

Depuis les nombreux instruments et les tons variés qui accompagnaient les grandes liturgies du Temple, la musique a tenu une place fondamentale dans la tradition biblique. Pour la fête des Tentés (Soukkot), les discussions rabbiniques vont jusqu'à envisager que la musique instrumentale de cette fête très joyeuse puisse se prolonger même pendant le sabbat. Marc Chagall (1887-1985) a connu, pendant sa jeunesse à Vitebsk, la vie des juifs hassidiques, près de la moitié des 50 000 habitants, dans les *shtetlekh* des alentours, à Pestkovatik où il est né, ou à Lyozno où vivait son grand-père maternel. La musique est partout présente dans la *yiddishkayt*, le mode de vie des juifs pieux, et le violoniste accompagne les chants et danses des jours de fête. Dans de nombreux tableaux de Chagall, un violoniste fait fonction d'ange musicien, planant sur les toits des maisons ou en arrière-plan derrière le Crucifié. Un arbre aux oiseaux, des maisons, des églises, un couple de mariés, un ange au lointain : le grand violoniste retenu pour l'illustration du présent numéro symbolise cette présence active de la musique au cœur de la vie religieuse. Chagall pouvait connaître un commentaire talmudique très populaire, dit *La source de Jacob*, compilé à Salonique vers 1514 par Rabbi Jacob b. Salomon ibn Habib (1445-1515). Au premier livre de Samuel (6, 12), il est écrit : «*les vaches (qui tiraient le chariot de l'arche) prirent tout droit la route de Bet-Shemesh, et gardèrent le même chemin. Elles meuglaient tout en marchant, sans dévier ni à droite ni à gauche* ». Que signifie «*directement*» (*Vaiycharna*) ? Par un jeu de mots entre *yachar* (marcher directement) et *chira* (chant), les rabbins ont fait chanter les vaches devant l'arche. Ils se sont interrogés sur le contenu de ce chant merveilleux, et R. Isaac le Forgeron a composé le poème que les vaches chantaient :

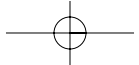
*« Chante, chante, acacia [le bois de l'Arche],
Élance-toi dans la splendeur,
Ô toi, toute enveloppée dans ton manteau d'or ;
On t'exalte au cœur des palais,
Toi, rehaussée de parures indicibles. »*

Dans un tableau comme *l'Étable* (1917, Sprengel Museum de Hanovre), il semble que Chagall se soit souvenu de ce merveilleux commentaire. Les vaches qui chantent et les violonistes volants rappellent constamment que la musique est louange de Dieu, comme en témoigne le besoin pour Élisée d'avoir à ses côtés un joueur de lyre :

« tant que le musicien jouait, la main de l'Éternel s'étendait sur le prophète »

(II Rois 3, 15).

J. R. A.



COMMUNIO

REVUE CATHOLIQUE INTERNATIONALE

MUSIQUE ET LITURGIE

*« Musik : Atem der Statuen. Vielleicht :
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen. »*

*« Musique : haleine des statues, peut-être
silence des images, langue où les langues
prennent fin, temps
à la verticale des cœurs qui passent ! »*

R. M. Rilke,
Poèmes non recueillis, 1913-1918.

Communio Index des années 1986-1995

L'index des années 1986-1995 vient de paraître; il fait suite à l'index des années 1975-1985, publié en 1986.

Cet index comprend :

- La liste des **auteurs** ayant collaboré avec les titres de l'article et les numéros de parution.
- La liste des **thèmes** des articles avec le titre, le nom de l'auteur et le numéro de parution.
- L'**Index des citations bibliques** (utile nouveauté par rapport au précédent index).

Conçu par Michel Belly, animateur du groupe de lecteurs de Gironde, cet index est un numéro hors série, non adressé aux abonnés. Pour l'obtenir il faut le commander à Communio, 5, passage Saint-Paul, 75004 Paris. Prix 80 F.

Ce doit être un outil de travail indispensable pour les chercheurs ou professeurs. Attention, le tirage sera limité.

À titre de présentation quelques exemples :

AUTEURS

ADAO DA FONSECA Luis (Pr) : **BERNARDI** Jean (F) : - « Les deux - « Découvertes et voyages océaniques » symboles de la foi catholique » (**XX, 5** p. 35-45). (**XVII, 4** p. 85-100).

THÈMES

ABRAHAM. A. *Numéros* : - B. *Articles* : - J. Krasovec, « De la dispersion de Babel à l'élection d'Israël » (**XIX, 2** p. 48-54); C. *Passages* : - **XI, 2** p. 29; **XII, 5** p. 36-37; **XIII, 5** p. 19, 120; **XVI, 1** p. 19; **XVI, 5-6** p. 36; **XVIII, 4** p. 104-105.

VOCATION. A. *Numéros* : - B. *Articles* : - E. Aumonier, « Vocations sacerdotales et formation sacerdotale » (**XX, 6** p. 75-88).

INDEX DES CITATIONS BIBLIQUES

JOSUÉ : 1,1sq (**XVII, 4** p. 84); 2,1-3 (**VIII, 6** p. 89); 4,10 (**XIII, 5** p. 28 note 13); 5,12 (**VI, 3** p. 89; **XIX, 1** p. 14); 6-8 (**XIX, 4** p. 42); 6,11 (**XIX, 4** p. 40); 6,17-25 (**VIII, 6** p. 89); 7 (**XIX, 4** p. 42); 11,11 (**XVI, 1** p. 56 note 6); 24 (**X, 4** p. 9); 24,13 (**XII, 3** p. 9); 24,14 (**XIII, 5** p. 28).

BON DE COMMANDE

Je désire recevoir un exemplaire de l'index 1986-1995.

Nom Adresse

Ci-joint mon règlement immédiat 80 F Chèque bancaire
 CCP

Sommaire

ÉDITORIAL

Jean-Robert ARMOGATHE : ***In hymnis et canticis***

7 La musique n'est pas un ornement de la liturgie : elle occupe une fonction sacramentale, depuis les origines bibliques. L'histoire du dernier siècle permet de réfléchir sur les impasses et les chemins ouverts à un véritable renouveau liturgique, entre restauration et création.

THÈME

COMMUNIO : **Pour une enquête internationale**

17 Une enquête partielle, à partir d'un questionnaire adressé aux éditions étrangères de *Communio*, permet de saisir la variété des attitudes et des pratiques catholiques en matière de musique et de chant d'Église.

Jean-Yves HAMELINE : **Fragment d'une histoire moderne du chant d'Église**

24 Une mise en perspective historique de l'évolution du chant d'Église en France depuis le XIX^e siècle permet de déceler ruptures et continuités. Plusieurs niveaux de liturgie ont entraîné des directives parfois contradictoires, dans la recherche d'un difficile équilibre entre qualité esthétique et résonance populaire chez les fidèles.

Jean-Robert ARMOGATHE : **Les normes générales de la musique sacrée**

34 Les débats, parfois virulents, autour du chant liturgique, ne peuvent pas faire l'économie des textes normatifs du magistère, depuis l'instruction de saint Pie X sur la musique sacrée (1903) jusqu'à la constitution de Vatican II sur la liturgie et ses textes d'application. Une histoire contrastée, mais dont on peut tirer quelques lignes de permanence : participation de l'assemblée, qualité artistique des mélodies, fonction catéchétique des paroles. Une réflexion pour contribuer aux progrès de la réforme liturgique.

László DOBSZAY : **Musique liturgique et tradition populaire**

51 Après Vatican II, les évêques hongrois ont voulu créer un nouveau répertoire liturgique emprunté à la « tradition populaire », inspiré en réalité de l'héritage baroque de l'Europe Centrale. Fausse réforme qui pose la question de l'impact de la musique populaire sur la musique liturgique. L'auteur y répond dans une enquête historique relayée par une analyse des adaptations contemporaines.

SOMMAIRE

Cardinal Jean-Marie LUSTIGER : **Adresse au Symposium des amis de l'orgue**

66 L'organiste peut aider les responsables et les participants d'une célébration à respecter la construction de « l'ensemble de l'acte liturgique », comme le déroulement dans le temps d'un acte unique. Dans la mesure où les grandes œuvres musicales sont elles-mêmes construites dans le temps, leur écoute permet aux fidèles de découvrir le sens de cet acte. Une telle exigence impose de repenser le rôle des musiciens, vrais serviteurs de la liturgie.

Jean-Michel DIEUAIDE : **Le répertoire musical des assemblées : un instrument du Mémorial**

71 « Outil à chanter », le répertoire conscient d'une assemblée est fondé sur la liturgie et dans l'art musical, instrument et véhicule d'une mémoire. Dans une telle perspective, l'élaboration du répertoire est étudiée en quatre étapes qui exigent du responsable une pédagogie souple, capable d'accorder les moyens de l'assemblée au rythme du temps liturgique.

Jean-Pierre LONGEAT : **Musique liturgique et contemplation**

78 C'est à la contemplation que doit mener la musique liturgique par les différentes étapes d'une prière qui concerne l'homme tout entier dans tous ses moyens d'expression. Le chant en est la forme la plus haute : musique du Verbe, la psalmodie prépare le cœur à l'écoute de la Parole pour aboutir au silence de la contemplation.

Damien HARADA : **La contemplation et la musique**

93 Témoignage d'un frère des fraternités de Jérusalem, de nationalité japonaise et musicien.

SIGNETS

Hans Urs von BALTHASAR : **« Ce que je dois à Goethe »**

97 L'auteur revient ici sur l'instrument déterminant qui est au principe de son œuvre et qu'il doit à Goethe : la capacité d'interpréter la *figure* vivante, vision synthétique à partir de laquelle il a construit toute sa théologie non comme une science, mais comme « un encerclement permanent autour du mystère saintement manifesté ».

