

La Maison-Dieu, 164, 1985, 87-104

Nicolas SCHALZ

« MUSIQUE SACRÉE »

NAISSANCE ET ÉVOLUTION D'UN CONCEPT*

MUSIQUE sacrée et société actuelle sont-elles vraiment compatibles ? La société actuelle n'est-elle pas une société sécularisée ? Dans ce contexte, la notion de « musique sacrée » n'est-elle pas une notion anachronique, définitivement périmée ? N'est-il pas insensé de suggérer, avec l'expression de « musique sacrée », l'ancienne dichotomie entre sacré et profane et de rappeler ainsi une polarisation qui paraît démodée, inutile aux yeux de l'homme et du monde contemporains ?

Cependant, si vraiment on laissait tomber l'étiquette de « musique sacrée », aurait-on gagné quelque chose ? Cette expression ne se réfère-t-elle pas à quelque chose de toujours réel, non périmé, qui continue d'exister sous des noms plus subtils, sous des branches plus cachées ?

Depuis longtemps je m'interroge sur la légitimité de la catégorie du sacré et j'ai pu constater, pour la notion de « *musica sacra* » au moins, l'existence d'une trouble histoire. Mon propos, ici, est donc de montrer ce qu'il y a

* Communication au Congrès de *Latina : Musica sacra nella società attuale*, *Campus internazionale di Musica* (30-10 au 3-11-1985).

de problématique dans cette notion, dont les diverses connotations continuent de faire ravage, comme nous allons voir. Ceci n'accuse nullement un parti pris contre le sacré en soi qui, en tant que « sacré préreligieux » du moins, selon André VERGOTE, est « une dimension objective de l'existence » (VERGOTE, 481)**, une dimension anthropologique essentielle, à laquelle aspire l'âme humaine tant dans l'expression religieuse que dans l'expression esthétique. Ajoutons que VERGOTE fait une distinction importante : Il oppose à ce « sacré préreligieux » le « sacré religieux » qui constitue « le divin rendu présent dans les choses, dans le langage et dans les personnes par l'effet d'une consécration » (VERGOTE, 486), — un « concept réflexif », par lequel l'homme est tenté d'« emprisonner Dieu dans la logique de son langage du monde et dans la magie de ses signes rituels » (VERGOTE, 492). Ce concept s'inscrit donc dans l'histoire, concrètement : dans l'histoire des religions ; il dépend, par conséquent, des stades historiques positifs ou négatifs de tel ou tel système religieux, de telle ou telle culture etc., ce qui inclut une dialectique de mystifications et de réformes. Si on adopte la grille de VERGOTE, la notion de *musica sacra* s'inscrit dans la lignée du « sacré religieux », à un stade toutefois de détériorations assez violentes du sens original. Bref : c'est une notion idéologique, dans le sens où l'entend le sociologue Kurt LENK : « L'idéologie sert à assurer ce qui est devenu, par opposition à ce qui est en train de devenir » (LENK, 38) ; de nature conservatrice, l'idéologie agit objectivement en vue de la stabilisation d'un certain ordre et d'intérêts bien définis (voir HOFMANN, 54 ss.).

La notion de *musica sacra* est lourde de significations de cet ordre, de jugements idéologiques donc, de malentendus et d'équivoques, aux conséquences, en général, emprisonnantes. Ces significations persistent aujourd'hui, non seulement à l'intérieur des champs d'influence de l'Église, mais également en dehors de ces champs, même là où,

** Les références entre parenthèses renvoient aux ouvrages cités dans la bibliographie que l'on trouvera en fin de l'article.

depuis longtemps, l'étiquette elle-même a disparu. Elles bloquent ou empêchent la recherche et la création vraiment nouvelles d'un « sacré » musical. Rappelons-en quelques-unes :

Musica sacra : style grave — style ancien — style ecclésiastique — style choral — « l'orgue, l'instrument de l'Église » ; *musica sacra* : présentation du *thesaurus musicae sacrae* (grégorien, PALESTRINA, SCHÜTZ, BACH) ; *musica sacra* : splendeur des cérémonies et édification des fidèles ; *musica sacra* : autonomie de l'art — art véritable — objectivité et universalité — « prier sur de la beauté » ; *musica sacra* : tradition — règles — autorités — dignité de la maison de Dieu...

Discerner ces traits idéologiques — et il y en a bien d'autres — signifie : les comprendre (et les situer) comme jalons d'une évolution historique et, de la sorte, comprendre leur caractère finalement relatif. Ainsi sera-t-il possible de donner aussi une valeur relative à leur emprise et, espérons-le, de s'ouvrir à la « construction » du nouveau (qui ne doit pas être autre chose, le cas échéant, que l'exploration enfin libérée de l'*essentia*). Nommons maintenant les jalons les plus importants de l'évolution historique de la notion de *musica sacra* ; j'y ajouterai chaque fois un bref commentaire, une hypothèse socioculturelle interprétant les faits musicaux donnés.

