

MUSIQUE PROFANE DANS LA LITURGIE : QUELQUES REPÈRES

Quand des personnes sont confrontées à un changement, elles réagissent en général de deux façons : les unes assument ce changement, les autres, d'une manière ou d'une autre, y résistent. Sœur Marie Augusta Neal¹ suggère que l'on définisse ces deux positions comme des « dispositions » au changement. De plus, en tant que chercheur en sciences sociales, elle avance qu'une personne peut prendre l'une ou l'autre de ces positions en fonction de convictions ou d'intérêts, ce qui nous donne quatre types de disposition :

1. quand la personne accepte le changement par intérêt personnel ou 2. en fonction de convictions personnelles, de même que 3. une personne peut résister au changement par intérêt personnel ou 4. en fonction de convictions personnelles.

Face à l'appel permanent de l'Église catholique à une participation communautaire par la musique, on peut aisément imaginer que des compositeurs amateurs qui consta-

1. Sœur Marie Augusta NEAL, *Values and Interests in Social Changes*, Prentice Hall, New Jersey, 1964.

tent que leur musique est utilisée dans la liturgie puissent soutenir des changements par intérêt personnel. Par ailleurs, un compositeur liturgiste qui connaît l'histoire de la participation de l'assemblée pourra chercher à composer de la musique pour l'assemblée « fondée sur de pures convictions ». Neal classe le premier dans la catégorie des « gestionnaires institutionnels » ; d'autre part, elle appelle « prophète » une personne « ouverte au changement fondé sur des convictions ». On peut également trouver des personnes qui « hésitent devant le changement ». Un musicien de formation classique peut hésiter à faire un effort en vue d'une meilleure participation de l'assemblée du fait qu'il connaît bien le répertoire existant, et ne veut tout simplement pas faire l'effort d'apprendre de nouvelles musiques : il « résiste au changement par intérêt personnel ». Également, un musicien-liturgiste qui connaît bien les possibilités de participation offertes par le plain-chant et le répertoire classique peut, en toute bonne foi, ne rechercher pour l'assemblée que la musique qui ait un lien avec la tradition et rejeter par conséquent tout autre type de musique. La personne qui « agit par intérêt personnel et résiste au changement » est classée dans la catégorie des personnes du « maintien institutionnel » ; la personne qui « s'en tient à la tradition par conviction » est ce que Neal appelle un « prêtre ».

Exposé de la question

On m'a demandé de traiter la question : « Y a-t-il des règles pour l'usage de la musique profane dans la liturgie catholique romaine ? » Après de nombreux mois de travail, j'ai redécouvert à quel point cette question est épineuse. Un liturgiste de tradition orthodoxe peut répondre presque sans réfléchir : « Oui, il y a une règle : n'utilisez pas de musique profane, nous avons notre tradition. » Et l'affaire est réglée ! Mais dans la tradition catholique il y a eu, depuis le concile de Vatican II, et en particulier aux États-Unis, un effort croissant pour s'inspirer de tout ce qui est

bon dans la création. Les musiciens d'Afrique, des États-Unis et des autres « pays de mission » d'hier ou d'aujourd'hui ont étudié comment on pouvait utiliser, comme point de départ de compositions musicales liturgiques, les rythmes, arrangements, instruments et, parfois, mélodies devenus populaires dans le monde profane. Il semble qu'il y ait quelque justice à utiliser tous les dons de la création divine, mais la question demeure : dans quelles limites, et suivant quelles règles ?

Quelques limites de notre étude

- a) Nous aborderons la question de la musique en laissant celle des textes entre parenthèses.
- b) Nous limiterons notre discussion à l'évolution de ces trente dernières années.
- c) Nous concentrerons notre étude à la situation de l'Église catholique romaine aux États-Unis.

Si j'ai décidé d'étudier cette question d'un point de vue exclusivement musical, ce n'est pas pour sous-estimer l'importance du texte, et je dirais même l'importance critique du texte dans la musique liturgique. En tant que liturgiste, je considère au départ que son importance est centrale. C'est pourquoi j'ai utilisé l'expression « laissant celle des textes entre parenthèses », posant ainsi un acte de suspension des évaluations de cet aspect de la réalité. Si je me concentre exclusivement sur la musique, c'est parce que le thème de la *Societas Liturgica* est « Liturgie et Musique ».

Au cours des trente dernières années, les questions soulevées par l'utilisation de musique profane en liturgie sont apparues sous un jour nouveau du fait de la demande d'une liturgie en langue vernaculaire, et de ses conséquences sur la musique. Aux États-Unis, nous avons fait des expériences audacieuses, mais je ne pense pas que nous soyons les seuls. J'espère que ceux d'entre nous qui viennent d'autres pays feront les comparaisons qui s'imposent. Je vais d'abord étudier deux positions théoriques, et leurs différences, et décrirai ensuite, pour les discuter, trois pra-

tiques : le modèle cathédral, celui de la paroisse, et celui du monastère. Je conclurai en faisant quelques observations au sujet des règles d'utilisation de musique profane dans la liturgie.

I. Les positions théoriques

On ne peut, sans risquer de simplifier à l'extrême, définir les deux organisations qui virent le jour après le concile de Vatican II comme « prêtre » et « prophète », mais il est évident que leurs approches respectives de l'appel à la participation active à la liturgie par la musique procèdent de deux manières différentes de concevoir la tradition musicale. La *Consociatio Internationalis Musicæ Sacræ* (CIMS) et *Universa Laus* (UL) optent pour deux façons différentes, mais à mon avis valables, de répondre à l'appel pour une musique de l'assemblée en liturgie². J'ai bien conscience de ce que les positions des organisations qui composent la CIMS diffèrent d'un pays à l'autre³ ; pour mon exposé, j'utiliserai, pour présenter la position de la CIMS, les écrits de Johannes Overath.

Ce qui motive la CIMS, c'est l'idée qu'il faut considérer au départ le « trésor de la musique sacrée » et le chant grégorien, et découvrir comment on peut adapter ce réper-

2. Les conflits entre la CIMS et UL ont nécessité l'intervention du pape. Il y eut des conflits tout aussi animés pour la formulation du chapitre VI de *Sacrosanctum Concilium*, la Constitution sur la sainte liturgie. L'auteur pense que tous deux avaient – et ont encore — sur la question de la participation de l'assemblée des principes divergents, fondés sur certaines valeurs.