László PUSKÁS : **To be or not to be**

103 Ce témoignage sans concession des difficultés des églises catholiques orientales (ou gréco-catholiques) appelle une réflexion ecclésiologique sur les voies de l'unité qui tiennent compte des traditions respectives et de la foi vécue jusqu'au martyre de toutes les Églises orthodoxes et catholiques.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

Jean-Robert ARMOGATHE

Éditorial

In hymniset canticis

LE lien est constant et ancien entre la musique, vocale et instrumentale, et les rites religieux¹ : le mythe d'Orphée suffit pour rappeler cette force magique de la musique, capable d'enchanter les animaux, les génies, les démons et même les dieux infernaux². La tradition biblique ne faillit pas à cette règle générale, les musiciens sont mentionnés dans la généalogie « yahviste » attribuée à Caïn, aux côtés des pasteurs et des forgerons ambulants (*Genèse* 4, 31³). Les Écritures associent les manifestations musicales aux grands moments de l'histoire d'Israël : passage de la mer Rouge (*Exode* 15, 1-20), entrée de l'Arche sainte à Jérusalem (*II Samuel* 6, 5), dédicace du Temple de Salomon. Ce dernier texte nous rappelle que lorsque l'arche fut déposée dans un Temple, sur la colline de Sion, les lévites, qui étaient chargés du transport et de la garde de l'Arche, se transformèrent en chantres⁴:

1. Nous n'abordons pas les incidences philosophiques (sur le temps, l'éternité et la durée) qui ont été traitées par J.-Y. Lacoste dans « Les anges musiciens. Considérations sur l'éternité, à partir de thèmes iconographiques et musicologiques », *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 68, 4 (1984) pp. 549-575.

2. Voir l'admirable fin du livre III de la *Consolation de la philosophie* de Boèce.

3. Parmi les trois fils de Lamek, se trouve Yubal, « ancêtre de tous ceux qui jouent de la lyre et du chalumeau ».

4. D'où l'origine davidique des chantres, selon le livre des *Chroniques*, *I Chroniques* (6, 16).

ÉDITORIAL _____ Jean-Robert Armogathe

« Les chantres lévites au complet : Asaph, Hemân et Yedurûn avec leurs fils et leurs frères s'étaient revêtus de byssus et jouaient de la cymbale, de la lyre et de la cithare en se tenant à l'Orient de l'autel. Cent vingt prêtres les accompagnaient en sonnait des trompettes. Chacun de ceux qui jouaient de la trompette ou qui chantaient, louaient et célébraient le Seigneur d'une seule voix. Élevant la voix au son des trompettes, des cymbales et des instruments d'accompagnement, ils louaient le Seigneur, « car il est bon, car éternel est son amour » (2 *Chroniques* 5, 12).

Le kinor, la lyre ou harpe (attribuée à David), et d'autres instruments accompagnent danses et chants, sacrés et profanes⁵. Des musiciens appartiennent à la maison du Roi, ils accompagnent aussi processions et liturgies. Les psaumes sont chantés dans les grandes assemblées, par des chœurs alternés. Le psautier garde la trace des interventions instrumentales. On sait qu'après la destruction du Temple (70), les rabbins interdirent le recours aux instruments, seul le shofar restant admis. Mais on continua à chanter les services, et la poésie religieuse chantée (les *piyutim*) resta vivace dans la tradition liturgique juive.

Le christianisme reprit l'usage de la synagogue, comme en témoignent les lettres de Paul :

« Chantez à Dieu de tout votre cœur avec reconnaissance, par des psaumes, des hymnes et des cantiques inspirés » (*Colossiens* 3, 16).

« Récitez entre vous des psaumes, des hymnes et des cantiques inspirés ; chantez et célébrez le Seigneur de tout votre cœur » (*Éphésiens* 5, 19).

Il semble que des chants charismatiques se produisaient dans les assemblées :

« Quelqu'un est-il joyeux ? Qu'il entonne un cantique » (*Jacques* 5, 13).

« Lorsque vous vous assemblez, chacun de vous peut avoir un cantique, un enseignement, une révélation, un discours en langue, une interprétation » (1 *Colossiens* 14, 26).

5. Le *tof* (tambourin), le *nevel* (sorte de luth), le *halil* (flûte) et la *hatsosera* (trompette, servant aussi à la guerre) sont mentionnés. Le *shofar*, ou *yôvel*, corne de bélier, sert pour marquer le début des fêtes religieuses, pour appeler le peuple au rassemblement.

In hymnis et canticis

Des chants liturgiques (baptême, eucharistie) des premières communautés sont insérés dans les épîtres pauliniennes⁶, et l'on peut voir dans la description que le livre de *l'Apocalypse* donne des liturgies célestes une transposition des liturgies contemporaines des chrétiens⁷:

« S'accompagnant sur les harpes de Dieu, ils chantent le cantique de Moïse... » (*Apocalypse* 15, 2-3).

Le chant est considéré, très tôt, comme nécessaire pour exprimer l'unité de la communauté, le cœur et l'âme unique qui rassemble les croyants

« Unissons-nous [comme les anges pour le Sanctus] en un même lieu, dans la fusion des consciences, comme d'une seule bouche crions-lui avec insistance, afin d'avoir part à ses grandes et magnifiques promesses. ⁸ »

« Vous ne devez avoir avec votre évêque qu'une seule et même pensée, comme vous le faites. Votre presbyterium justement réputé, digne de Dieu, est uni à l'évêque comme les cordes à la cithare ; ainsi du parfait accord de vos sentiments et de votre charité, vous chantez Jésus-Christ. ⁹ »

Augustin souligne que le chant, de surcroît, permet de mieux assimiler les paroles, de les retenir et de les comprendre¹⁰.

6. Ainsi *Éphésiens* 5, 14 : « éveille-toi, ô toi dors... » ; *1 Timothée* 3, 16 : « il a été manifesté dans la chair... ». Voir Beda Rigaux « Vocabulaire chrétien antérieur à la première *Épître aux Thessaloniens* » *Sacra Pagina*, Paris-Gembloux, 1959, t. 2, pp. 380-389 ; P.-É. Langevin, *Jésus Seigneur et l'eschatologie. Exégèse de textes prépaoliniens*, Bruges-Paris, 1967.

7. Mise au point précise dans André Feuillet *L'Apocalypse*, Paris, 1963 (pp. 71-73 : « le caractère liturgique de *l'Apocalypse* »).

8. Clément de Rome, *Lettre aux Corinthiens* (vers 96) 34, 7 (tr. A.-G. Hamman, dans *Les évêques apostoliques*, Éd. Migne, Paris, 2000, p.58).

9. Ignace d'Antioche, *Lettre aux Éphésiens* (vers 115) 4, 1-2 (tr. *ibidem*, p. 109). Autres réf. dans l'article, essentiel, de J. Quasten, « *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit* », Münster, 1930 (= *Liturgiegesch. Quelle u. Forsch.* 25) pp. 78-157, ici : pp. 91-100.

10. Par exemple *Confessions* IX, VI, 14 ; X, xxxiii, 49-50 (les réf. de ces deux notes proviennent de A.-G. Martimort [éd. *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, Paris, 1961, 2^e éd. revue 1984]).

ÉDITORIAL _____ **Jean-Robert Armogathe**

L'Antiquité chrétienne a donc attribué au chant de l'assemblée deux fonctions essentielles : rassembler et instruire. Il faut s'en souvenir dans notre réflexion présente ¹¹.

Une intégration théologique

Considérons en effet dans la longue durée le rapport que la musique a entretenu avec la liturgie chrétienne : pour s'en tenir aux cinq derniers siècles, on constate une tendance croissante à l'autonomie de la musique, qui s'écarte de la liturgie soit par virtuosité (la liturgie concert), soit par utilité (la musique comme ornement, ou bouche-trou). L'encyclique *Annus qui* de Benoît XIV (1749), commentée dans ce numéro, présente le dossier de cette double dérive.

La musique concertante baroque et la « musique spirituelle » de l'oratorio s'écartent des structures liturgiques : il s'agit de « musique-à-côté-de-la-liturgie », permettant de maintenir une liturgie rigide et immuable, réservée au clergé, et d'offrir à l'assemblée un spectacle musical parallèle et contemporain à l'action liturgique.

« La musique religieuse devint un instrument de représentation relevant plus de la Cour et de la Ville que de l'Église. La célébration liturgique offrit même largement les caractéristiques d'une manifestation musicale, une des racines de la vie musicale publique. ¹² »

Dès le XIX^e siècle, le mouvement liturgique tenta de réagir contre ce dispositif, et les efforts historiques, théologiques, artistiques de plusieurs générations aboutirent au *motu proprio Tra le sollicitudini* de saint Pie X, puis, à travers le XX^e siècle, aux mesures de Pie XII et aux textes de Vatican II ¹³ : la musique n'est plus désormais un ornement de la liturgie, qui permet d'occuper les fidèles et d'élever leur esprit pendant que les clercs célèbrent les mystères. Toute

11. On trouvera une excellente synthèse (avec une bonne bibliographie) dans l'article « Musique » (J.-Y. Hameline) du *Dictionnaire critique de théologie* (dirigé par J.-Y. Lacoste), Paris, 1998.

12. H. Huckle dans *Gottesdienst der Kirche*, t. 3, p. 156 (cité par M. Kunzler, *La liturgie de l'Église*, p. 187).

13. Voir dans ce numéro les articles complémentaires de J.-Y. Hameline (de saint Pie X à Vatican II, p. 24) et de J.-R. Armogathe (après Vatican II, p. 34).