1. LES SIÈCLES AVANT LA RÉFORME ET LA CONTRE-RÉFORME

Il me semble que pour les siècles avant la Réforme et le Concile de Trente on ne puisse pas parler d'une idéologie de la *musica sacra*, au sens où nous l'avons définie.

Une raison évidente en est que l'expression combinée *musica sacra* n'existe pas encore. (Elle a été utilisée pour la première fois, semble-t-il, par Michael PRAETORIUS, dans le premier tome de son encyclopédie *Syntagma Musicum*, paru en 1614. N'oublions pas que PRAETORIUS est un théoricien et compositeur protestant, héritier donc de la Réforme, mais que son modèle vénéré de « musique

sacrée» est Giovanni GABRIELI, un catholique qu'on ne pourrait toutefois guère appeler héritier de la Contre-Réforme.)

Ce qu'on trouve, c'est l'adjectif *sacer* accolé, assez rarement d'ailleurs, à des substantifs comme *melodia*, *cantilena*, *canticum*... Si on distingue, pour tout adjectif, une fonction attributive et une fonction qualificative, l'adjectif *sacer*, dans ces contextes, désigne nettement une « fonction attributive » (STENZL, 1), c'est-à-dire qu'il caractérise une pratique bien définie, quelque chose qui se fait à l'Église et qui est conforme à l'Église. Il est vrai que cette pratique rituelle diffère d'avec des musiques profanes, mais la différence n'est pas vue en termes de stylistique différente, elle est d'un autre ordre social tout simplement, d'un autre usage pratique. Il suffit de rappeler ici l'extraordinaire classification non plus théologique, mais déjà sociologique de Johannes de GROCHEO : *musica simplex* (monodie séculière) — *musica composita* (polyphonie) — *genus ecclesiasticum* (musique à l'Église, désignant donc, par le *cantus* — le chant grégorien — plutôt une pratique qu'un *ars musica*, représenté, lui, par les deux premiers types) ; la modernité de la classification de Johannes de GROCHEO se mesure au fait qu'à la même époque Jacques de LIÈGE se réfugie encore une fois dans la conception de BOÈCE. Si en quelques rares occasions cependant (je renvoie p. ex. à la célèbre Bulle du Pape Jean XXII de 1322) est revendiquée une création musicale régie par la *sanctitas*, la thèse de Joseph SMITS VAN WAESBERGHE affirmant que l'évolution de la musique d'Église médiévale a pour causalité essentielle et exclusive ce « principe de sanctification », ne peut toutefois pas être maintenue : SMITS VAN WAESBERGHE ne tient pas compte, notamment, des processus d'acculturation, des conditionnements sociaux et esthétiques autonomes etc., qui ont largement porté l'évolution musicale du Moyen-Age : celle-ci n'est donc pas, ou pas uniquement, un produit d'autorité sacralisante.

Hypothèse socioculturelle (I)

Sacer comme fonction attributive évoque un monde et une culture assez organiques et « closes », guidées donc par une unité d'esprit plus ou moins centralisée. Les différences qui s'y articulent sont plutôt accidentelles, ce sont des ordres, des plans, des répertoires différents qui n'éclairent que la même réalité. (Je ne discute pas ici ni le pourquoi ni le comment de cette centralisation de la pensée, de la vie culturelle, politique, etc. — [elle n'a sans aucun doute renoncé ni à la répression ni à la violence] — ni les exceptions à la règle globale.)

II. APRÈS LA RÉFORME ET LA CONTRE-RÉFORME

Réforme et Contre-Réforme marquent une nouvelle emprise du religieux sur un monde qui par ses multiples tentatives de retour à l'esprit de l'antiquité était en train de creuser des brèches dans le système organique du christianisme médiéval. Cette emprise a pour conséquence, en ce qui concerne notre sujet, sinon un début d'idéologisation, du moins un « usage emphatique » (STENZL, 2) de la fonction attributive de *sacer* : est revendiquée une musique **véritablement** « ecclésiastique ».

1. En réformant la liturgie, les réformateurs du 16^e siècle posent aussi, de nouveau, les questions fondamentales : Quelle musique est apte à l'Église ? Comment faut-il fonder théologiquement cette aptitude ? (Voir HUCKE II, 110) (Pour la liturgie catholique le *cantus ecclesiasticus* était une pratique indiscutable et indiscutée, comme nous avons vu.)