3. Voir la grande diversité d'opinions dans *Sacred Music* (St. Paul, MN) publié aux États-Unis et *Musica Sacra* (Franz Stein, éd.) publié en Allemagne ; de même la diversité de *Una Voce* et *Cæcilia* en France et du *Bollettino Ceciliano* en Italie.

toire en vue d'une participation de l'assemblée⁴. UL, habitée par l'idée que la participation musicale de l'assemblée accomplit une fonction liturgique, souligne la nécessité d'un nouveau départ pour la composition musicale de notre époque. Ce départ une fois réalisé, on devra mettre ce répertoire en relation avec la tradition sacrée et les principes du chant grégorien⁵. En bref, la CIMS part du « trésor sacré » et du plain-chant, et envisage ensuite comment peut en naître le chant de l'assemblée ; UL n'a, au départ, aucune idée musicale préconçue, et observe comment le nouveau répertoire s'accorde avec les principes de la musique traditionnelle. Les deux se fondent sur des valeurs qu'ils tiennent pour essentielles. On retrouve des tensions semblables dans d'autres Églises⁶.

Consociatio Internationalis Musicae Sacrae.

De ces deux points de vue, on peut tirer plusieurs conséquences importantes pour notre étude, et pour déterminer les principes d'utilisation de musique profane en liturgie.

4. Voir *Crux and Cithara, Selected Essays on Liturgy and Sacred Music Translated and Edited on the Occasion of the Seventieth Birthday of Johannes Overath*, trad. et éd. par Robert Skeris, Verlag Alfred Coppenrath, Alotting, 1983.

5. *Document Universa Laus – Points de repère*. D'abord publié dans le *Bulletin Universa Laus*, 30 (1980) ; on peut trouver maintenant ces points de repères dans Claude DUCHESNEAU et Michel VEUTHEY, *Musique et liturgie : le document Universa Laus*, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

6. « Il y a un désaccord fréquent entre ceux qui pensent que la seule musique qui convient est celle que l'on peut apprendre instantanément à tous les fidèles, et ceux qui maintiennent qu'insister pour que tous participent au chant fait trop peu de cas de l'usage, réclamé par la tradition classique européenne dans la plus grande partie de la musique, de l'esprit et des sens. » *In Tune with Heaven. The Report of the Archbishop's Commission on Church Music*, Church House Publishing, Londres, 1992, n. 68, p. 37.

La CIMS utilise le terme de *musica sacra*⁷ pour définir la musique liturgique. Le terme opposé à « musique sacrée » est « musique profane ». Par définition, la musique sacrée a une signification d'autant plus forte qu'elle est moins profane. Par conséquent, l'utilisation de musique profane est, pour la CIMS, une violation fondamentale de la définition même de ce qu'est la musique cultuelle, à savoir une musique sacrée. La CIMS, a quelquefois tenté de reconnaître que certaines formes musicales, issues de la culture contemporaine, sont entrées dans l'usage liturgique. On a fait usage du terme « sacro-pop⁸ », mais ce terme, qui remplace « musica » par « pop », a nécessairement une connotation péjorative. La CIMS utilisera donc ce terme pour définir une musique d'origine culturelle populaire qui ne se situe pas au niveau de qualité musicale de la tradition, et qui par conséquent ne peut être reconnue comme *musica sacra*, terme réservé au trésor sacré.

Universa Laus.

Par ailleurs, UL, procédant d'un point de vue différent, a créé le terme de « musique rituelle chrétienne ». Ceux qui étaient présents à cette rencontre essentielle de Milwaukee (USA) en 1966 entre des musiciens de la CIMS de la communauté européenne, et des musiciens américains éminents, se souviendront d'une des déclarations les plus polémiques de cette rencontre, qui affirmait : « Il n'y a pas de musique sacrée : il n'existe ni séquence de notes ni enchaînement d'accords qui soit intrinsèquement ou

7. Ce terme fut utilisé pour la première fois par Michel Prætorius, en 1614, comme entrée dans son encyclopédie, « *Musica sacra et ecclesiastica* ». Ce terme a joué un rôle important dans l'*Allgemeiner Cæcilianverband*. L'usage et la signification de ce terme ont varié, voir DUCHESNEAU et VEUTHEY. *Musique et liturgie*, p. 130 : si l'on cherche une étude plus récente, voir Michæl JONCAS, *From Sacred Song to Ritual Music*, The Liturgical Press, Collegeville, MN, 1997.

8. À titre d'exemple, voir *Crux*, p. 17.

extrinsèquement sacrés⁹. » Cette affirmation reflète, bien entendu, le souci de briser les limites que le trésor sacré et le chant grégorien imposaient aux formes musicales, de permettre un nouveau départ, et de commencer à relever ce défi : créer une musique permettant la participation de l'assemblée à la lumière de la culture du XX^e siècle. Prenant comme point de départ le principe du renouveau liturgique d'une « participation pleine, consciente et active » par la musique, UL a forgé un nouveau langage pour la musique cultuelle, évitant le terme de musique sacrée, et utilisant celui de musique rituelle chrétienne.

Cette nouvelle terminologie se fonde sur le concept de fonction rituelle telle qu'on le trouve dans l'expression *munus ministeriale* [SC 112]. La musique rituelle chrétienne constitue la clef du document UL publié en 1980¹⁰. Ce qui définit la musique rituelle, c'est sa fonction dans la liturgie¹¹. On a remarqué que l'apparition de ce concept s'est produite au moment où Victor Turner ainsi que Clifford Geertz s'intéressaient à l'étude du rite, et que naissait l'ethnomusicologie¹².

Même s'il est impossible de dresser une liste exhaustive de ce qui réunit et sépare la musique sacrée et la musique rituelle chrétienne, il est néanmoins important pour notre propos de noter que le glissement terminologique a provoqué une évolution de la compréhension de la musique d'origine culturelle. Le contraire de la musique rituelle, c'est une musique non rituelle, une musique qui n'a pas de

9. Voir *Church Music in Crisis*, The Liturgical Press, Collegeville, MN, 1966.

10. Voir note 4. La communauté musicale américaine a explicité cette notion dans les *Milwaukee Symposia for Church Composers : A Ten-Year Report*, co-édité par Liturgy Training Publications, Chicago, et The Pastoral Press, Washington, 1992. Voir aussi Michael JONCAS, *From Sacred Song to Ritual Music* (voir ici n. 7).