In hymnis et canticis

l'évolution du vingtième siècle, dont le Concile a pris acte, tend à réintégrer la musique dans l'action liturgique : la participation active des fidèles inclut leur chant, tout comme le silence sacré ou l'audition de pièces chantées par la chorale. L'unité de l'action liturgique permet de rassembler tous les acteurs :

« Le groupe de chanteurs (...) sera installé de telle façon : que sa nature apparaisse clairement, à savoir qu'il fait partie de l'assemblée des fidèles et qu'il remplit une fonction particulière ; qu'il soit à même de remplir au mieux sa fonction liturgique ; que chacun de ses membres puisse facilement participer à la messe intégralement, c'est-à-dire par la communion sacramentelle. ¹⁴ »

Pour tenir compte de cette réalité, développée dans les instructions romaines qui insistent sur la formation spirituelle des acteurs liturgiques, la place et la fonction des chantres doit être clairement définie (« chantré » ou « cantor » me semble une meilleure désignation qu'« animateur de chants » ou, pire « d'assemblée », plutôt maladroite et inadéquate). Dans l'usage antique de certaines Églises, le chantré était institué : on peut imaginer que les institutions laïques du lectorat/acolytat puissent être conférées à des *cantores*, éventuellement hommes ou femmes.

Une rupture culturelle

Une rupture culturelle s'est produite sur un double registre : celui des goûts musicaux d'une part, celui du statut privilégié de la langue latine comme « langue sacrée » d'autre part.

On a vu, et les études sont nombreuses, comment au fil des siècles la *Kirchenmusik* a évolué en fonction de l'évolution de la musique profane : le plain-chant lui-même, loin d'être immuable, a connu de profondes variations, une évolution par contagion de la polyphonie. L'effort de restauration tenté par dom Guéranger a précisément consisté à essayer de retrouver une forme idéale, perdue, du chant grégorien ; ces tentatives se sont du reste poursuivies au vingtième siècle. Elles ont permis une connaissance plus précise de l'évolution du chant grégorien, sans entraîner pour autant le

14. Instruction *Musicam Sacram* (5 mars 1967), n. 23.

ÉDITORIAL _____ **Jean-Robert Armogathe**

choix privilégié d'une période. La connaissance du chant grégorien, son enseignement dans des conservatoires nationaux, l'étude scientifique de sa tradition ont atteint un niveau inégalé. Mais il s'agit d'un fait culturel, heureux et passionnant.

À côté du chant grégorien, des traditions nationales très vivantes, de la Pologne au Portugal, ont créé et maintenu des cantiques en langue moderne, tandis que la musique profane contemporaine envahissait les églises :

« Dès le xv^e siècle, on voit apparaître l'improvisation à plusieurs voix sur la base des huit tons des psaumes (*falsibordini*) ; Adriaan Willaert, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, composa vers 1550 des psaumes à quatre voix, qui donnèrent naissance, aux xvii^e et xviii^e siècles, à des psaumes vespéraux à plusieurs voix. Parmi ces adaptations musicales, une place de choix revient au Magnificat. ¹⁵ »

Les influences de l'Opéra s'exercèrent en Italie tandis que l'École de Mannheim développait le classicisme viennois et sa musique religieuse. La musique religieuse symphonique du xix^e siècle, de Schubert à Bruckner, prolonge cet accueil (ou cette invasion) des formes profanes de musique dans les fonctions religieuses.

La question aujourd'hui reste ouverte, en termes de mondialisation culturelle, des mélodies et des rythmes à intégrer dans la musique liturgique : les essais de chant spirituel et de musique rythmique se sont souvent heurtés à des réactions d'incompréhension. Il convient pourtant de constater l'état présent de la culture musicale des fidèles : si la musique n'est pas ornementale, mais si elle est intégrée dans l'action liturgique, les qualités d'écoute et les habitudes de chant doivent entrer en compte dans les choix. Ce qui était accepté en terre de mission au xvi^e siècle vaut peut-être aujourd'hui tout uniment lorsque la « mission » commence à la porte de notre appartement.

La constitution *Sacrosanctum Concilium* admet d'autres instruments que l'orgue à tuyaux dans le culte divin « selon qu'ils sont ou peuvent devenir adaptés à un usage sacré, qu'ils s'accordent à la dignité du temple et qu'ils favorisent véritablement l'édification des fidèles » (n. 120). Si l'on admet, à côté de ces prescriptions générales, celles de l'article 22, § 2 sur la nécessité d'adapter la liturgie aux différentes cultures, il faut ici encore considérer qu'il y a plu-

15. Michael Kunzler, p. 187.

In hymnis et canticis

sieurs cultures, selon les générations et dans la même génération : ce monde globalisé est aussi un monde éclaté. L'inculturation n'est pas seulement une fonction lointaine, les sociétés déchristianisées rencontrent le besoin d'une inculturation de pratiques religieuses oubliées. La nouvelle évangélisation est à ce prix.

Les chances d'une restauration

Elles existent, et de nombreux signes permettent d'en repérer l'émergence, tout autour de la planète. Cette restauration en effet doit tenir compte de l'universalité de l'Église et des traits communs de la mondialisation (qui n'exclut pas, nous l'avons remarqué, un éclatement des cultures). L'intégration liturgique de la musique semble ne pas être remise en cause. Cet acquis du mouvement liturgique paraît faire l'unanimité : il est donc nécessaire de partir des fonctions reconnues à la musique dans la liturgie.

Rassembler : cela vaut pour tous les types de rassemblements des croyants, qui ne sont pas nécessairement eucharistiques. Le chant et la musique instrumentale doivent contribuer à donner à des fidèles isolés le sens d'une communauté. Les spécialistes connaissent les lignes harmoniques qui permettent cet effet. Le texte doit permettre de retrouver des passages bibliques, souvent psalmiques, invitant au rassemblement (ce qui n'implique pas nécessairement qu'il faille dire : « Nous voici rassemblés » !). Les grands rassemblements que nous connaissons depuis le début du siècle (pèlerinages, congrès eucharistiques, journées mondiales de la jeunesse, rassemblements synodaux, « frat », journées nationales de mouvements...) disposent d'un répertoire qu'il faut filtrer, trier, enrichir, mais qui comporte déjà de réels succès¹⁶. Il faut encore travailler pour produire des chants de foule « catéchétiques », pour les rassemblements d'enfants.

Pour la célébration de la messe, la situation est moins brillante. Essentiellement parce que, dans plusieurs pays, l'absence de formules cohérentes pour chanter le « kyrie »¹⁷ de l'ordinaire a entraîné la substitution de formules qui ne gardent souvent que l'esprit du rite

16. Voir sur cette question l'article de J.-M. Dieuaide, p. 71.

17. On entend par là le rite pénitentiel, le *Sanctus*, l'*Agnus et*, quand cela est indiqué, le *Gloria* et le *Credo*. Le mot « propre », parfois utilisé, est équivoque.

ÉDITORIAL _____ **Jean-Robert Armogathe**

de pénitence, ou du Gloria, voire du Credo, sans en retenir les paroles canoniques. C'est ici que l'on voit tout l'intérêt des « kyriale » rédigés en français, sous l'impulsion du frère André Gouzes ou de groupes charismatiques. Avant la réforme, le propre latin des paroisses était très pauvre, limité à deux ou trois formules. L'usage du latin (ou du grec !) dans le « kyriale » serait tout à fait convenable : il faudrait alors puiser dans les richesses de la tradition grégorienne, qui permet d'adapter ces chants au temps liturgique.

« Cantus sacer qui verbis inhaeret », « le chant sacré, qui est lié aux paroles » : l'expression de la constitution *Sacrosanctum Concilium* (n. 112) permet de comprendre pourquoi la tradition musicale doit être tenue pour « une partie nécessaire ou intégrante de la liturgie solennelle »¹⁸. Le chant, selon la tradition patristique, permet de mieux retenir, comprendre, assimiler les paroles. Il est donc capital que les mélodies s'adaptent aux paroles, selon les nécessités des langues nationales. Pour que le chant instruisse et édifie, il faut que les paroles des cantiques soient conformes à une doctrine sûre et clairement exprimée, en premier lieu par des formules empruntées aux Écritures et à la tradition liturgique.

C'est en ce sens que le chant des psaumes doit être privilégié. Le Psautier français fut longtemps le privilège des Églises de la Réforme, tandis que les catholiques de langue allemande n'ont pas hésité, très tôt, à emprunter des éléments musicaux à l'Église évangélique luthérienne. La redécouverte des Psaumes, tant dans la prière des groupes laïcs que dans le psaume « responsorial » de la messe, est un élément capital de la prière liturgique catholique contemporaine. Il faut donc trouver des tons qui permettent de chanter les psaumes d'une manière qui corresponde étroitement à leur contenu (chant sur les teneurs)¹⁹.

Le rôle des instruments est alors clairement défini : en solo, ils introduisent à la prière ou la prolongent ; en accompagnement, ils soutiennent les voix. Plus encore : la fonction des instrumentistes et des chantres est intégrée à l'action liturgique. Leur formation doit donc être spirituelle et historique tout autant que technique :

« les musiciens, imprégnés d'esprit chrétien, comprendront qu'ils ont été appelés à cultiver la musique sacrée et à accroître son trésor » (*Sacrosanctum concilium*, n. 121).

18. Voir les propositions du cardinal J.-M. Lustiger, p. 66.

19. Voir l'article de dom Longeat, p. 78.

In hymnis et canticis

Il est du ressort des autorités compétentes dans la paroisse, le doyenné ou le diocèse, de former ces fidèles aux fonctions qui sont les leurs dans l'action liturgique.

Le renouveau liturgique est un immense chantier, où l'on voit pousser des constructions neuves ou restaurer des bâtiments anciens. Il s'agit d'un projet capital pour l'annonce de l'Évangile aux prochaines générations, et il faut dépasser toutes les querelles archaïques, tout archéologisme vain, pour retrouver l'urgence d'une liturgie pastorale, conforme aux exigences du christianisme. Les efforts de tous sont nécessaires, en premier chef des évêques et aussi des jeunes artistes, appelés à tirer du neuf à partir de l'ancien, « pour cultiver la musique sacrée et accroître son trésor » (*Sacrosanctum concilium*, n. 121).

C'est l'année jubilaire...