Si ZWINGLI est hostile à toute pratique musicale à l'Église, si CALVIN ne l'est que par rapport à l'« art musical », acceptant donc le « choral » (le *Kirchenlied* de l'assemblée qui devait textuellement paraphraser les psaumes), LUTHER, lui, ne fait pas du tout de restriction et de délimitation, au contraire : Au-delà du chant de

l'assemblée, le compositeur, selon la conception luthérienne, « est autorisé, en toute liberté et responsabilité créatrice, à créer — aussi et même avant tout — la “musique sacrée” comme une œuvre nouvelle (*ein neu Opus und Werk*) et à réaliser également en ce domaine tout ce dont il est capable » (EGGEBRECHT, 34). Toutefois, avec la Contre-Réforme, le *Kirchenlied* protestant deviendra une marque distinctive divisant culte protestant et culte catholique et on verra le terme luthérien *geistlich Lied* (sous sa forme latinisée *cantio sacra*) s'appliquer aussi à des compositions polyphoniques, à des recueils de motets donc, tel le titre d'une publication de Tilman SUSATO en 1546/47 : *Liber... sacrarum cantionum... vulgo moteta vocant...* (voir HUCKE II, 112). A partir du moment où le titre *sacrae cantiones* est aussi adopté par les compositeurs catholiques et leurs éditeurs, cette égalisation de titres (il y en a d'autres naturellement) me semble être un des leviers qui vont opérer, à l'intérieur de l'Église catholique surtout, le lent glissement vers une mentalité « sacralisante » qui finira par revendiquer, pour les musiques « sacrée » et « profane », non seulement des répertoires différents, mais également des styles différents.

2. Le Concile de Trente, s'il se limite officiellement à jeter l'anathème, pour la musique d'Église, contre tout *prophanum*, ce qui revient à dire : contre tout *lascivum aut impurum*, poursuit implicitement, du moins, la division stylistique, dont il vient d'être question. Cela ressort assez clairement d'un texte du Cardinal Charles BORROMÉE, écrit en 1565, donc deux ans après la fin du Concile : « *In divinis officiis, aut omnino in ecclesiis, nec profana cantica, sonive, nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur* » (ROMITA, 66). Le Concile de Trente promeut une codification de la liturgie et voit dans la composition « intelligible » (c'est-à-dire compréhensible, donc plutôt homophonique que polyphonique) des textes codifiés la principale tâche créatrice de la musique d'Église ; ainsi la Contre-Réforme va-t-elle inaugurer et stimuler non seulement un esprit rubriciste, mais également une conception de la musique d'Église comme « décor

de la liturgie » (HUCKE II, 122). Un exemple : la *Caeremoniale Episcoporum* de 1600 contient un paragraphe décrétant que le prêtre ou un de ses assistants doit toujours et à tout prix lire *clara voce* (on trouve aussi *demissa voce*) les textes officiels, même s'ils sont exécutés par une chorale ; ce rubricisme permet d'autre part à la chorale — et c'est là une conséquence curieuse — de chanter « autre chose » : c'est le cas pour les antiennes des « Vêpres » dites « de la Vierge » de MONTEVERDI.

L'euphorie militante de la Contre-Réforme fait que la *musica ecclesiastica* (signifiant, vers 1600, la musique « d'art » à l'Église, par opposition à la pratique rituelle du *cantus*) se réclame de plus en plus d'un style spécifique, sans doute identifiable à la *prima prattica* dont parle MONTEVERDI, — un style qui de plus en plus apparaîtra comme rétrograde, une *musica antiqua*, à la traîne de toutes les musiques novatrices des époques respectives. Exception doit être faite pour la musique d'Église concertante de G. GABRIELI, MONTEVERDI, SCHÜTZ, des baroques français, de J.S. BACH etc. — qui vont suivre de près la modernité de la musique profane tout en sortant peu à peu de l'Église pour trouver, avec les classiques, les romantiques et les modernes, l'air d'un humanisme religieux, mais a-liturgique. Les dangers de « profanation » qu'impliquent une musique d'Église concertante feront naître au 17^e siècle l'opposition discutable entre *stilus theatralis* et *stilus ecclesiasticus* ; l'« édit explicatif » de la *S. Congregatio Visitae Apostolicae* de 1665 en témoigne : « *Che lo stile delle musiche da osservarsi nelle Messe, Salmi, Antifone, Motetti, Inni, Cantici ecc., come anche delle sinfonie, sia ecclesiastico, grave e devoto* » (ROMITA, 79). Il semble qu'à partir du 17^e siècle le *stile antico* demeure pour les musiciens d'Église comme une exigence à laquelle il leur faut se référer à chaque nouvelle époque ; en ce qui concerne la musique réservée à la liturgie, elle prendra de plus en plus — comme en témoigne Martin GERBERT — un air clérical et juridique : la liturgie est affaire du clergé, son objectif est triomphaliste, il n'y a pas d'horizontalité.