11. Voir Gino STEFANI, *Il linguaggio della musica*, Edizioni Paoline, Rome, 1982.

12. Edward FOLEY, « The Ritual Function of Beauty : From Assisi to Snowbird » *Pastoral Music* 21 : 3, février-mars, 1997, p. 17.

fonction rituelle, ou qui ne fonctionne pas d'une façon rituelle, ou dans un contexte rituel. C'est pourquoi, pour UL, la musique profane n'est *a priori* ni écartée ni retenue comme musique rituelle ; toute musique est évaluée en vertu de sa capacité à servir comme musique rituelle.

Du point de vue d'UL, la musique d'origine profane peut donc être reçue ou rejetée en fonction de son utilisation rituelle ; et cela vaut également pour la musique tirée du trésor sacré et du chant grégorien. Ce n'est pas la musique *per se*, mais l'utilisation de cette musique qui compte, et l'utilisation de la musique est définie par la culture dans laquelle se trouve cette musique. Ce point de vue est devenu particulièrement précieux au moment où l'Église catholique se lançait dans l'établissement d'un répertoire en plus de 200 langues vernaculaires et autant, sinon plus, de cultures différentes.

Les deux écoles théoriques se trouvaient séparées par leurs hypothèses de départ : la CIMS était attachée au principe d'adaptation du trésor historique de musique sacrée à la participation active, et UL à celui de la recherche d'une voie pour accorder la musique rituelle de la participation active à la tradition sacrée. La CIMS trouvait que la musique profane était repoussante, et UL pensait que l'utilisation de cette musique n'était pas une question en soi. Mais il n'y avait pas que la théorie.

II. Les praticiens

Les praticiens sont impliqués dans la mise en place d'une musique plus qu'ils ne le sont dans celle des textes liturgiques. Au cours des trente dernières années, le texte du rituel a été donné par l'autorité, et la musique a été composée localement. Les praticiens de la musique, ce sont les compositeurs et ceux qui jouent la musique. Et la composition et la pratique sont toutes deux influencées par le contexte acoustique.

Je suis convaincu que trois contextes différents – la cathédrale, la paroisse et le monastère – ont largement influencé la musique liturgique aux États-Unis¹³.

Les musiciens de cathédrale.

Dans les cathédrales (et autres édifices à l'acoustique sonore et « dure »), l'espace liturgique sonore correspond bien au plain-chant, à la polyphonie et, dans une certaine mesure, à l'hymnodie. Les cathédrales sont moins propices à des formes musicales fortement rythmées, en particulier les formes rythmiques utilisées dans les compositions modernes après Stravinski. Même la syncope la plus simple, souvent utilisée dans la musique populaire, ne trouve pas son espace dans l'acoustique d'une cathédrale. Dans les cathédrales, on trouve un dispositif musical plus important, le désir d'ajouter de la solennité par la musique, et une assemblée qui demeure physiquement séparée du sanctuaire du fait de la taille et des proportions du volume. Bien qu'il y ait simplification excessive à dire les choses ainsi, on a constaté, aux États-Unis, la naissance d'une « liturgie cathédrale ». Celle-ci est marquée par (1) une certaine distance entre l'assemblée et le président (rendue nécessaire par la taille et le style de l'édifice), (2) une acoustique claire, et (3) des musiciens qui savent quel répertoire convient ou non à cette acoustique.

Il y a peu, Mgr. Francis Mannion a plaidé pour une musique « classique-moderne¹⁴ ». La musique classique-

13. J'ai déjà eu l'occasion de distinguer cinq types de cadre/mise en œuvre dans la liturgie : « monastique », « cathédral », « communicationnel », « scénique » et « petits groupes » : voir Virgil C. FUNK, « Enculturation, Style and the Sacred-Secular Debate » in *Sacred Sound and Social Change : Liturgical Music in Jewish and Christian Experience*, Lawrence Hoffman and Janet R. Walton, eds., University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN, 1992.

14. Francis MANNION a décrit six modèles de musique liturgique : « neo-cécilien », « folk/pop », « ethnique », « fonction rituelle », « classicisme moderne », « éclectique-œcuménique » : voir Francis

moderne affirme que le caractère « classique ¹⁵ » du chant grégorien et de la polyphonie de la Renaissance constitue le point de départ des nouvelles évolutions et expressions. Elle cherche aussi à maintenir et à développer la pratique « classique » de la tradition qui comprend l'excellence de la composition et de la réalisation, ainsi qu'un grand respect pour la dimension chorale de la liturgie. Elle souligne la déclaration de Vatican II selon laquelle « [l]es musiciens, imprégnés d'esprit chrétien, comprendront qu'ils ont été appelés à cultiver la musique sacrée et à accroître son trésor. Ils composeront des mélodies qui présentent les marques de la véritable musique sacrée et qui puissent être chantées non seulement par les grandes *scholae cantorum*, mais qui conviennent aussi aux petites et favorisent la participation active de toute l'assemblée des fidèles ». [SC 121]. On doit veiller à ce que toute nouvelle forme adaptée soit en quelque sorte générée à partir des formes déjà existantes.

La scène paroissiale.

La situation de la scène paroissiale n'est pas aussi définissable. Les paroisses aux États-Unis ont été amenées à trouver une musique que l'assemblée pourrait chanter. « Préférer à tout autre son celui de l'assemblée en train de chanter » implique que l'auditeur et celui qui chante ne font plus qu'un, que la qualité du chant est aussi bonne ou aussi mauvaise que ne l'est l'assemblée elle-même. Un nombre important d'églises paroissiales ont été édifiées

MANNION, « Paradigms in American Catholic Church Music » *Worship* 70 : 2, mars 1996, pp. 101-128, en part. 120-126. Sa préférence pour le « classicisme moderne » a été développée au cours du Symposium NPM, « Paradigmes et Esthétique », en février 1997.

15. David TRACY a donné « une notion non classique du classicisme », c'est-à-dire, la reconnaissance du fait qu'une production classique, tout en demeurant un trait normatif et permanent d'une tradition religieuse, donne naissance à de nouvelles interprétations et formes, et les inspire », Mannion, « Paradigms », p. 120.

depuis le concile de Vatican II. Dans celles-ci, on a souvent réuni le sanctuaire et la nef, et on a essayé d'améliorer la qualité de la parole dite dans le sanctuaire en utilisant des techniques acoustiques (pour amortir la réverbération au moyen de carreaux acoustiques et de moquettes). Par voie de conséquence, cela a rendu encore plus importante l'utilisation de microphones et de matériel de sonorisation judicieusement placés. Ce qu'on gagne avec ce nouvel environnement liturgique, c'est qu'il donne au prédicateur la possibilité de créer une sensation d'intimité avec l'assemblée en utilisant jusqu'au moindre soupir dans son efficacité théâtrale fine. Ce qu'on a perdu dans ce nouvel environnement, c'est que le chant de l'assemblée se trouve affaibli du fait que les membres de l'assemblée ne s'entendent pas chanter. Les musiciens ont besoin d'une amplification pour se faire entendre ; parfois, même le chœur est sonorisé. L'architecture religieuse est prise dans une série de compromis.