Si vous tenez à Communio, si vous sentez que la revue répond à un besoin, si vous voulez l'aider, prenez un

ABONNEMENT DE SOUTIEN

(voir conditions page 127)

N.B. Toute somme versée en sus de votre abonnement peut faire l'objet d'une déduction fiscale. Les attestations seront expédiées sur demande.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

COMMUNIO

Pour une enquête internationale

LA réflexion sur les rapports entre musique et liturgie se heurte trop souvent à deux sortes de limites : le défaut d'une réflexion théorique d'une part, l'insuffisante circulation de l'information internationale d'autre part. Autrement dit, on s'en tient trop souvent à sa propre expérience, et une première enquête auprès du comité de rédaction francophone a fait naître le désir d'utiliser les ressources internationales de *Communio* pour « aller voir ailleurs » et ouvrir les fenêtres francophones sur d'autres réalités.

Cette enquête reste partielle et ne peut constituer qu'une première tentative, qui gagnerait à être poursuivie et exploitée : un seul questionnaire, bref, a été proposé, certaines zones culturelles n'ont pas été touchées ou n'ont pas répondu. Certains intervenants suggèrent du reste d'organiser une rencontre internationale pour débattre des questions. Il reste que, même imparfaite, cette enquête a mis à jour quelques enseignements notables.

1. Le questionnaire et l'enquête

Le questionnaire se proposait de parcourir rapidement l'ensemble des questions musicales et comportait neuf demandes :

– 2 portaient sur les hymnes du bréviaire, précisément sur les auteurs des nouvelles hymnes ;

THÈME _____ **Communio**

- 2 sur la distinction entre répertoire monastique et répertoire paroissial ;
- 3 questions portaient sur les psaumes (les tons des psaumes et le fonctionnement du psaume responsorial dans la messe dominicale) ;
- 1 question portait sur l'origine des cantiques et leur rapport à une tradition antérieure ;
- la dernière question portait sur la création musicale à l'occasion des grands rassemblements.

Nous nous sommes volontairement tenu en dehors de la zone francophone. Nous avons obtenu des réponses, de longueur variable, d'Argentine, d'Espagne, de Grande-Bretagne, de Hongrie, d'Ukraine, de Pologne, du Portugal, de Slovénie et de Suisse alémanique. Cette liste appelle plusieurs remarques, qui en soulignent la faiblesse : présence d'un seul pays du continent américain (Argentine), d'une seule tradition germanophone (Suisse), absence de nombreux pays d'importante tradition musicale (Irlande, Pays-Bas), enquête limitée, enfin, à la tradition occidentale, sans ouverture sur les Églises orientales ni sur les pays de mission, souvent extrêmement créatifs en la matière. Ces limites ne m'empêchent pas, d'abord de remercier chaleureusement les participants qui ont bien voulu prendre leur temps pour répondre, souvent de manière détaillée, et ensuite de tirer quelques considérations générales sur les matériaux recueillis.

2. Travail collectif et tradition nationale

Comme on pouvait s'y attendre, la nécessité de traduire en langue moderne les hymnes du bréviaire a conduit à créer des collectifs de traducteurs, autour de commissions des conférences épiscopales nationales. Le travail a consisté soit à traduire les hymnes latines soit à écrire de nouvelles pièces poétiques.

Parmi les traducteurs, il a parfois été fait appel à des poètes nationaux : ainsi au Portugal (David Mourão-Ferreira, Pedro Tamen) ou en Allemagne (Sœur Hedwig (Silja) Walter). La Pologne fait un peu figure d'exception : les hymnes de la liturgie des heures ont été pour la plupart traduites dans les années 70 par l'abbé bénédictin de Tynieć, dom Placyd Galinski. En Grande-Bretagne, on cite dom Ralph Wright (osb), James Quinn, un jésuite, Pat Lee (secrétaire d'*Universa Laus* pour le Royaume-Uni) et l'Abbaye de West Malling.

Pour une enquête internationale

Il faut noter dans plusieurs pays le recours à des hymnes traditionnelles en langue moderne : le répertoire espagnol a introduit dans le bréviaire des textes poétiques de la tradition castillane (Lope de Vega, Térèse d'Avila, Jean de la Croix...), des textes d'auteurs modernes (Unamuno, García Lorca) dont des hispano-américains (Gabriela Mistral). Un effort semblable a été fait au Portugal (auteurs des xv^e-xvi^e siècles ¹) et est en cours en Slovénie.

La troisième catégorie (écriture de textes nouveaux, créés spécialement pour le bréviaire) est nettement moins représentée. Plusieurs des experts consultés soulignent la pénurie dans ce domaine. On assiste dans plusieurs pays à des projets de refonte de l'hymnologie : en Slovénie, où l'on fait appel à de jeunes poètes contemporains, c'est un patrologue franciscain, le Père Miran Spelić qui est chargé de la coordination. Il faut ici souligner l'effort et le succès de l'Espagne : plus d'une centaine d'hymnes (sur 270) ont été écrites pour l'édition typique castillane (à partir de 1979) ². Les auteurs de ces créations, prêtres et religieux, ont parfois traduit des Français (Lucien Deiss, traduit par M. P. de la Figuera, David Julien, dont « Victoire, tu règneras ! » a été traduit par E. Malvido en 1966) ou ont fait œuvre originale (surtout José Luis Martín Descalzo, prêtre, journaliste et écrivain de renom, auteur de six hymnes).

Sur ce point, il convient de souligner à la fois le recours à des hymnes ou poèmes déjà existants dans la tradition nationale et un effort pour renouveler le répertoire actuel en faisant appel à la création.

3. Répertoire monastique et répertoire paroissial

Dans plusieurs pays (Pologne, Portugal, Slovénie), cette distinction ne semble pas pertinente. Mais d'autres experts insistent sur l'existence de répertoires monastiques en langue moderne (Bénédictins

1. Gil Vicente, Frei Agostinho da Cruz, Luís de Camões, João de Deus...

2. B. Velado Graña, « Les hymnes de la Liturgie des heures pour l'Espagne », *La Maison Dieu* 151, 1982, p. 67-82 (« Los himnos castellanos del nuevo Oficio divino », *Pastoral Liturgica* 118/120, 1981, pp. 6-45). Bernardo Velado Graña, délégué diocésain pour la liturgie (Astorga) et consultant de la Commission épiscopale, a préparé les hymnes de l'édition typique (1979-1981), en en écrivant une quarantaine.

THÈME _____ **Communio**

de Münsterschwarzach en Allemagne, l'abbaye portugaise de Singeverga, dans les années 60-70, les abbayes argentines Sainte-Scolastique (Victoria) et Sainte-Marie de Los Toldos, les cisterciennes de Mogila près de Cracovie, plusieurs communautés italiennes ou encore le monastère bénédictin de Tyniec, Pologne). Plus récemment les mélodies du frère André Gouzes, o.p., se répandent par le réseau dominicain (par exemple au Portugal, avec des poèmes du frère José Augusto Mourão, o.p.). En Grande-Bretagne, les abbayes sont très actives, et beaucoup ont produit un office en anglais, dont les plus complets sont ceux de Mount St. Bernard (cisterciens) et de Worth (bénédictins). Le *Panel of Monastic Musicians* développe le répertoire monastique³, tandis que la Société Saint-Grégoire s'occupe des paroisses.

4. Chanter les psaumes en assemblée

En gros, les tons latins ont été repris pour le chant des psaumes, mais plusieurs experts sont conscients des difficultés d'adaptation pour les langues dotées d'accents toniques. Il est à souligner que la liturgie basque a repris les tons grégoriens, bien adaptés à l'euskara. L'expert espagnol, lui-même moine, souligne la richesse des créations en ce domaine dans le milieu monastique (comme en Grande-Bretagne, les nombreux tons créés par dom Laurence Bevenot, osb) : mais, dit-il, il faut aussi compter avec la participation des fidèles venant prendre part aux offices conventuels.

Le chant du psaume responsorial divise les correspondants en deux groupes distincts : les pays où le psaume n'est habituellement pas chanté sauf aux messes solennelles (Argentine, Espagne, Italie, pays germanophones), ceux où il est toujours chanté (au moins le répons), même en semaine : Portugal, Pologne, Slovaquie, souvent encore en Grande-Bretagne. Il faut distinguer entre ces pays : Pologne et Slovaquie bénéficient d'une tradition de courts refrains en langue nationale, très connus des fidèles. Le *Kirchenlied*, au contraire, profondément ancré dans la tradition catholique de langue allemande, rend difficile d'introduire la « nouveauté » du

3. Production en 1996 de *Hymns for Prayer & Praise*, qui réunit des hymnes anciennes et nouvelles pour l'Office divin.

Pour une enquête internationale

chant psalmique. Au Portugal, la création pour les Psaumes a bénéficié d'un excellent travail, le répertoire établi par Manuel Luís (Lisbonne).

Des progrès restent à faire pour une participation active de l'assemblée à ce répons ; un signe sensible à la fois de la difficulté et des efforts entrepris est la publication, dans le *Calendario Litúrgico Pastoral* espagnol (une sorte d'ordo liturgique, publié par la Commission nationale de liturgie), de mélodies pour les répons de tous les psaumes dominicaux et festifs ⁴.

5. Un chant nouveau...

Sur le front des cantiques, ici encore les experts se sont répartis en deux camps : d'une part, le maintien (ou la restauration) d'une tradition paroissiale, d'autre part la création d'un nouveau répertoire. Les Églises de langue allemande ont tiré parti du *Kirchenlied* traditionnel, d'autres pays (Slovénie) ont conservé un héritage de cantiques populaires. Il faut noter que la création de nouveaux cantiques semble tendre actuellement à retrouver ou imiter la tradition populaire ou folklorique : ainsi en Argentine, et surtout au Portugal : dans le diocèse de Braga, le compositeur Manuel Faria a emprunté des techniques populaires (*gymel*) pour construire un répertoire musical proche de la tradition rurale du Nord. On assiste aussi aujourd'hui à de nouvelles recherches autour du *canto alentejano* méridional. En Espagne, on assiste au succès durable de valeurs sûres, les cantiques de foule créés pour les Congrès eucharistiques ou marials (Madrid 1911 : « cantemos al amor de los amores », Barcelone 1952, Congrès marial de Séville). Les catholiques du Royaume-Uni subissent bien sûr des influences américaines (Oregon Press) et irlandaises : on a noté aussi l'importance de *folksongs* écossais (créations de la Iona Community, Church of Scotland).