3. Le climat est donc préparé pour les grands mouvements restaurateurs du 19^e siècle qui vont développer et

préciser l'idéologie de la *musica sacra*. Je dois toutefois signaler encore que pour la musique d'Église protestante (luthérienne) les choses se passent autrement. D'abord pour un théoricien comme Michael PRAETORIUS, pour qui l'expression *musica sacra* est synonyme de trois autres expressions : Il donne à la première partie du tome I de son traité *Syntagma musicum* le titre significatif : *De musica sacra et ecclesiastica* et il y ajoute la traduction allemande *Von der Geistlichen und Kirchen-Music* (quatre noms donc pour la même chose). Praetorius adopte non seulement la conception universaliste de la tradition luthérienne, mais se place également dans le courant de l'avant-garde prébaroque (qui, pour lui, est celle de G. GABRIELI) : *Musica sacra* n'est donc pas autre chose qu'une *musica da chiesa* sans limites, entièrement ouverte à l'imagination créatrice des compositeurs ; par rapport à la *musica extra Ecclesiam*, elle n'est pas de style différent, mais a seulement un répertoire différent. Cette ligne se retrouve, quoique différenciée, chez SCHÜTZ, BUXTEHUDE, J.S. BACH etc. et ne sera bousculée que par l'historicisme de la fin du 18^e siècle et surtout celui du 19^e siècle ; alors conception catholique et conception protestante de la musique d'Église vont se retrouver dans les arguments analogues pour une restauration désuète, dépassée de la « *musica sacra* ».

Hypothèse socio-culturelle (II)

Réforme et Contre-Réforme qui vont marquer une nouvelle emprise du religieux sur le monde de la Renaissance, ne renouvelleront pas l'organicité du système de la « *musica ecclesiastica* », mais en feront apparaître les fissures. « La lutte pour l'établissement et le contrôle du système cognitif et des mœurs » (HAMELINE, 6), cette stratégie agressive qui consiste à « réaménager l'espace culturel » (HAMELINE, 6) dans le sens d'une doctrine « purifiée », va donner sur le vide : Ou bien ladite emprise est relativisée — elle s'évapore tout simplement dans le génie créateur de quelques individualités brisant les frontières de tout système (MONTEVERDI, SCHÜTZ, BACH,

MOZART, BEETHOVEN...), ou bien elle « se ghettoïse », « consacrant les valeurs reçues auxquelles, précisément, on n'atteint pas mais dont on confirme le code de production et le code de perception » (HAMELINE, 9), à savoir l'écriture (dans le « stile antico ») et sa « lecture », sa compréhension intransigeante.

III. LE 19^e SIÈCLE ET SES FLANQUEMENTS

De la fin du 18^e siècle au début du 20^e siècle se forme, à partir de la latinisation de l'expression allemande *Heilige Musik*, la notion de *musica sacra* dont les diverses connotations idéologiques continuent de peser sur le 20^e siècle, sur la réception et la création d'une « musique religieuse » au sens large comme d'une musique spécifiquement liturgique.

1. Pour les écrivains, les poètes, les philosophes, les esthéticiens allemands de la deuxième moitié du 18^e siècle (HERDER, WIELAND, KLOPSTOCK...) et du début du 19^e siècle (WACKENRODER, THIBAUT, E.Th.A. HOFFMANN...), le mot *heilig* ne se situe plus dans un contexte spécifiquement chrétien et ecclésial ; il est synonyme de « sublime » (« erhaben »), se réfère donc à des « expériences élémentaires concernant la vie, la mort, la liberté, la patrie, l'amitié » (STENZL, 3) ; il a pris une saveur plutôt préreligieuse, il signifie quelque chose qui est « proche des origines » (STENZL, 3), quelque chose d'« authentique ».

2. Quand HERDER lie le mot *heilig* au mot *Tonkunst* ou *Musik* (voir STENZL, 3), il déclenche toutes les tendances nostalgiques qui feront appel au modèle « d'une musique d'Église véritable, authentique » (STENZL, 3). C'est là le point de départ pour les mouvements de réforme et de restauration qui vont essayer de retrouver une musique d'Église précisément « véritable, authentique », nettement séparée de toute musique profane, ré-orientée à l'esprit de la *prima prattica* de l'ancienne polyphonie italienne, dont PALESTRINA devient la figure de proue, un « saint de la musique », comme dit J.F. REICHARDT (STENZL, 4).