Ce qui devient évident dans cet environnement acoustique, c'est que les harmoniques du chant grégorien et les accords étendus de la polyphonie traditionnelle n'ont pas l'effet désiré sur l'oreille de l'assemblée. À mon avis, ceux qui ont choisi d'édifier de telles constructions ne l'ont pas fait pour écarter un environnement favorable au plainchant et à la polyphonie, mais parce qu'ils ont essayé de rapprocher le président et l'assemblée, de créer une sensation d'intimité, ou de refléter une nouvelle théologie de l'incarnation.

Ces conditions, dans lesquelles le répertoire classique ne se déploie pas (acoustique sèche, microphones nécessaires pour les musiciens, et une sensation d'intimité), ont donné un environnement qui conduit inévitablement à la nécessité d'un chant faisant appel à d'autres techniques musicales. Et la décision de rechercher ces autres techniques ne fut pas seulement d'ordre théorique, comme à UL, mais fondée pour une part sur l'expérience.

Note sur l'« oreille culturelle ».

Parvenu à ce stade, j'aimerais introduire la notion d'« oreille culturelle ». Alfred Tomatis a été le premier à utiliser ce terme en relation aux langues vivantes : il affirme que certaines expériences acoustiques sont agréables à notre oreille individuelle et que, de plus, ces sons « de charme » se trouvent dans notre culture, créant ainsi une oreille culturelle¹⁶. Ces sons viennent des expériences vécues au cours de notre petite enfance et façonnent véritablement le fonctionnement de nos mécanismes auditifs. Ses découvertes se sont trouvées récemment vérifiées par des études sur le cerveau de l'embryon et des tout-petits enfants. Ces études établissent en fait que notre cerveau fabrique un surplus de connexions synaptiques¹⁷, pour ne retenir ensuite que celles qui sont utilisées. Ainsi chaque schéma cérébral est construit par les stimulations de l'environnement, et par son utilisation¹⁸. D'autres

16. Alfred TOMATIS, *L'Oreille et le Langage*, Éd. du Seuil, collection « Points-Sciences », 1963 ; *Vers l'écoute humaine*, t. I et II, Éd. ESF, collection « Sciences de l'Éducation », 1974 ; *L'Oreille et la Vie*, Éd. Robert Laffont, collection « Réponses Santé », 1977 ; *L'Oreille et la Voix*, Éd. Robert Laffont, 1987 ; *Pourquoi Mozart*, Fixot, 1991 ; *Écouter l'univers*, Éd. Robert Laffont, 1996.

17. Les « connexions synaptiques » comportent des neurones, des axones et les dendrites correspondantes, chargées d'activité électrique. À la naissance, le cerveau d'un bébé contient 100 milliards de neurones et un billion de cellules gliales. « L'activité électrique, déclenchée par un flux d'expériences sensorielles, règle minutieusement les circuits cérébraux — déterminant ainsi les connexions qui seront maintenues et celles qui vont être supprimées », *Time*, 3 février 1997, p. 51.

18. J. Madeleine NASH, « Fertile Minds », faisant un compte rendu du travail du neurobiologiste Carla Shatz, Université de Californie, Berkeley (*Time*, 3 février 1977). Voir aussi, in *Musica Research Notes* [<http://www.musica.uci.edu>] « The Musical Infant » et « Patterns of Opinion » (Spring/Printemps, 1994) ; « Musical Building Blocks in the Brain » (Fall/Automne, 1994) ; « The Earliest Music Lessons » (Spring/Printemps, 1995) ; « The Musical Infant and the Roots of Consonance » (Spring/Printemps, 1997).

études ont montré que la musique est traitée dans une aire cervicale qui est séparée et distincte de l'aire où sont traitées la parole et la logique (cette théorie s'appelait autrefois théorie des deux hémisphères ou du cerveau droit et gauche). La découverte du traitement de la musique dans la même aire que celle des concepts sans mots fournit une explication biologique au fait que d'écouter de la musique nous place souvent dans le monde de l'imagination¹⁹. Et « quand on permet à l'imagination de se mouvoir dans des zones profondes, le sacré se révèle. Plus un objet provoque en nous différentes sortes de pensées, plus nos réflexions sont profondes quant à l'élaboration de cet objet, et plus son caractère sacré est mis en évidence²⁰ ».

Un musicien de paroisse, surtout si c'est un musicien amateur, avec des moyens musicaux limités, cherchant de nouvelles musiques qui permettent à l'assemblée de participer par le chant, sera attiré par les musiques qui ont charmé l'oreille culturelle des paroissiens.

*Les musiciens de paroisse :
utilisation de la musique populaire.*

À l'époque de Vatican II, certains musiciens paroissiaux furent tentés d'utiliser des formes musicales issues de la culture populaire, et en particulier les orchestrations, les instruments et parfois même les mélodies, comme musique favorisant la participation de l'assemblée²¹. La musique de la culture populaire des années 60, avec utilisation de gui-

19. DON CAMPBELL, *Introduction to the Musical Brain*, Magna Music, 1983 ; voir aussi *The Mozart Effect*, manuscrit en cours de rédaction, 1997.

20. THOMAS MOORE, *Care of the Soul*, Harper Collins, New York, 1992.

21. Entre 1965 et 1974, une série de chansons, de partitions et de recueils de chants fut publiée, le plus souvent (mais pas toujours correctement) associée à la firme FEL. On y trouve par exemple le *Young Christian Hymnal* FEL, 1966, et, P. QUINLAN *Glory Bound*, 15 chants folk paraphasant les psaumes bibliques, World Library of Sacred Music, 1966.

tares et chant spontané de l'assemblée, eut un succès immédiat. Cette pratique fut rapidement abandonnée pour deux raisons. Dans la plupart des cas, les textes étaient inacceptables dans un contexte liturgique, que ce soit d'un point de vue traditionnel ou bien sur un plan fonctionnel, et ce répertoire du mouvement populaire des années 60 fut rejeté car il utilisait des « codes » qui semblèrent inacceptables pour l'oreille culturelle des fidèles²². En outre, les mélodies inspirées directement par la culture profane des mass media (radio, télévision, disques, etc.), tout en ayant du charme pour l'oreille culturelle, n'eurent aucun succès car leur forme musicale visait la distraction, ce qui veut dire que le musicien essayait de flatter les sentiments de l'auditeur. Une musique qui s'adressait uniquement à des auditeurs ne pouvait pas fonctionner comme le chant d'une assemblée dont les membres sont à la fois chanteurs et auditeurs. « Le chant d'assemblée ne doit pas être considéré comme un lieu d'expérimentation pour les compositeurs amateurs²³ ».