4. Ajoutons que les Espagnols, dont l'Église a fait un énorme effort de publication et d'adaptation aux normes conciliaires, disposent d'un *Livre du psalmiste* (*El libro del salmista*, Coeditores litúrgicos, Barcelone, 1986) pour réhabiliter le ministère du psalmiste et le chant des psaumes par les fidèles.

THÈME _____ **Communio**

Les grands rassemblements ne semblent plus tellement être restés des occasions de création musicale significative, à la réserve, ici encore, de la Slovénie (Damian Mocnik) et de la Pologne (Abba, Ojczy).

Nos correspondants ont insisté sur deux autres points :

a – l'importance de la réflexion contemporaine (revues de liturgie), et en particulier de la formation des animateurs de chants (cours de musique sacrée créé à l'Université catholique de Porto, initiatives œcuméniques du *Royal School of Church Music in Grande-Bretagne*);

b – l'essor donné par Vatican II (*Sacrosanctum Concilium*, 4) pour faire revivre des traditions liturgiques locales ou régionales : liturgie ambrosienne à Milan, liturgie mozarabe (ou hispanique) à Tolède et dans les monastères Saint-Dominique de Silos (Burgos) et Sainte-Marie de Valdediós (Villaviciosa, dans les Asturies). Il faut noter que des efforts de création considérables sont mis en œuvre par les diocèses basques, catalans et galiciens pour retrouver et réhabiliter des sources traditionnelles en langue populaire.

6. L'Orient chrétien

Une place à part doit être faite pour les réponses qui nous sont parvenues de Hongrie et d'Ukraine. Les auteurs insistent sur une approche différente de la musique (vocale) dans les Églises d'Orient. Plusieurs questions restent aujourd'hui en suspens : usage des langues modernes ou maintien du slavon ancien, fonction différenciée du chantre, du diacre, du prêtre, des fidèles, lieu du chant (en fonction de l'iconostase, de ses portes, des différentes icônes).

En Ukraine, la plupart des liturgistes sont des musicologues laïcs qui se spécialisent en musique sacrée ancienne. Les monastères studites, de leur côté, travaillent à populariser le rite liturgique oriental. Il existe dans l'église grecque catholique deux tendances principales dans la pratique liturgique : une tendance latinisante, une tendance proorientale. La première garde les emprunts faits aux rituels latins dans les quatre derniers siècles. La seconde met l'accent sur l'identité orientale de l'église ukrainienne, le retour aux traditions anciennes et la « purification » du rite. On notera la fidélité aux textes musicaux traditionnels, en adaptant les paroles en ukrainien

Pour une enquête internationale

moderne. L'étude attentive des traditions liturgiques (et musicales) d'orient n'est pas indifférente pour trouver de nouvelles voies en occident⁵.

Enquête établie avec la collaboration de Martin Foster (Londres), dom Philip Gaisford (Worth Abbey), Elio Guerriero (Milan), Laslo Puskas (Budapest), Taras Chmanko (Lviv), dom Rosario (Monasterio de san Pelayo), dom Georg Holzherr (Einsielden), Alberto Espezel (Buenos-Ayres), Mgr Franc Rodé (Ljubljana), Alfredo Teixeira (Portugal) et la rédaction polonaise de Communio, résumée par J.-R. Armogathe (Paris).

5. On lira avec profit à ce sujet Michel Kunzler *La liturgie de l'Église*, collection AMATECA, t. 10, éd. St-Paul/Éd. du Cerf, 1997, pp.195-196 : le chant sacré byzantin a été très influencé par la musique d'Église russe, elle-même très influencée depuis le XVII^e siècle, par la polyphonie occidentale. En 1736, les chœurs de la chapelle impériale de Saint-Petersbourg étaient dirigés par des chefs italiens...

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

Jean-Yves HAMELINE

Fragment d'une histoire moderne du chant d'Église

IL est possible qu'il faille faire aujourd'hui une relecture plus attentive de l'histoire de la messe et de ses chants dans le cours du XX^e siècle, en lien avec les avancées et les hésitations de ce qu'il est convenu d'appeler le « mouvement liturgique ». Cette histoire (qui s'en tiendra pour cet article aux contrées de langue française) est le plus souvent écrite du point de vue des musiciens ou des liturgistes, et de ce fait elle a de la peine à intégrer autrement que comme défaillance, voire inculture ou négligence, les attitudes d'indifférence ou même d'hostilité que de larges fragments de la population catholique et de leurs cadres pastoraux, ont pu opposer aux efforts apparemment mal récompensés des promoteurs d'un « art musical véritable » à l'Église.

L'héritage du XIX^e siècle

Pour ces derniers, lorsqu'il va s'agir de mettre en application les directives pontificales contenues dans le *Motu Proprio* et l'*Instruction sur la Musique Sacrée* de Pie X (novembre 1903) la trajectoire de la musique d'Église qu'ils recueillent du XIX^e siècle est simple et lumineuse : prônée d'abord par quelques esprits indépendants (Choron, Fétis, De la Fage, Danjou, d'Ortigue...), puis liée à la bataille pour le retour à la Liturgie romaine avec Mgr Parisi (Langres, 1839) et dom Guéranger (*Institutions liturgiques*, 1840),

————— *Fragment d'une histoire moderne du chant d'Église*

aux premières éditions « archéologiques » du Graduel Romain (Commission de Reims-Cambrai, 1851), perceptible dans le renouvellement de la technique et du répertoire de l'orgue à la suite de l'organiste belge J. N. Lemmens, qui se fait entendre à Paris en 1850, la restauration de la musique d'Église, après les belles confrontations que furent les Congrès de Paris en 1860 et de Malines en 1864, paraît culminer dans la pratique, la théorie, la paléographie solesmiennes du plain-chant, avec dom Joseph Pothier (*Les Mélodies grégoriennes*, 1880), et dom André Mocquereau (*Paléographie Musicale*, 1889). L'unanimité du Congrès d'Arezzo en 1882 fait apparaître comme bien dérisoires les réserves de la Sacrée Congrégation des Rites et son insistance à imposer les Éditions de Ratisbonne, exécutées, on s'en doute, de ce côté-ci du Rhin, et tout semble s'acheminer comme naturellement vers les réformes de Saint Pie X (lancement dès 1905, avec la publication du *Kyriale*, de l'Édition vaticane de chant grégorien). Entre temps, la rénovation chorale due à Charles Bordes et la fondation de la *Schola Cantorum* (1894, avec Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant) apportaient sur les rives de la Seine une variante originale des mouvements céciliens allemands et italiens.

L'entrée dans le xx^e siècle se faisait, semblait-il, par un grand porche admirable et sûr. En 1919, un courageux Congrès se tient à Tourcoing et y réunit tout ce que la France, au lendemain d'un conflit meurtrier, compte de praticiens de la musique d'Église (le jeune Marcel Dupré y fait entendre Bach, Widor, Franck et ses *Trois préludes et Fugues*). L'abbé Jules Delporte, animateur de grande valeur, dans la brochure remise aux participants, résume en quelques lignes la trajectoire du siècle précédent et peut conclure : « Cette période préalable... est aujourd'hui virtuellement terminée. C'est dire que celle des réalisations publiques, éclatantes, définitives, est ouverte. »

Or une lecture attentive des comptes rendus et des thèmes abordés, à travers l'insistance répétée sur la nécessité de former et d'enseigner, le temps à trouver pour le faire, les responsables ecclésiastiques à convaincre quand leurs intérêts et leur sentiment d'urgence les portent ailleurs, laisse bien deviner à quelle point l'énorme entreprise rêvée par Pie X de faire de la « musique sacrée » et de la liturgie solennelle le support privilégié d'une régénération de l'esprit chrétien, ne rencontre pas en tous points une adhésion unanime, et que ces réserves ne sont pas seulement d'ignorance ou d'inculture.

THÈME _____ Jean-Yves Hameline

L'ancien monde du chant d'Église

Il apparaît d'abord que cette entreprise, dont on ne saurait, sans sottise, contester l'importance et les fruits dans l'établissement de la culture musicale du ^{xx}e siècle, accélère et consomme la disparition d'un certain état antérieur du chant d'Église, par où se survivaient encore des pratiques coutumières issues souvent de l'Ancien Régime. Car toutes les tentatives de réforme du chant ecclésiastique au cours du ^{xix}e siècle semblent bien se faire sur un fond de critique soutenue des pratiques cantorales alors en vigueur. Il est toutefois difficile de démêler aujourd'hui la part d'exagération et de méconnaissance contenue dans les rapports et les critiques des réformateurs. Le répertoire mêlé qui constituait le fond du chant ecclésiastique des paroisses françaises n'avait pas en tous points la prétention d'être un art, mais sa pratique semble bien pouvoir être considérée comme ayant formé l'équivalent d'une *culture*. On y décèle des *institutions spécifiques*, telle que le lutrin de village, par exemple, des *pratiques diversifiées* (chant uni, faux-bourçons, fleuretis, lutrins instrumentaux, concurrencés par l'orgue de chœur, et, après 1845, par l'harmonium, support de diffusion des nouveaux goûts musicaux urbains), *une latinité qui lui est propre*, avec non seulement la prononciation en « usse » et en « omme », qui se maintiendra encore ici ou là après la première guerre mondiale, mais sa prosodie quantitative accentuelle allongeant la syllabe marquée et réduisant la pénultième faible des mots paroxytoniques, une *allure générale* (diapason grave, débit lent, et, en beaucoup de lieux encore soumis à la diversification des *tempi* suivant le degré des fêtes). Si le répertoire semble quelquefois se borner à une lecture peut-être besogneuse du *Graduel* ou de l'*Antiphonaire*, le plus souvent parisiens, un corpus de chants favoris compterait à coup sûr certaines Hymnes du Calendrier, des chants de l'Ordinaire intégrant à un fond médiéval des compositions des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles (Messe de Dumont, Messe « Baptiste », Messe « Trompette »...), les Psaumes des Vêpres du Dimanche, ici ou là encore chantés sur des tons oratoriens, sans parler des chants de la liturgie des Défunts, des Litanies et des Processions. Les réformateurs du chant ecclésiastique interpréteront l'ensemble de ces pratiques comme le dernier état déplorable pour l'art et pour l'Église d'une décadence millénaire du chant grégorien. Peut-être faudrait-il y voir plutôt l'obsolescence et l'usure d'une pratique du chant d'église qu'on dirait aujourd'hui « baroque », dont effectivement au

Fragment d'une histoire moderne du chant d'Église

cours du XIX^e siècle, et d'une manière très dyschronique, se perdent le goût, les procédés d'ornementation et les conduites vocales spécifiques, éléments peut-être sauvegardés dans certaines formes de survivances d'un « baroque paysan », qui pourront de nos jours retenir l'attention des ethno-musicologues.

