

*La Maison-Dieu*, 164, 1985, 81-85

Georges BEYRON

## RÉALISATIONS CONTEMPORAINES POUR LA MESSE ET L'OFFICE

*RENCONTRE  
AVEC CHRISTIAN VILLENEUVE*

**L**ES questions que pose le patrimoine musical ne sont pas seulement de conservation et d'exécution, mais aussi de création.

Christian VILLENEUVE, enseigne au conservatoire de Nantes ; il est aussi compositeur, écrivant des musiques de tous genres, et, il a été amené, parce qu'ancien organiste de la région parisienne et en contact avec divers monastères, à écrire de la musique d'église, destinée à l'usage et effectivement réalisée, soit en paroisses soit en monastères de la région de l'Ouest (Vendée).

Il tient à préciser qu'il ne donne là qu'une solution de type très personnel. Certes, dans un certain désert actuel... cette musique peut paraître un peu savante, élaborée. Il tient à souligner que dans le domaine de la création liturgique, il fait un effort « gigantesque » ce dont on ne se rend pas toujours compte de la part d'un compositeur.

Après audition d'un extrait d'une de ses œuvres caractéristique de sa manière, il aborde la musique d'église par un exemple instrumental : *l'homélie de la messe de*

*Pentecôte (1983) pour trombone solo*, utilisant toutes les ressources de l'instrument : bruits d'embouchure, glissades, utilisation de l'extrême grave...). Cela fait choc!

Face à un texte quelle est la situation du compositeur ? Horreur de mettre de la musique *sur* des paroles comme c'est le plus souvent le cas ; son optique est de composer *avec*. Le texte n'est pas l'élément *premier*, mais un élément parmi d'autres, en particulier l'élément musical qui nous échappe et qu'il faut magnifier à part entière *avec* le texte que l'on désirerait voir magnifié. Dès lors le compositeur ne s'occupe pas tellement du texte, mais s'occupe avant tout de l'idée musicale. Pour les assemblées ordinaires, il essaie de tenir compte du niveau « plancher », en écartant par exemple des intervalles biscornus (7<sup>e</sup> majeures). Il tient compte de la mémoire des autres, des archétypes (tant décriés). Alors il convient d'organiser ce matériau musical de base (les intervalles) et aussi une couleur de voix, un système harmonique, une « combinatoire » même. L'intérêt est de trouver, quel que soit le texte, une idée, un biais, une petite innovation de détail, paraissant secondaire, mais qui devient essentielle. L'A. en donne quelques exemples.

#### « Pour inventer d'autres espaces » (H1H 138)

A cause des difficultés d'intonation, un accompagnement très spécifique est prévu. La mélodie présente tout un *Agencement* (la fameuse combinatoire : ici, un jeu sur des tierces disymétriques...) « Pour inventer d'autres espaces »... il convenait de créer un espace tout à fait artificiel, et c'est le maître de chœur du monastère, qui ordonne le jeu en donnant, chaque fois, le signal. L'idée musicale est donc d'accorder au terme « d'espaces », lorsqu'il est énoncé, un petit espace... image très simple, élémentaire, mais qui donne lieu à l'écoute et à ce que l'auteur du texte, Didier Rimaud, a voulu. De plus cela répond au climat du grave (inhabituel dans un chant d'église, tout au moins sous cette forme.

**« Dieu au-delà de tout créé » (H1H 113-3)**

Ici, nous avons une musique lyrique, une mélodie de type un peu sentimental où le 1/2 ton, matériau éminemment dépressif, joue un rôle de romance qui s'ouvre progressivement ; la quarte descendante, sur *inconnaissable*, est un étagement harmonique dans un sens Debussyste. Pour ce qui suit, l'idée musicale consiste à transformer la mélodie par paliers. L'élaboration consistera à camoufler le 1/2 ton en marmonnant les syllables. Le tout est comme quelque chose de très intérieur que l'on formule de plus en plus clairement, une musique qui se « mastique »... pas faite pour être entendue, mais pour être effectivement *chantée*. L'accompagnement, qui va dans tous les sens, est fait par un violoncelle avec sourdine. C'est un timbre. On ne parle pas du timbre en musique d'église, or, ici, il a son importance ; c'est lui qui donne le côté un peu doucereux, poétique, sensible qui convient.