*Les musiciens de paroisses :
codage de la musique populaire.*

Un second groupe de compositeurs a commencé à écrire une musique fortement influencée par la culture profane mais dont les « codes » étaient plus subtilement cachés dans l'harmonisation, l'orchestration ou l'instrumentation²⁴. Juste un mot sur les « codes » musicaux : la musique échappe à l'analyse linguistique exhaustive car elle constitue, ou du moins comporte, une expérience

22. Les compositions banales ou insignifiantes ne survivent pas aux exigences rigoureuses de l'usage rituel. Toutes les positions théoriques sont d'accord sur ce point.

23. Johannes OVERATH, *Crux*, p. 72.

24. J. Michael Joncas, Marty Haughen, David Haas et Christopher Walker font partie des compositeurs actuels qui reconnaissent publiquement qu'ils codent leur musique avec les codes des chansons de Broadway.

sonore qui se situe en dehors de la sphère logique. Pour les besoins de cette étude, j'ai défini la musique²⁵ comme expérience sonore issue (1) d'un émetteur [à distance, le compositeur, et à proximité le musicien] qui (2) crée une expérience sonore [production]. Cette expérience sonore est (3) transmise par un médium [l'air, le milieu acoustique, les vibrations] à (4) un récepteur [avec une oreille à l'écoute] qui (5) décode l'expérience sonore en fonction de ses expériences biologiques et culturelles. Par conséquent, la musique est toujours une relation entre un émetteur et un récepteur, grâce à un médium, et nécessite une opération de codage par le musicien, et de décodage [« audiation²⁶ »] par l'auditeur. Toute musique est composée de ces cinq stades reliés les uns aux autres.

Les recherches scientifiques nous l'apprennent, c'est par l'usage que le cerveau forme et utilise l'oreille culturelle, voie agréable pour chaque individu et moyen de reconnaître des expériences sonores dans le cadre d'une culture. Le cerveau, grâce à l'expérience, associe les expériences sonores à d'autres éléments symboliques²⁷. Cette associa-

25. Pour les différentes définitions de la musique, voir « Music » in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. La définition que je propose s'inspire de la théorie moderne de la communication telle qu'elle a été présentée par Gerry Lardner à la Rencontre de la North American Academy of Liturgy, Groupe d'étude en Sciences sociales, 1983.

26. L'« audiation » (néologisme que je ne sais pas traduire autrement, *NdT*) est l'opération de l'oreille qui correspond à l'opération de visualisation par l'œil ; voir Edwin GORDON, *Primary Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Chicago, IL, 1979 ; voir aussi *Manual for Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Chicago, 1989.

27. La littérature sur les « associations » est vaste et controversée. De l'utilisation du leitmotiv à la période romantique jusqu'à la musique de fond des films actuels qui nous suggère les émotions que nous devons éprouver, la musique est associée au monde du symbolique. Voir l'étude récente de Judith KUBICKI, *Jacques Berthier's Taizé Music : A Case Study of Liturgical Music as Ritual Symbol*, thèse de doctorat non publiée, 1997.

tion s'applique parfois universellement, telle la musique de marche qui pousse votre corps à marcher (l'irrésistible envie de battre du pied au concert). D'autres associations s'apprennent par la culture : *La Marseillaise* suscite une émotion nationaliste chez les Français. Certaines associations sont idiosyncrasiques : par exemple, tel nouveau couple identifiera « sa » chanson.

Quelques compositeurs, aux États-Unis, ont essayé d'utiliser certaines techniques musicales de la culture populaire, par ex. Broadway, mais en en masquant les codes profanes de telle façon que l'origine n'est pas repérable par l'auditeur. Cette méthode est semblable à celle utilisée par J. S. Bach pour transformer la mélodie profane de *O Sacred Heart Surrounded* en musique liturgique²⁸. Bien entendu, tout compositeur n'est pas J. S. Bach, mais le principe demeure le même.

Les musiciens de paroisse : œcuménisme.

D'autres musiciens de paroisse ont utilisé une musique cultuelle empruntée à d'autres traditions anglaises et vernaculaires : le plain-chant anglican, l'hymnodie luthérienne, etc. Même si cette tentative ne nous renseigne pas beaucoup sur les principes d'utilisation de musique profane dans la liturgie, elle nous indique comment la musique religieuse propre à une confession en reflète la culture religieuse. Par exemple, la mélodie de *Ein'Feste Burg* de Martin Luther porte en elle-même une identité culturelle « luthérienne ». En 1600, introduire cette musique comme chant d'entrée dans une liturgie romaine était un signe d'hérésie ; en 1970, c'est un signe d'ouverture œcuménique. La musique est plus prégnante d'une culture que ce

28. On trouve de nombreux exemples de ces transformations musicales, par ex. la musique orchestrale utilisée par Monteverdi pour le « Deus in Adjutorium » de ses *Vêpres de la Sainte Vierge Marie* est empruntée au prologue de son opéra *Orfeo* ; l'*Oratorio de Noël* de Bach s'inspire d'une cantate profane, *Die Wahl des Hercules*.

que la plupart des musiciens peuvent imaginer, et la signification d'une culture religieuse fera toujours partie de l'oreille culturelle.

Les musiciens de paroisse : éclectisme.

Enfin, certains musiciens ont utilisé des musiques de styles éclectiques²⁹. Ils connaissaient bien le chant grégorien et le trésor sacré et, à l'occasion, ils s'en sont inspirés. Les meilleurs d'entre eux ont rejeté la musique populaire comme musique liturgique, considérant que les paroissiens veulent recevoir une image sonore « différente » de celle de l'ambiance culturelle profane. Quelquefois, ils utilisent un modèle fonctionnel-rituel pour évaluer la musique, et se demandent : « Est-ce que cette musique fonctionne sur un plan rituel ? » Parfois, ils iront jusqu'à se demander si telle musique « donne une image sonore » (lisez : « est codée ») de manière à correspondre aux sensibilités (lisez : « l'oreille culturelle ») des paroissiens. Souvent, ce groupe utilisera le répertoire œcuménique et, plus rarement, celui créé dans un cadre monastique.