Dissentiments chez les catholiques

Mais la mentalité foncièrement urbaine et « moderne » des réformateurs ne voyait là sans doute que combats d'arrière-garde. Les vraies difficultés à faire prévaloir chez les catholiques une prise au sérieux de l'art musical dans la vie liturgique de l'Église et de promouvoir des formes renouvelées de réalisation et de participation, selon l'esprit défini par le *Motu proprio* de 1903, surgissaient au sein même des troupes catholiques, tiraillées entre des stratégies différentes et des intérêts mêlés.

En 1911, le *Congrès parisien et régional de Chant liturgique et de Musique d'Église*, animé par Amédée Gastoué, adopte à l'unanimité un vœu contre l'abus du sport dont l'usage dans les Œuvres paroissiales éloigne les enfants et les jeunes gens des cérémonies du culte à l'église de la paroisse, à commencer par le dimanche. On y déplore que les Catéchismes soient laissés en dehors du « mouvement de rénovation liturgique », et que d'innombrables « messes d'œuvres » isolent les fidèles et diffusent des répertoires de cantiques sans valeur littéraire ou musicale. Un autre rapporteur s'en prend aux Fanfares des Collèges, Patronages, Petits Séminaires, dont la présence inévitable aux Processions de la Fête-Dieu fait la désolation des gens de goût, sans parler de la concurrence que les Messes de Dumont font aux messes grégoriennes, seules « vraiment liturgiques ». Tout se passe comme si le petit monde des rénovateurs, sûr pourtant de son bon droit et des enjeux vraiment ecclésiastiques de son combat, se trouvait affronté à une autre culture, combien catholique certes, mais pas vraiment centrée sur les mêmes attentes et les mêmes intérêts.

Ce catholicisme bigarré, mal relevé des ébranlements de la Commune, aux prises un peu partout avec les initiatives politiques hostiles des dirigeants de la Troisième République, soucieux de ses écoles, de ses congrégations, de ses associations de types nouveaux, est, dans ses élites, un catholicisme souvent pieux et fervent, dévoué

THÈME Jean-Yves Hameline

aux œuvres de l'Église et du Saint-Siège : mais il n'apparaît pas d'emblée préoccupé du niveau « artistique » des chants cultuels, et n'accorde sans doute pas autant d'importance que le « mouvement bénédictin », qu'il soit français ou belge, au développement et à l'amélioration des formes strictes de la Liturgie solennelle.

Les formes extérieures de son culte, et ses manifestations publiques, héritage d'une Église concordataire transformée bon gré mal gré en Église militante, font apparaître un catholicisme de processions, de pèlerinages, de vœux, générateur d'une hymnodie latine et vernaculaire aux accents à la fois pieux et combattants, bien représenté par les répertoires de Lourdes et de Montmartre, et que l'on retrouve aux Processions de la Fête-Dieu, aux cérémonies des Quarante-Heures et autres fêtes paroissiales, pour la désolation des « gens de goût ». L'architecture, le mobilier, la décoration des églises de villes, et des petites localités touchées par l'urbanisation du décor et de la sociabilité si bien décrite par Maurice Agulhon, le répertoire commun des organistes, témoignent d'un appareil qui ne fera pas nécessairement bon ménage avec les modèles épurés du chant bénédictin et la forme idéale de la messe conventuelle.

Piété eucharistique et micro-culture de la messe basse

Une élite fervente, et qui peut ne pas l'être uniquement sous influence jésuite ou franciscaine, attache une grande importance à la dévotion eucharistique. Le XIX^e siècle lui avait laissé ses Saluts, ses Adorations diurnes et nocturnes, ses Communions du premier Vendredi du mois, et au niveau macro-social, l'institution des Congrès Eucharistiques. Cette orientation eucharistique de la piété des élites accueillera avec faveur les idéaux de saint Pie X (Communion précoce, communion fréquente, catéchisation sérieuse des enfants), mais, plus que dans la rénovation des chants de la Liturgie solennelle, c'est surtout dans une pratique enrichie de la messe basse qu'elle rejoindra le mouvement liturgique, et qu'elle fera une expérience paradoxale de la *participatio actuosa*.

La discipline sévère et révérencieuse du jeûne eucharistique, jointe à une pratique tacite immémoriale, avait banni la communion des grands-messes chantées, et leur cérémonial pouvait souvent apparaître à l'élite pieuse comme extérieur et conventionnel, encombré

Fragment d'une histoire moderne du chant d'Église

de vanité musicale, voire artistique, au détriment de la vraie piété. Il est possible aussi qu'en ce point une certaine retenue ascétique, familière à une partie de la tradition chrétienne, ait entretenu une certaine méfiance envers une trop grande importance accordée au sentiment artistique invoqué par les restaurateurs du plain-chant et que venait confirmer le *Motu Proprio* de 1903.

Les messes basses pouvaient évidemment apparaître en de certaines circonstances comme le comble de l'indévation. Leur multiplication et leur caractère expéditif en ville en vue d'alléger l'observance dominicale pour le plus grand nombre n'échappaient pas facilement à une dérive formaliste, et les éducateurs du clergé prenaient soin de prémunir leurs dirigés contre les risques de routine inhérents à la pratique quotidienne. Cependant, c'est au modèle même de la messe basse qu'étaient attachées quelques valeurs sûres de la piété catholique, à commencer par les messes de communion matinales : sa « miniaturisation », son extrême schématisme, sa retenue sonore et cérémonielle, enrichie de l'usage étendu du missel personnel et, dans les années trente, non sans difficulté, il est vrai, du dialogue liturgique direct avec le prêtre célébrant, en avaient fait une pratique, dont il était facile de souligner bien des aspects illogiques et dysfonctionnels, au regard de l'histoire de la liturgie, dont la langue latine rendait problématique en bien des situations la portée pastorale, mais dont on ne pouvait nier la forme familière et pieuse, mêlant d'une manière originale la distance et la proximité du mystère eucharistique, et contrastant avec le côté extérieur et conventionnel, voire indévoit, de la grand-messe. C'est d'ailleurs à partir du modèle de la *missa lecta* dans sa forme dialoguée que se développeront nombre d'entreprises pastorales de rénovation liturgique.

Le domaine tendu de la « musique sacrée »

À ce catholicisme de la messe basse, les tenants du mouvement liturgique et de la « musique sacrée », qu'on ne saurait considérer comme moins ou comme plus fervents, mais qui pouvaient quelquefois se voir suspecter, et même accuser, d'hédonisme musical ou de dilettantisme artistique, proposeront « dans l'esprit du *Motu Proprio* » un ralliement aux formes strictes de la Liturgie solennelle rajeunies par les vertus d'un chant renouvelé par la science, par l'art, par une juste conception de sa fonction liturgique, et étendu

THÈME Jean-Yves Hameline

dans certaines de ses parties à la *participation active* de l'assemblée des fidèles. La *science* était représentée par les remarquables travaux des érudits, surtout solesmiens, et dans une perspective, chez dom Mocquereau, presque positiviste. Elle allait engager l'interprétation du chant grégorien dans le cycle difficile à rompre des recherches et des révisions historiques et archéologiques. L'appel que faisait le Document pontifical au *jugement de l'art*, moyennant une juste définition de la « musique sacrée » et de son lien fonctionnel à la liturgie, allait ouvrir un champ stimulant à la création et à la pratique musicale, en dépit de l'accentuation très forte accordée à la forme chorale et au répertoire palestrinien. Mais le vœu de Pie X de faire de son texte un *Code juridique de la musique sacrée*, à l'étonnement des Canonistes, se heurtera au caractère inévitablement indécis de l'évaluation artistique, et à l'impossibilité de fonder une esthétique en termes de droit. Par la suite, les grands textes pontificaux qui marqueront le siècle essaieront, assez vainement semble-t-il, de déterminer des catégories recevables : musique sacrée, musique religieuse, chant populaire religieux, musique liturgique, vraie tapisserie de Pénélope... Le Concile de Vatican II entérinera pourtant une des intuitions de Pie X en proposant la notion de *munus ministeriale* pour définir la fonction et la portée des actions musicales intégrées à l'action liturgique. Cette conception que l'on peut dire « programmatique » est actuellement au travail.

Participatio actuosa

Restait l'invitation faite aux fidèles assemblés de participer activement par le chant à la célébration des saints Mystères. L'intention de saint Pie X dans le document de 1903 est sans ambiguïté. Il était personnellement attaché à cet objectif pastoral dès sa jeunesse cléricale, partageant avec dom Guéranger, la hantise de l'individualisme et le regret du « mutisme des lèvres chrétiennes ». La publication rapide du *Kyriale* lui semblait un moyen d'engager cette campagne sur des bases musicales dignes de confiance.