**Le psaume 32**

Ici, le programme est dans une structure un peu longue, celle du psaume, qui ne sacrifie pas du tout au texte. Il s'agit de garder absolument le contenu musical, de l'organiser. Le refrain, confié à l'assemblée est construit sur deux « tritons ». Les strophes sont confiées soit à des solistes soit à l'assemblée. Celle-ci reprendra certains axes principaux qu'elle aura déjà entendus, et des « clausules », c'est-à-dire la reprise de la fin de chaque strophe, petites clausules de caractère poétique.

La partition se présente comme un schéma, un « canevas », où l'organiste a quelques libertés, et où l'on rencontre quelques effets d'échafaudage progressif du texte. Tout cela est réalisable, mais conduit par quelqu'un de très compétent qui connaît bien la marche à suivre et sait la faire suivre. (Hélas, ce n'est pas souvent le cas !)

### **Le psaume 103**

Extrait de la messe de Pentecôte (1983), il est composé pour une assemblée qui chante le Refrain, participe par des acclamations parlées, pour 2 solistes. L'ouverture instrumentale est de caractère strictement poétique, c'est l'intonation élargie, qui sera reprise avec le refrain, avec la référence : *Veni Creator*. C'est une œuvre élaborée où toutes les parties instrumentales sont précisément écrites. Les trois strophes présentent, à la fin, des « clausules » (reprises de formules conclusives) confiées à l'assemblée. La 4<sup>e</sup> strophe change car le contenu du langage est lui-même résolument différent. Solistes (homme et femme) chantent une psalmodie en petits mouvements contraires, sur une partie d'orgue copieuse, puis l'assemblée collabore avec des espaces de « vociférations », excroissance vis-à-vis du psaume traditionnel qui traduit le côté festif de cette fête de Pentecôte qui « délie les langues », fait parler tout le monde !

### **La Messe de Pentecôte (ou Messe de Locarno)**

Elle est faite de tout le « propre » : chant d'entrée, Alleluia, Prière universelle, communion. C'est un problème de grande structure avec son unité, sa cohérence interne et de style. Elle a été composée par la fin : le chant de communion qui est un grand « canon », simple, qui ne cherche pas à être populaire immédiatement. Puis les divers éléments de ce grand canon ont été répartis, dans les diverses autres pièces, pour une raison pédagogique, notamment dans le psaume et la prière universelle. Le refrain du Psaume : « Souffle des quatre vents... » sera réutilisé, pour aller avec le texte de la prière universelle et de la communion. Cela relie la liturgie de la Parole, à la fin de la liturgie, en passant par la prière universelle. Artifice ? Peut-être, mais arrangement, ici, bien calculé. C'est complexe au point de vue équivalence de temps, mais le trombone va donner une scansion indispensable.

Communion : Elle est introduite de façon développée avec des couleurs, de caractère un peu inquiétant. Préparant une longue procession, paisible, elle va utiliser le côté mélodique. Le « mélos » prend tout son sens : les gens vont chanter, cela décompresse. Chaque strophe ou couplet a une structure mélodique complexe, avec quelques reprises de motifs déjà entendus. Et à chaque nouvelle strophe le refrain va s'allongeant chaque fois ; le refrain 4 sera, lui, complet : c'est la mélodie du canon complet (sans l'incipit). Comme les gens ont entendu des éléments tout au long de la célébration ils n'ont pas de peine à entrer dans la formule complète (avec un noyau de chanteurs qui la connaissent bien). L'objectif de cette messe était de faire à la fois une « chose » pour assemblée et cela dans un langage d'aujourd'hui. La musique ici « passe » peut-être, sur le texte, mais cela fonctionne. Le texte, bien rythmé, en lui même appelle en quelque sorte les interventions musicales : ouverture, postludes... Il se trouve alors magnifié, par une musique qui en vient à le faire presque oublier...

En conclusion voici les propos mêmes de Christian Villeneuve : « J'essaie de faire une musique qui soit appropriable par d'autres, pas seulement destinée à être entendue. Pour y réussir il faut se désapproprier de soi-même et cela demande un peu d'expérience de l'assemblée. C'est effectivement donner à chanter plus que donner à entendre. Mais il y a les deux : pas l'un *ou* l'autre, mais l'un *et* l'autre, le passage de l'un à l'autre. »

Georges BEYRON