Les musiciens de paroisse : résumé.

Au cours de ces trente dernières années, le travail effectué sur le plan paroissial, aux États-Unis, n'a pas été motivé par des considérations théoriques sur la musique sacrée ou la fonction rituelle, comme c'était le cas pour le groupe de la CIMS et celui d'UL, mais par le souci de la participation de l'assemblée, façonnée par l'acoustique des lieux et l'oreille culturelle. Ce travail a été fortement influencé par le constat que, souvent, le plain-chant et le répertoire tra-

29. Il y a aux États-Unis un grand nombre de compositeurs de ce genre ; on trouve leurs compositions dans les hymnaires, en commençant par le *People Mass Book* de 1966, et ensuite dans les publications de GIA Publications (Chicago), OCP Publications (Portland) et World Library Publications (Chicago).

ditionnel ne fonctionnaient pas sur le plan acoustique, et étaient étrangers à l'oreille culturelle de l'assemblée. Au départ, on a essayé de s'inspirer directement de la culture populaire, mais cela a échoué à cause de l'inconvenance du texte, du rejet du code profane affectant la musique, ou de formes musicales inappropriées. D'autres expériences ont été tentées en jouant sur les codes associés à la musique. Le compositeur liturgique moderne, conscient de ces formes profanes, a masqué ces codes. Bien sûr, le musicien a quelquefois respecté ce masque, mais pas toujours. Parfois, l'auditeur/ fidèle, en décodant, a démasqué les codes et rejeté la musique qu'il trouvait « trop profane ». Parfois aussi, l'auditeur/ fidèle, au décodage, a trouvé que la musique était charmante pour son oreille culturelle, et particulièrement propre à « faire entrer la musique liturgique dans le XX^e siècle ». L'utilisation de musique profane dans le cadre du modèle paroissial reste soumise à une interprétation très subjective et versatile.

La tradition monastique.

Dans le contexte monastique, les choses sont très différentes pour ce qui est de la musique. Si le modèle cathédral de liturgie est influencé par de grands volumes sonores dans lesquels se déroulent des célébrations festives avec d'importants moyens musicaux, et si le modèle paroissial est défini par l'oreille culturelle de l'assemblée moyenne à la recherche d'un chant communautaire, souvent sans grands moyens musicaux, et dans un lieu à l'acoustique sèche, nous pouvons dire que le modèle monastique est pour sa part très influencé par ses propres principes. Les moines portent le témoignage de modes de vie contre-culturels, s'en tenant aux choses les plus élevées. Et leur musique porte en elle cette culture. Cette musique doit être bien construite de manière à résister à la répétition. Et c'est de propos délibéré qu'elle ne comporte pas de codes, même cachés, de la culture profane.

Brève note sur le terme « culture ».

Avant de conclure, nous aimerions faire un bref commentaire sur la culture. La culture³⁰ est une construction mentale et possède plusieurs significations, enracinées dans l'idée de cultiver ou de labourer le sol. Au début du XIX^e siècle, la signification de culture s'enrichit grâce aux philosophes des Lumières, en particulier Kant et Hume, qui cherchaient comment établir des valeurs sociales qui ne soient pas fondées sur une révélation religieuse. La « culture » fut le terme que ces « naturalistes » choisirent pour représenter ce qu'il y a de mieux dans la société³¹.

30. Pour les définitions anthropologiques actuelles, voir Nathan MITCHELL, « Culture » in *Liturgy Digest* 3 : 1 (1996), pp. 94-107 ; voir aussi « Culture » dans la *New Catholic Encyclopedia* pour un développement de ce thème. « État ou stade d'avancement d'une civilisation, ou les traits caractéristiques d'un tel état ou stade ; par ex. culture primitive grecque, italienne. L'ensemble des réalisations, des croyances, des traditions, et formant le cadre de vie d'un groupe racial religieux ou social, par ex. une nation aux nombreuses cultures » : *Webster's New International Dictionary of the English Language*, 2^e éd., édition complète, G. et C. Merriam Co, Springfield, MA, 1939. En anthropologie, la culture est constituée par « toutes ces forces, individuelles et collectives, publiques et privées — qui forment ce que nous sommes, nos valeurs, et comment nous interprétons les personnes, les lieux et les choses (y compris nous-mêmes). [C'est]... un langage social vivant — grâce auquel nous éprouvons notre identité d'homme et transmettons nos significations et valeurs les plus profondes... La culture est le moyen symbolique et rituel par lequel nous acquérons notre identité d'homme... nous devenons humain en apprenant le répertoire de la communauté des hommes ». Ainsi, l'anthropologue de la culture, l'Américain Clifford Geertz, définit la culture comme une structure de significations incarnées dans des symboles, et que nous nous transmettons historiquement, un système de conceptions dont nous avons hérité, exprimées sous forme symbolique, et au moyen desquelles les personnes communiquent, perpétuent et accroissent leur connaissance de la vie et savent comment l'aborder. [GEERTZ *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973, p. 891.]

31. Voir Allan BLOOM, *The Closing of the American Mind*, Simon and Schuster, New York, 1987, « Culture », p. 185-194.

La culture remplaça le culte. L'usage populaire de ce terme en a, bien entendu, élargi le sens jusqu'à lui incorporer les éléments qui reflètent ce qui est typique de la société, ce qui est « représentatif ». Au point que la culture c'est aussi bien Bach et Beethoven — la « culture savante » — que Coca-Cola — la culture populaire. La musique de la culture populaire est aujourd'hui déterminée par ceux qui contrôlent les médias. Il est maintenant clair pour nous que la CIMS et les musiciens de cathédrale, surtout ceux du classicisme moderne, sont évidemment susceptibles d'être attirés par la musique de la « culture savante », alors que le musicien de paroisse, conduit par l'oreille culturelle de l'assemblée, peut se sentir porté dans un sens ou dans l'autre. Les musicologues, en particulier les musicologues allemands, signalent aussi une autre forme de « culture » : la culture folk et la musique qui l'accompagne³². Dans la littérature anglo-saxonne, l'interaction entre culture et liturgie est envisagée comme un processus³³. Alors qu'on compte bon nombre de travaux sur la relation entre litur-

32. Voir K. WACHSMANN, « Folk Music » [6 : 693] et les articles détaillés de W. WIORA et W. SUPPAN, « Germany : FolkMusic » [7 : 283-289] et C. SEEGER, A. JABBOUR, E. SOUTHERN, « United States : Folk Music [19 : 436-451] in : *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York, 1996).