Nous ne pouvons ici refaire l'histoire du concept de *participatio actuosa*, devenu un slogan répété à l'envi par les militants du mouvement liturgique et du mouvement grégorien. On sait qu'il fut repris, non sans insistance, par Pie XI, pour les vingt-cinq ans du *Motu proprio* (Constitution *Divini cultus*, 1928) et surtout théologiquement

Fragment d'une histoire moderne du chant d'Église

approfondi et développé par Pie XII dans l'Encyclique *Mediator Dei* (1947). Nous nous contenterons de quelques remarques.

Pie XII établit une distinction extrêmement claire entre trois niveaux que pour des raisons pratiques le texte de Pie X avait quelque peu entremêlés : au fondement, une conception théologique et ecclésiologique de la *participatio actuosa* (participation des Baptisés, comme « fidèles du Christ », en leur lieu et place, à l'oblation et à l'immolation du Souverain Prêtre). En deuxième lieu, les formes établies par la Liturgie de l'Église, parmi lesquelles la forme éminente du chant sacré, à laquelle le même Pie XII consacra l'Encyclique *Musicae sacrae disciplina* (1955). Un troisième point concerne les moyens à employer pour promouvoir cette participation.

On peut se demander si ces trois niveaux, pourtant si simples et de tranquille évidence, ont toujours été bien conçus et respectés, et cela, dès la mise en œuvre des réformes musicales issues des textes de Pie X.

Le *Motu Proprio* de 1903 bloquait d'une certaine façon la fin et le moyen, attachant durablement chant et participation. On peut évidemment se demander jusqu'à quel point le chant pouvait apparaître à certains catholiques comme un enrichissement évident de leur religion. La découverte par beaucoup de fidèles des vertus du dialogue direct, de l'énonciation simple des prières, de l'économie cérémonielle propre à la *missa lecta* leur rendait sans doute moins évidente la pertinence du dialogue chanté, de la mélisation ornementale et du chant continu. Surtout, Pie X et ses conseillers insistaient sur la dimension d'« art musical véritable » que la « musique sacrée » était engagée à mettre au service d'une grande œuvre de civilisation chrétienne. Son application se voulait impérative. C'est peut-être à cette rationalisation de l'action et à ses aspects que l'on pourrait dire « dirigistes » que l'on doit pour tout le siècle le côté un peu impérieux de ce que ces changements recelaient d'imposition culturelle. En particulier, le groupe des fidèles assemblés pouvait se voir traité un peu comme une « chorale » soumise à une pseudo-direction de chœur. De grands leaders du Mouvement grégorien tels dom Lucien David, dom Joseph Gajard, et plus tard dom Urbain Sérès, lors de rassemblements pouvant réunir plusieurs milliers de choristes donnaient de ce type d'animation des exemples autorisés, qui n'avaient rien à envier à ce qui se passait, avec un autre répertoire, du côté des Scouts de France, des rassemblements de la JOC, et des paroisses nouvelles. C'est dans ce cadre que naît, entre les deux guerres, ce personnage de « l'animateur » à la fois utile et désastreux, ni

THÈME _____ *Jean-Yves Hameline*

vraiment chantre, ni vraiment maître de musique, sorte de coryphée, peut-être encore à inventer, auquel, aujourd'hui, la puissance trop dominante de son microphone, et l'inadéquation fréquente de ses gestes et de son attitude à l'action et au site, enlève à sa fonction toute qualité proprement, et musicalement, *invitatoriale*.

Cette relecture historique qu'il serait opportun sans doute d'étendre et d'affiner nous suggère quelques conclusions à tout le moins interrogatives. Notre modèle de la messe paroissiale « avec chants », appuyé sur une évaluation très haute de la forme participative chantée, issue du *Motu Proprio* de 1903, reste en cela même une entreprise précaire, peut-être moins ancrée dans les mœurs communes et l'héritage de notre catholicisme que nous aimons le croire. La forme très routinière, et sans véritable style, qui s'impose le plus souvent, exclut la plupart du temps, ce que l'on pourrait appeler un réel « bonheur du chant ». Car en matière de chant d'Église, seul un style suffisamment heureux et familier permet de résoudre l'écart qui ne manque pas de surgir dans de tels cas entre l'insuffisance formelle et la revendication esthétique. Un des principes premiers de cette genèse d'un style me semble être la vérité des choses : certaines paroisses vivent depuis des décennies dans un *trucage* constant par où la voix des fidèles, même quand ils sont de bonne volonté et qu'ils chantonent aimablement (ce qui est déjà beaucoup et peut se transformer en effet d'ensemble qui n'est pas sans valeur pour l'Église) est couverte par une voix médiocre, amplifiée sans discernement ni technique ni pastoral. On souhaiterait quelquefois qu'au lieu de multiplier les actions de chant, ou de croire les sauver par quelque amplification chorale, elle-même sans grande portée stylistique, on consacre davantage de soins à développer le sens et l'intelligence, et donc le bonheur de quelques actions fondamentales et simples, et surtout évidentes quant à leur logique culturelle et musicale. Qui niera les vertus d'une psalmodie tranquille, d'un *Agneau de Dieu* chanté à voix modérée, « à la vue des autels », et peut-être glosé ensuite à l'orgue par un artiste sensible et capable, ou d'un bel hymne après la Communion, déployant les ressources d'une musique ouverte à son propre jeu, sans ostentation ni gloriole. Sans doute serait-il nécessaire en bien des endroits de repenser pacifiquement la forme, la portée, le sens de nos actions musicales.

Car la vraie question est sans doute là : comment faire que le chant invite au chant et que l'Église s'y découvre elle-même, par grâce, comme lieu de l'Hymne et de la Louange ? Si l'on est persuadé que

————— *Fragment d'une histoire moderne du chant d'Église*

le chant, dans la tradition de Basile, d'Ambroise ou d'Augustin, a bien à voir, dans sa non-nécessité même, non pas en premier lieu avec une gratification d'art, mais avec la confession hymnodique de la foi, se découvrant par là louange ou supplication, et *vox ecclesiae*, comment dès lors s'y prendre pour que le chant ait lieu ? La manière est ici aussi déterminante (car au fond, de même nature) que la chose même. Pour Amalaire, c'était le rôle du chantre et du groupe des chantres, d'annoncer par le chant le chant comme possible, invitation et grâce faite à l'Église. Grâce faite à la grâce, *gratia gratis data*. À quoi répondait l'Amen heureux des *christifideles*.

Jean-Yves Hameline, professeur honoraire de l'Institut Catholique de Paris. Prêtre du diocèse de Nantes. Études théologiques aux Facultés Catholiques de l'Ouest, à Angers. Enseigne aux mêmes Facultés de 1957 à 1970 : *Chant grégorien, Liturgie, Musicologie liturgique*. À l'Institut Catholique de Paris, de 1965 à 1997 : *Anthropologie du culte et des rites, Musicologie du culte chrétien*. Membre du Centre National de Pastorale Liturgique. Collaborateur de la revue *La Maison-Dieu* et des *Chroniques d'art sacré*. Publication récente : *Une poétique du rituel*, Paris, Éd. du Cerf (collection *Liturgie*), 1998.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

Jean-Robert ARMOGATHE

Les normes générales de la musique sacrée

Depuis Vatican II, le chantier de la réforme liturgique a été très encombré : un retour aux documents permet de dégager les lignes directrices d'un travail de restauration.

L'ÉGLISE s'est toujours préoccupée de l'expression musicale (chantée, puis instrumentale) dans ses rassemblements et pour la prière publique. Mais il a longtemps été difficile de situer la musique dans l'action liturgique. Des déviations ont constamment risqué d'entraîner la musique vers la virtuosité, le concertisme, l'esthétisme. Les pontifes et les théologiens ont été sourcilleux à cet égard. Le Concile de Trente, reprenant les traditions antérieures, bannit de la maison de Dieu tout ce qui est, sur l'orgue ou dans le chant, « lascif ou impur »¹, et proclame la musique « ornement de la sainte liturgie » : cette formule (la musique comme simple « ornement ») sera battue en brèche par le mouvement de renouveau liturgique du vingtième siècle (Congrès de Malines, 1909), qui voit dans la musique une partie *intégrante* de la liturgie. Du moins faut-il comprendre que la « musique sacrée » est tout

1. Session XXII (17 septembre 1562) in *Les conciles œcuméniques*, t. 11, 2 Paris, 1994, p. 1499.

Les normes générales de la musique sacrée

autant le plain-chant grégorien que la polyphonie ou d'autres expressions musicales adaptées². La musique intervient de plusieurs manières en effet. Au quotidien des communautés religieuses (et des communautés nouvelles), la prière de l'office comporte des parties chantées, hymnes et psaumes. La majorité des fidèles, praticiens du dimanche, est attentive aux chants de la messe dominicale. Enfin, la musique, vocale ou instrumentale, intervient dans toutes les paraliturgies, les « pieux exercices », en particulier à l'occasion des grands rassemblements (congrès eucharistiques, pèlerinages, journées mondiales de la jeunesse...).

Afin d'y voir plus clair, nous nous proposons dans la présente étude de revenir sur deux textes fondamentaux, les pages de la constitution conciliaire sur la liturgie (*Sacrosanctum Concilium*, 1963) consacrées à la musique, d'une part, l'instruction *Musicam sacram* qui est venue quelques années après (1967) compléter (et corriger) le texte conciliaire. Ces deux textes ont des statuts différents : une constitution conciliaire a plus d'autorité qu'une « instruction », mais l'instruction de 1967 est venue préciser et mettre en œuvre la réforme conciliaire de 1963.