3. Il faut attendre cependant la latinisation de l'expression *heilige Musik*, pour avoir la notion-clef des mouvements restaurateurs catholiques du 19^e siècle en général, celle — pleinement programmatique — du cécilianisme en particulier. Cela se fait, à la suite de la fondation du *Allgemeiner Cäcilienverband* des langues germanophones par Fr.X. WITT en 1868, par l'intermédiaire du Bref *Multum ad movendos animos* du Pape Pie IX en 1870 donnant à l'ACV l'approbation officielle du Saint-Siège (ACV = *Allgemeiner Cäcilien Verein*).

Je vais résumer en quelques points la conception que le cécilianisme se fait de la *musica sacra* :

— Maintien de la distinction de style entre « musique profane » et « musique sacrée », héritée de l'époque baroque. *Musica sacra* : une musique « sainte », libérée de tout caractère profane, du monde, de la vie quotidienne (ce qui d'abord revient à dire : libérée de tout élément concertant ; ainsi les messes de HAYDN sont-elles appelées « divertissements de brasserie » par WITT ; voir HUCKE III, 174).

— *Musica sacra* : musique « apte à la majesté des rites, apte à la sainteté de la maison de Dieu » (Bref de 1870), c'est-à-dire une musique qui est décor des cérémonies religieuses, non pas partie intégrante de la liturgie, « un moyen pour stimuler des sentiments pieux » (HUCKE III, 165).

— Coïncidence de la *musica sacra* en tant que musique d'Église authentique avec la musique ancienne tout court et « sacralisation » de quelques répertoires historiques : chant grégorien (il est une « loi »), polyphonie *a cappella* en général, celle de PALESTRINA en particulier (sans oublier celle de WITT).

— *Musica sacra* : musique à la « qualité transcendante » de la (vieille) « tonalité » (J.L. d'ORTIGUE), — une tonalité à l'éthos grégorien, de saveur diatonique, non chromatique.

— *Musica sacra* : une loi exigeant la stricte obéissance, réglée donc par les rubriques et les statuts juridiques.

— Suppression des traditions locales et populaires,

réalisation d'un langage musical universel, c'est-à-dire centralisé.

— *Musica sacra* : la musique des chorales d'Église, celles-ci étant organisées selon le modèle d'associations bourgeoises. Les chorales sont exclusivement masculines. Elles ont une mission culturelle : en chantant dans la chorale d'Église, on contribue à la promotion éducative du peuple (voir HUCKE III, 178).

C'est donc ici et seulement maintenant que se fixe l'idéologie de la notion de *musica sacra* telle que nous la percevons encore aujourd'hui.

4. Le *Motu proprio* : *Tra le sollecitudini* de Pie X (1903) adopte ces différents points, tout en les transposant dans une vision plus globale du phénomène musical dans la liturgie. Le résultat en est une explication minutieuse qui n'échappe pas à un rubricisme autoritaire très prononcé. Bien que le « *Motu proprio* » aille au-delà des principes céciliens, il les consacre en en faisant le noyau de la législation nouvelle. (Au niveau de la liturgie, ce document ouvre toutefois sur des horizons nouveaux.)

Les années passent...

Les documents du Vatican qui succèdent au *Motu proprio* de 1903 (Encyclique *Musicae sacrae disciplina* de 1955, *Instructio de Musica sacra* de 1958) ne font qu'en poursuivre les tendances restorationnistes, telles les deux prescriptions explicites : La « musique sacrée » est celle qui est conforme aux livres liturgiques approuvés par le Saint-Siège, en langue latine ; donc, la forme idéale de la célébration liturgique est la messe chantée solennelle (chorale et grands orgues, mais silence de l'assemblée). Le répertoire canonisé est toutefois élargi : la musique « moderne » et le « chant populaire religieux » y font leur entrée, mais le « chant populaire », le jalon le plus bas de la hiérarchie, n'est pas prévu pour les célébrations liturgiques proprement dites (« il n'est pas ordonné à la liturgie et possède un caractère plus libre », *Instructio* 1958, art. 9).