33. « La rencontre du christianisme et de la culture est celle de deux procès symboliques. Il en va de même pour la rencontre de la liturgie [lisez : « musique liturgique »] et de la culture... Chaque symbole ouvre la porte au mystère et nous engage sur une voie de découvertes. Le but des symboles n'est pas de produire des « objets » mais des « fruits ». On peut connaître, nommer, étiqueter, compter, mesurer, stocker et contrôler les objets, pas les « fruits ». La liturgie [lisez : « la musique liturgique »] et la culture sont ainsi plutôt des procès fluides et sans fin que des objets définis. Par exemple, le but de la liturgie [musique liturgique] n'est pas de produire un objet que l'on peut stocker pour une utilisation ultérieure. Son but est plutôt de produire du fruit. » Nathan MITCHELL, « Cult, Creed and Culture » in : *Liturgy Digest* 3 : 1, N. Mitchell, éd., University of Notre Dame Press, Notre Dame IN, p. 49.

gie et culture ³⁴, il n'y en a que peu qui appliquent ces principes à la musique ³⁵. Les études historiques se sont montrées plus fructueuses ³⁶.

III. Quelques observations

Nous sommes maintenant en mesure de poser quelques principes sur l'utilisation de musique profane en liturgie :

1. Ceux qui utilisent l'expression « musique sacrée » comme désignation officielle de la musique liturgique, comme le font tous les documents romains officiels, excluent par définition son contraire, la « musique profane », de la liturgie : « *Nil profanum* ³⁷ ». « Musique sacrée » et « musique profane » s'excluent mutuellement.

34. « La liturgie romaine et l'inculturation » par la *Congrégation pour le culte divin et la discipline des sacrements* ; voir aussi S. Anita STAUFFER, éd., *Worship and Culture in Dialogue : Reports of International Consultations* — Cartigny, Suisse, 1993 et Hong Kong, 1994 — The Lutheran World Federation, Department for Theology and Studies, 1994 ; Anscar CHUPUNGCO, *Worship : Progress and Tradition*, The Pastoral Press, Beltsville, MD, 1995 ; David N. POWER, *Worship : Culture and Theology*, The Pastoral Press, Washington, DC. Pour une bibliographie complète, voir N. MITCHELL, « Resources », *Liturgy Digest* 3 : 1 (1996) ; et S. Anita STAUFFER, *Worship and Culture in Dialogue*, World Lutheran Federation, Genève, 1994, p. 225-244.

35. Anscar CHUPUNGCO, « Liturgical Music and Its Early Cultural Setting » in : *Worship : Beyond Inculturation*, The Pastoral Press, Washington, DC, 1994 ; voir aussi Edward FOLEY, *From Age to Age*, Liturgy Training Publications, Chicago, IL, 1991.

36. Voir en particulier Conrad L. DONAKOWSKI, *A Muse for the Masses : Ritual and Music in the Age of Democratic Revolution 1770-1870*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 1972 ; Henry RAYNOR, *Music and Society since 1815*, Schocken Books, New York, 1976. Autres domaines d'intérêt : Robert R. GRIMES, SJ, *How Shall We Sing in a Foreign Land : Music of Irish Catholic Immigrants in the Antebellum United States*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN, 1996.

37. Johannes OVERATH, « Music and Faith », in : *Crux*, p. 72.

Si l'on tient au principe selon lequel il y a deux cultures, une profane et une sacrée, la manière d'établir ce principe va déterminer les règles pour juger de ce qui est de la « musique sacrée ». Les éléments de la culture sacrée étant composés ou analysés, y compris la musique, on peut les mettre en rapport avec les distinctions classiques de H. Richard Niebuhr. Niebuhr donne une série de modèles concernant la relation entre christianisme et culture : « Contre la culture », « De la culture », « Au-dessus de la culture », « La culture et le Christ en paradoxe », et « Christ transformant la culture ³⁸ ». Quoi qu'il en soit, avant d'utiliser de la musique profane, il faudra lui faire subir un certain nombre de transformations pour la libérer de ses connotations (codes).

2. Pour ceux qui utilisent le terme « musique rituelle » pour désigner la musique liturgique, la question sacré/profane ne se pose plus. La musique rituelle fonctionne dans le cadre d'une culture donnée comme musique rituelle. Si la musique de la culture profane peut fonctionner dans le cadre du rituel comme musique rituelle, ce n'est plus alors une musique profane mais une musique rituelle. De même, si une musique comme le plain-chant ou une pièce tirée du trésor sacré peut fonctionner dans le rituel comme musique rituelle, ce n'est plus alors une musique sacrée mais une musique rituelle. L'usage fonctionnel détermine la convenance de la musique dans la liturgie.

3. Dans le cadre acoustique de la cathédrale, la musique de la culture savante trouve souvent sa place, alors que la musique de la culture populaire a manifestement l'air déplacée. L'acoustique d'un grand édifice, la distance entre l'assemblée et l'autel, et l'oreille quelquefois mieux entraînée de l'assemblée confirment ce point de vue. La musique moderne en utilisant des techniques de composition classiques semble s'épanouir dans ce cadre.

38. H. Richard NIEBUHR, *Christ and Culture*, Harper and Row, New York, 1951. Voir le commentaire sur l'œuvre de Niebuhr par John D. WITVLIET, « Theological and Conceptual Models for Liturgy and Culture », in : *Liturgy Digest* 3 : 2 (Notre Dame, 1996).

4. Dans le cadre acoustique paroissial, la musique de la culture populaire est *a priori* jugée inconvenante ou pas en fonction du texte. D'un point de vue strictement musical, nous pouvons constater ceci :

a. La musique de la culture populaire est exclue si elle comprend un élément de distraction, c'est-à-dire si le but de la musique est seulement de charmer l'oreille de l'auditeur.

b. La musique de la culture populaire est exclue en tant que musique liturgique si le décodage par l'assemblée conduit celle-ci à trouver que cette musique comprend des connotations qui ne conviennent pas à la musique liturgique, par ex. la musique des salles de danse, etc.

c. Les techniques de composition et d'arrangement musical de la culture populaire peuvent être utilisées dans les célébrations si le compositeur et l'interprète encodent la musique de manière telle que ces sources n'attirent pas l'attention. Ce défi semble exiger un compositeur très doué.