5. *Musica sacra*, jusqu'au Concile de Vatican II — et même après — va devenir pour d'aucuns la formule guerrière qui regroupe les « conceptions engourdies dans le traditionalisme » (STENZL, 6). On constate cet engouement

même là encore, où l'ancien contenu de la notion semblait avoir disparu complètement. Quand l'avant-gardiste Dieter SCHNEBEL revendique une *musica sacra* « sans tabous », il ne s'attaque pas à des chimères, mais à des réalités qui doivent toujours le menacer voire paralyser. Son concept d'une *musica sacra negativa* est donc avant tout agressif, luttant contre des catégories esthétiques qui, pour lui, sont celles d'une *musica sacra antiqua* : La « musique sacrée » de notre temps ne sera ni sainte (sa matière sera la profanité, la vie quotidienne), ni universelle (son expression sera individualiste, d'une subjectivité radicale), ni belle ou « art véritable » (sa résonance éthique, sa vérité sera la laideur, le cri, la crucifixion), bref : elle sera « foncièrement nouvelle ».

Comment interpréter tous ces faits ? Jean-Yves HAMELINE, dans un article remarquable au titre significatif « Le son de l'histoire », fait le point sur l'historicisme français du 19^e siècle. Je lui emprunte quelques conclusions me paraissant valables pour l'ensemble de notre recherche.

Hypothèse socio-culturelle (III)

— « ... la restauration de la musique d'Église, qui fait corps avec la restauration de la liturgie, est... beaucoup plus qu'une simple application des consignes "rigoristes" traditionnelles touchant l'envahissement du sanctuaire par des musiques théâtrales et mondaines... Plus qu'une question de rigueur, de dignité interne, de convenance, cela devient une véritable *question d'identité chrétienne*, dans un monde bourgeois laïcisé et laïcisant. En face des musiques mondaines, bonnes ou mauvaises, les restaurateurs de la musique d'Église vont définir les musiques porteuses de l'*éthos catholique*, c'est-à-dire ayant d'abord *valeur de différence*. Ces musiques seront empruntées aux âges qui ont précédé la rupture tonale : le chant grégorien, bien sûr, partie intégrante de la liturgie, et participant de son autorité, de son antiquité, de son universalité, de son "onction" : Palestrina, cette "deuxième musique religieuse", dernier miracle d'expression grave, sublime, tempérée, avant la rupture monteverdienne. »

— « Dans le mouvement par lequel se constitue la “culture musicale” moderne se rencontrent deux modes de sacralisation, apparemment très proches mais, en fait, contradictoires. Deux sociétés se construisent leurs *archives* ; l’une, l’Église, dans un effort pour se doter d’un appareil liturgique rendu à son originalité et d’une musique inconfusable avec celle du monde, fondant une esthétique du refus ; l’autre, la société bourgeoise, pour constituer un patrimoine destiné à transmettre et à fonder en légitimité des habitus perceptifs et judicatifs, de goût et de valeur, fondant une esthétique encyclopédique et totalisatrice sur le musée, l’école et, aujourd’hui, la discothèque. L’une comme l’autre s’appuient sur une conception très philosophique et finalement positiviste de l’archive. Mais la dissymétrie des deux positions est patente : celle-ci englobe celle-là, et lui imposera sa loi. » (HAMELINE, 42) « ... Nous pensons avoir montré que les pratiques musicales d’un groupe social ne constituent pas une “histoire de la musique”, mais une histoire socio-politique, c’est-à-dire une lutte pour la maîtrise, le contrôle de l’outil culturel et fantasmatique que représente toujours la musique » (HAMELINE, 43).

La phrase suivante résume de façon concise et essentielle l’enjeu du débat, à savoir : essayer de comprendre le pourquoi d’un processus de restauration qui, finalement, a mené à tout un tissu d’idéologies, concentrées et symbolisées dans une notion, celle de la formule latine de « *musica sacra* » : « La restauration catholique, dans laquelle prend place le “mouvement liturgique” et la réforme de la musique d’Église, nous est apparue comme une parade conjoncturelle d’une société religieuse cherchant à (re) constituer un tissu social, une “sacralité” alternative, un éthos proprement chrétien, appuyé sur l’image rétrospective d’une chrétienté » (HAMELINE, 44).

ÉPILOGUE

Ma démarche, n’aura pas été vaine, si elle a pu ouvrir les yeux sur les côtés sans doutes obscurs, douteux, voire

idéologiques de la question ; c'est du moins le sens que j'en espère.

Il ne faut cependant pas croire que le débat puisse se clore aussi aisément. La question est trop complexe, elle est même irréductiblement complexe. Car si on fait le procès des idéologies de la notion de *musica sacra*, on risque de perdre de vue aussi qu'il y a des espérances légitimes, d'authentiques religiosités, qui se sont enracinées dans le processus de recherche d'une « vérité » se référant aussi à cette notion (le mot « vérité » doit être accepté, si on ne veut pas risquer de minimaliser ou de mépriser les efforts sincères des HERDER, E.Th.A. HOFFMANN, LISZT, GUÉRANGER, d'ORTIGUE, Pie X et autres).