5. Dans le cadre monastique, la musique de la culture populaire va être exclue en fonction de principes théologiques, à savoir que le style de vie monastique est une contre-culture.

Qu'avons-nous appris sur l'utilisation de la musique profane dans la liturgie ?

Le point de vue américain se fonde sur l'expérimentation et la pratique. L'approche philosophique ou radicalement spéculative de la question laisse la place à une approche beaucoup plus pragmatique. Quand ils observent le travail de création de musique pour une participation de l'assemblée, les Américains n'hésitent pas à utiliser de la musique issue de la culture profane. En réalité, intuitivement, nous avons commencé par là. Et nous avons découvert qu'il faut tenir compte de tous les éléments de la musique : (1) la très grande importance de l'exécution, c'est-à-dire ce que le musicien peut ôter ou ajouter à la composition, (2) l'acoustique, et en particulier l'acoustique

de certains de nos nouveaux édifices, et (3) la manière spécifique qu'a une assemblée américaine de percevoir sa musique. Nous avons pris plaisir à relever ce défi : créer une liturgie en langue vernaculaire qui soit véritablement inculturée.

Rapidement, nous avons compris que la musique banale ou mal construite ne pouvait subir longtemps l'épreuve de la répétition. La musique doit obéir aux règles de la musique. Jusqu'à présent, nous n'avons pas trouvé acceptables sur le plan musical ou liturgique les courants actuels de la musique contemporaine comme le rock, le be-bop, le rap, etc. On ne les a jamais vraiment expérimentés. Nos formes musicales les plus respectables (le jazz, les airs des spectacles de Broadway) et nos compositeurs classiques (Bernstein, Copland) étaient et sont toujours un cas à part. Il est étonnant de voir que le jazz n'a jamais véritablement pris sur le plan paroissial. Sans doute est-il encore trop rapidement associé à la vie nocturne dans notre culture contemporaine. C'est avec quelque succès que les styles de Broadway et les styles américains classiques ont été utilisés par Joncas et Peloquin, pour ne citer que ces deux compositeurs. Ils se sont montrés capables de mélanger les « codes » musicaux liés à nos traditions religieuses, à savoir le plain-chant et le trésor de musique sacrée, avec ces sonorités contemporaines. Si un compositeur peut combiner des sonorités familières à l'oreille culturelle, et si leurs codes sont suffisamment cachés, alors le fidèle américain réagit de façon particulièrement positive et enthousiaste. Le style « classique américain » a bien réussi dans la musique chorale, mais moins pour ce qui est de la participation de l'assemblée.

Les deux partitions de l'ordinaire les mieux reçues sont celles de Richard Proulx — *Community Mass* — et de Marty Haughen — *Mass of Creation*. Toutes deux ont réussi en raison de la qualité de leur composition : voix soliste, progression harmonique, lien étroit entre texte et musique, leur nature élémentaire avec, toutefois, une musique de qualité. Je trouve qu'il est très difficile de découvrir comment cette musique se relie à la culture profane.

La musique folk universelle de Iona et les compositions de Jacques Berthier pour Taizé semblent très séduisantes pour l'oreille américaine. Nous étudions aujourd'hui l'influence que les mass media³⁹ et Internet exercent sur l'assemblée quant à son goût pour le chant liturgique (et, je crois bien, pour la liturgie en général). Aux États-Unis, nous ne pouvons pas affirmer que la société moderne a souscrit aux codes sacrés du chant grégorien ou de toute forme de musique sacrée. En vérité, une des conséquences du lancement du plain-chant sur le marché, en dehors de son cadre liturgique, est peut-être que ce dernier est associé, dans l'esprit de la nouvelle génération, à la culture « New Age ».

Aux États-Unis, nous avons payé cher la liberté de faire des essais avec la musique profane. Nous nous sommes engagés dans des impasses. Nous avons fait certaines erreurs. Jusqu'à présent, nous n'en avons pas été tellement récompensés. Mais l'Américain aime faire des expériences. Si nous devons trouver une musique liturgique pour notre temps, ce n'est pas le moment de nous arrêter de faire des expériences. Ce dont nous avons besoin pour un sujet comme celui-ci, c'est d'échanges plus intenses entre les pays.

Liturgie et culture.

Je termine avec un commentaire d'un des plus éminents liturgistes américains, Aidan Kavanagh :

« Il faut adapter la culture à la liturgie plutôt que la liturgie à la culture. Adapter la liturgie à la culture conduit inévitablement à une démission de la liturgie. Adapter la culture à la liturgie est par conséquent la seule possibilité,

39. Voir l'étude remarquable de Neil POSTMAN, *Amusing Ourselves to Death : Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin, New York, 1986 ; également Neil POSTMAN, *Technopoly : The Surrender of Culture to Technology*, Vintage, New York, 1993.

et c'est une entreprise bien plus exigeante, mais digne du logos. Ce qui ne veut pas dire que la liturgie peut exister en dehors de la culture, mais simplement que la liturgie ne doit pas courir après et soutenir les courants culturels. Les personnes qui font la liturgie vivent inévitablement dans une culture et y sont immergés, et c'est d'autant mieux. Cette liturgie, l'action de telles personnes, ne peut pas plus éviter la culture qu'un poisson ne peut vivre hors de l'eau. Cependant, la liturgie entretient une certaine tension ascétique par rapport à son milieu culturel par amour pour le logos. La liturgie est, littéralement, en sympathie avec la crise de sa culture, mais elle ne recherche jamais des solutions superficielles ou bon marché à ses besoins culturels. Le devoir de la liturgie est d'incarner et de servir le logos, et la véritable liturgie ne célèbre rien d'autre que la présence active du Dieu trine. Que la liturgie se mette à renifler l'air culturel ou à guetter ses modes et ses best-sellers, et elle sera comme morte. Elle sera comme un poète de talent qui renonce à tout pour écrire des vers de mirliton pour des publicités télévisées. Soit la liturgie meurt dans les mains de la Mode, soit elle la met à mort. Ni l'une ni l'autre de ces situations n'est confortable, mais c'est la seconde que réclame le logos chrétien ⁴⁰ ».

Virgil C. FUNK.

(Traduit de l'américain par Michel Corsi.)

40. Aidan KAVANAGH, OSB, *Elements of Rite: A Handbook of Liturgical Style*, Pueblo, New York, 1982, p. 103-104.