Si on réussissait donc à dresser, pour notre thème, le bilan dialectique du juste et du faux, des espérances libératrices et des idéologies emprisonnantes, cela ne nous dispenserait pas de réfléchir sur la création (et les critères de création) d'un « sacré » musical pour aujourd'hui et demain. Peut-être pourrait-on s'appuyer alors même sur une bonne conscience moderne chuchotant que le passé est mort, archi-mort, que les idéologies de « *musica sacra* » ont définitivement été balayées par la réforme liturgique du 20^e siècle et par la Constitution Conciliaire sur la Liturgie (et ses documents annexes), par la toute autre mentalité de notre temps aussi, produit des éclatements politiques, matériels, spirituels du siècle, bref : que la piste est libre pour créer le nouveau !

Or c'est justement ce que E. POULAT met en doute : « On pourrait, sans paradoxe, dire que l'Église intransigeante du siècle écoulé a aussi annoncé un Royaume qui n'est pas venu et, qu'à Vatican II, elle est retombée sur elle-même, s'accommodant du pluralisme et des idéaux de notre temps comme jadis elle s'était faite au monde gréco-romain. Rêve, *revival*, réveil. Mais comme le monde a changé. Jadis aux couleurs libérales, la modernité hésite aujourd'hui entre plusieurs modèles et de multiples voies. Tous les débats d'hier vont renaître avant même qu'aucun d'eux n'ait été conclu, et vont ressurgir toutes les divisions, postérité nombreuse à se partager un héritage intransigeant

qui n'est ni dissipé, ni abandonné, ni même inventorié et estimé » (POULAT, 265).

L'inventaire de l'intransigeant — c'est ce que cette conférence a voulu dresser; on pourrait dire aussi : « l'impossible inventaire ». Comment, cependant, s'énoncerait — et c'est là la tâche beaucoup plus importante à entreprendre — un « possible inventaire » ? L'inventaire des possibilités ? —

Le Congrès de Latina, je l'espère, pourrait y donner une réponse et ainsi pourrait-on sortir, enfin dans un avenir pas si lointain, de l'ère de l'« intransigeantisme » (HAMELINE, 28).

Pour moi, au terme de mon texte, il ne me reste qu'à scruter quelques « traces » de cet avenir « possible » d'un « sacré » musical.

Pour ce qui est d'une « musique sacrée » au sens général :

Continuer de créer de ces « modèles de conscientisation radicale » que sont pour moi des œuvres comme le *De profundis* de SCHOENBERG, le *Lux aeterna* de LIGETI, les « Actions Ecclésiastiques » de B.A. ZIMMERMANN, le « Psaume » de HOLLIGER, la « Fabbrica illuminata » de Nono, le « Rituel » de BOULEZ etc. ; le « sacré » y a transposé ses bases dans un projet d'humanisation globale signifiant un « retour aux origines » du « projet christique » ; l'autonomie de l'art (si idéologisée au 19^e siècle) s'est chargée, dans ces œuvres, d'hétéronomie au point de retrouver des modes de communication fonctionnelle parce qu'horizontaux. Continuer les échanges et les mélanges entre une « avant-garde vraiment prophétique » et un « art authentique du peuple », dont parle le théologien sud-américain Enrique DUSSEL, les deux étant au service d'une « esthétique de la libération ».

Pour ce qui est d'une « musique sacrée » au sens spécifique de « musique liturgique » :

Continuer la recherche d'une « musique fonctionnelle » qui ne serait pas banale, pure reprise des rites, mais symbole originel, une musique donc qui nous « étonnerait, nous dérouterait du familier ou de l'académique et nous projetterait vers de nouveaux espaces rituels » (GELINEAU, 115) ; ceci nous amènerait à retrouver l'esthétique du geste musical simple, « transparent à ce qu'il célèbre » (GELINEAU, 115) — quitte à affronter ainsi toutes ces manies de conservatoire qui préfèrent le compliqué et semblent avoir pour idéal de demander à l'épigone d'empiler les codes révolus ; l'esthétique aussi d'un « populaire authentique » donnant sur l'improvisation à partir de « modèles opératoires » (GELINEAU), ré-inventant cette « infinité de formes de cris, d'acclamations, de proclamations, de cantillations, de pluri-mélodies, de sons instrumentaux et de bruits » (GELINEAU, 117) — pratiques que des cultures populaires vivantes ont toujours connues — qui se sont perdues dans nos querelles stylistiques de jadis et d'aujourd'hui.

Une musique libérée des sacralisations d'antan, donc libre aux expériences nouvelles du « sacré » qui n'ont cessé de guetter les maisons, les temples, les fêtes, les ciels bleus de l'homme contemporain, de la société contemporaine.

Nicolas SCHALZ

Postscriptum (après le Congrès de Latina)

Ne faut-il pas abandonner définitivement l'expression de « musique sacrée », insauvable de par ses côtés idéologiques ? Ne doit-elle pas être remplacée par les deux expressions qui couvrent mieux la réalité du phénomène, à savoir : « musique religieuse » et « musique liturgique » ? « Musique religieuse » serait une musique d'inspiration religieuse au sens large du mot, à responsabilité et finalité

individuelles; elle répondrait à une « esthétique de l'œuvre » (autonome) et serait exécutée dans des situations de concert (à l'Église ou ailleurs). « Musique liturgique » par contre serait une musique, certes d'inspiration religieuse, mais à destination d'une assemblée liturgique, donc au service de fonctions liturgiques concrètes (chant d'introduction, chant de méditation...) et de participants concrets (officiants, chorale, voix de l'assemblée); elle répondrait à cette « esthétique de la célébration » dont parle Joseph GELINEAU dans sa conférence de Latina et exigerait par conséquent une toute autre conception de création musicale, l'assemblée étant le « sujet » de cette musique; on ne renoncerait certes pas à la qualité artistique, mais on l'élargirait à des expressions qui souvent ne sont pas remarquées par une « esthétique de l'œuvre », faisant appel, par exemple, à une foule d'expressions qu'on ne rencontre que dans des traditions « authentiques » du « musical populaire ».

BIBLIOGRAPHIE

- BONTA, Stephen, *Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers*, JAMS XX, 1967.
- DUSSEL, Enrique, L'art chrétien de l'opprimé en Amérique Latine — Hypothèse pour caractériser une esthétique de la libération, Concilium 152, février 1980.
- EGGEBRECHT, Hans-H., « Heinrich Schütz — Museous poeticus », Göttingen, 1959.
- GELINEAU, Joseph, *Demain la liturgie* — Essai sur l'évolution des assemblées chrétiennes, Collection Rites et symboles, Ed. du Cerf, Paris, 1976.
- HAMELINE, Jean-Yves, « Le son de l'histoire », *La Maison-Dieu* 131, 1977.

- HOFFMANN, Werner, *Universität, Ideologie, Gesellschaft. Beiträge zur Wissenschaftssoziologie*, Ed. Suhrkamp 261, Frankfurt, 1968.
- HUCKE, Helmut, I, *L'evoluzione del concetto di « musica sacra » nel quadro del rinnovamento liturgico*, Bibliotheca « Ephemerides Liturgicae » sectio pastoralis 4, « Rinnovamento liturgico e musica sacra », Roma, 1967.
- II, « Über Herkunft und Abgrenzung des Begriff, "Kirchenmusik" », in : *Renaissance-Studien*, Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11), Tutzing, 1979.
- III, « Die Anfänge des Cäcilien-Vereins », *Musik und Altar*, XXII, 1970
- IV, « Die Wiederentdeckung der Kirchenmusik durch die Liturgiereform », in : *Liturgia opera divina e umana*, Studi sulla riforma liturgica offerti a S.E. Mons. Annibale Bugnini...
- LENK, Kurt, « Ideologie. Soziologische Texte », Bd. 4, Neuwied, 1964.
- D'ORTIGUE, Joseph L., *Dictionnaire de Plain-Chant et de Musique Religieuse*, Paris, Migne, 1853, article « Tonalité ».
- POULAT, E., *Église contre Bourgeoisie*. Introduction au devenir du catholicisme actuel, Ed. Casterman, Paris, 1977.
- ROMITA, Fiorenzo, *Jus Musicae Liturgicae*, Torino-Roma, 1936.
- SCHALZ, Nicolas, I, « La notion de "Musique Sacrée" — Une tradition récente », *La Maison-Dieu* 108, 1971.
- II, « Du sacré à l'esthétique ? », *La Maison-Dieu* 131, 1977.
- III, « Die geistliche Musik der Avantgarde — säkularisierte Musik ? », *Musik und Bildung*, XVI, 1984.
- SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph, « Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter », *Archiv für Musikwissenschaft* XXVI, 1969.
- STENZL, Jürg, « Musica sacra/heilige Musik », in : *H.H. Eggebrecht (Hg.)*, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Wiesbaden, 1972 ss.
- VERGOTE, Antoine, « Équivoques et articulation du sacré », in : Castelli E., (éd.), *Le sacré. Études et recherches*, Paris, Aubier-Montaigne, 1974.