La constitution conciliaire et ses applications

À Vatican II, un chapitre entier de la constitution conciliaire sur la liturgie, *Sacrosanctum Concilium* (1963), est dédié à « la musique sacrée ». On peut ramener ces quelques pages à quatre points principaux : le souci de la participation active des fidèles, la primauté du chant grégorien, l'estime de la musique traditionnelle en terre de mission³, la place éminente, mais non unique de l'orgue à tuyaux.

La participation active est un concept clef de la pensée conciliaire : elle est définie au n. 30 de la constitution :

2. Intéressante analyse des causes et conditions d'un échec dans l'étude de Ludovic Tournès-Fortin, « La culture de masse à l'église ? L'introduction avortée de la musique noire américaine dans la liturgie catholique française (1960-1970) », in J. Quéniart (éd.), *Le chant, acteur de l'histoire*, Rennes, 1999, pp. 265-278.

3. L'expression désigne les instruments et genres musicaux indigènes.

THÈME _____ *Jean-Robert Armogathe*

« Pour promouvoir la participation active, on favorisera les acclamations du peuple, les réponses, le chant des psaumes, les antennes, les cantiques et aussi les actions ou gestes et les attitudes corporelles. On observera aussi en son temps un silence sacré. »

Les Pères ont rappelé leur intérêt pour le maintien des *scholae cantorum* et la sauvegarde du patrimoine musical, mais ils ont aussi affirmé ce besoin d'une action propre de toute l'assemblée.

Le chant grégorien apparaît dans deux paragraphes : n. 116, où il est dit que l'Église reconnaît en lui le chant propre de la liturgie romaine, et le n. 117 où l'on demande d'achever et de corriger une édition typique des livres de chant grégorien. Mais le paragraphe intermédiaire ne manque pas de souligner que cette primauté n'exclut pas les autres genres de musique sacrée, et surtout la polyphonie. Le paragraphe 30 déjà cité, sur la participation active, régit et valide ces formes variées de musique sacrée.

Un paragraphe particulier est consacré aux besoins missionnaires⁴ :

« puisque, dans certaines régions, surtout en pays de mission, on trouve des peuples possédant une tradition musicale propre qui tient une grande place dans leur vie religieuse et sociale, on accordera à cette musique l'estime qui lui est due et la place convenable, aussi bien en formant leur sens religieux qu'en adaptant le culte à leur génie dans l'esprit des articles 39 et 40⁵. »

Enfin, un paragraphe indique la haute estime dans laquelle l'Église latine tient l'orgue à tuyaux, sans pour autant exclure les autres instruments, « selon qu'ils sont ou peuvent devenir adaptés à un usage sacré, qu'ils s'accordent à la dignité du temple et qu'ils favorisent véritablement l'édification des fidèles » (n. 120).

Il est essentiel de relever tout de suite que ces quatre points ne font que reprendre des directives traditionnelles. Ainsi l'encyclique *Divini cultus* de Pie XI (20 décembre 1928) soulignait déjà la nécessité de donner aux fidèles une participation légitime, afin qu'ils ne

4. Déjà mentionnés par Benoît XIV, à propos du Paraguay (encyclique *Annus qui*, citée plus bas, n. 13).

5. Qui fixent les pouvoirs et compétences des conférences épiscopales en matière liturgique.

Les normes générales de la musique sacrée

restent pas « des spectateurs muets » (n. 9) ⁶. L'encyclique *Musicae sacrae* de Pie XII (25 décembre 1955) et l'instruction de la Congrégation des Rites du 3 septembre 1958 ⁷ insistaient sur le recours nécessaire au génie propre des pays de mission ; ces mêmes textes reconnaissaient comme légitime l'usage de la musique moderne, même comportant l'emploi d'instruments autres que l'orgue. Des garde-fous étaient mis, assez semblables à ceux posés par le texte conciliaire : les œuvres devaient « respirer la piété et le sens religieux », et « répondre à la dignité, à la gravité et à la sainteté de la liturgie ». Le texte de Pie XII insistait sur la subordination de la musique au chant, et du chant au texte qu'il soutient et transmet. D'où l'exclusion des compositions « dont le style ampoulé et la redondance rendraient obscures par leur prolixité les paroles sacrées de la liturgie, ou arrêteraient le cours de la fonction, ou enfin ravalerait le talent et le don des chanteurs en déshonorant le culte sacré » ⁸.

Ces textes d'après-guerre se situent du reste tout exactement dans la continuité du renouveau liturgique du XIX^e siècle, qui a permis d'approfondir le statut théologique des « rites » (le mot « liturgie » n'apparaît guère dans les documents officiels avant le XX^e siècle ⁹. C'est le code de droit canon de 1917 qui fait droit définitivement à « liturgia »). Les experts montrent aisément la continuité du mouvement liturgique, depuis le *motu proprio* de saint Pie X *Tra le sollicitudini* (22 novembre 1903), jusqu'au grand texte de Pie XII, l'encyclique *Mediator Dei* (20 novembre 1947). Ce texte fondamental pour la compréhension de la liturgie écarte expressément deux dérives :

« C'est avoir une notion tout à fait inexacte de la sainte liturgie que de la regarder comme une partie purement extérieure et sensible du culte divin, ou comme une cérémonie décorative ¹⁰ ; ce

6. Texte dans A. Bugnini, *Documenta pontificia ad instaurationem liturgicam spectantia*, Rome, 1953 p. 65.

7. Textes dans AAS 48, 1956, pp. 5-25 et 50, 1958, pp. 630-663.

8. *Musicae sacrae*, n. 55. Voyez A.-G. Martimort (éd.) *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, Paris, 1961, pp. 148-149 (2^e éd. revue, 1984).

9. 1897 « liturgia ambrosiana » apparaît dans un texte de la S. Congrégation des Rites, 3948 ; 1898 : « de usu linguae slavicae in sacra liturgia », SCR 3999.

10. Est visé ici le P. Navatel, pour une formule d'un article paru dans les *Études* 137, 1913, p. 452 (« L'apostolat liturgique et la piété personnelle »).

THÈME _____ *Jean-Robert Armogathe*

n'est pas une moindre erreur de la considérer simplement comme l'ensemble des lois et des préceptes par lesquels la hiérarchie ecclésiastique ordonne l'exécution régulière des rites sacrés ¹¹. »

Héritier de cette tradition, le texte conciliaire en réitère les prescriptions. Il s'efforce ainsi de poursuivre « la restauration de la liturgie ». En principe, la musique sacrée n'aurait pas dû connaître de grands changements, mais le passage généralisé, rapide, et souvent peu contrôlé, du latin aux langues modernes, tant pour la célébration de l'office divin que pour la messe, a entraîné des conséquences fortes pour la musique sacrée. La lettre apostolique publiée par Jean-Paul II à l'occasion du 25^e anniversaire de la constitution *Sacro-sanctum concilium* prend acte de ces difficultés dans l'application concrète de la réforme (n. 11) et, à côté des résultats positifs, mentionne les applications erronées (n. 13) : parmi celles-ci, « des attitudes ou des chants qui ne favorisent pas la foi ou le sens du sacré ».

L'Église catholique s'est en effet trouvée prise dans une spirale difficile à contrôler, liée, comme le rappelle Jean-Paul II dans le document cité, à « une privatisation du domaine religieux, un certain rejet de toute institution, une moindre visibilité de l'Église dans la société, une remise en question de la foi personnelle ». Le chant grégorien, pratiqué dans l'enceinte des monastères, se survivait dans les paroisses, mais il était depuis longtemps concurrencé dans le *Graduale* par des cantiques en langue moderne, des *Kirchenlieder* ¹². La constitution conciliaire prévoyait le maintien du latin pour l'office des clercs, avec permission de l'Ordinaire pour recourir à la langue du pays pour ceux « chez qui l'emploi de la langue latine est un empêchement grave à acquitter l'office divin comme il faut » (n. 101, § 1). On sait que cette mesure a été généralisée par les conférences épiscopales.

11. Définition donnée par C. Callewaert, *De sacra liturgia universim*, 1919 (4^e éd., Bruges, 1944, p. 6).

12. « L'usage légitimement en vigueur dans certains lieux, assez souvent confirmé par des indults, de substituer d'autres chants aux chants d'entrée, d'offertoire et de communion qui se trouvent dans le *Graduale*, peut être conservé, au jugement de l'autorité territoriale compétente, pourvu que ces chants soient accordés aux parties de la messe, à la fête ou au temps liturgique. La même autorité territoriale doit approuver les textes de ces chants » Instruction *Musicam sacram* (1967), n. 32.

Les normes générales de la musique sacrée

On a assisté à un double phénomène : la restauration d'un chant grégorien de grande qualité, due à la fois à une réflexion critique plus grande pour les éditions typiques, comme le Concile l'avait demandé, et à la spécialisation et au travail technique de quelques grands centres : le succès des chants grégoriens du monastère espagnol de Silos n'est pas un cas isolé. La fin du XX^e siècle a assisté à un renouveau spectaculaire de la qualité du chant grégorien (grâce aux recherches critiques menées de façon scientifique sur la tradition). Parallèlement, il a quasiment disparu des paroisses (où il n'avait jamais été beaucoup représenté) et de nombreux monastères, sans avoir vraiment été remplacé. Beaucoup de travail reste à faire pour les antiennes, les réponses, les refrains psalmiques.

L'instruction *Musicam sacram* (1967)

C'est cette situation qui a conduit la Congrégation des rites et le Conseil pour l'exécution de la constitution pour la liturgie (présidé par l'archevêque de Bologne, le cardinal Giacomo Lercaro) à publier en 1967 (5 mars) une nouvelle instruction sur la musique sacrée (*Musicam sacram*)¹³.

L'expression y est définie, à partir de deux textes déjà mentionnés, le *motu proprio* de saint Pie X et l'instruction de la Congrégation des Rites du 3 septembre 1958 :

« On entend par musique sacrée celle qui, étant créée pour la célébration du culte divin, possède les qualités de sainteté et d'excellence des formes ; on englobe sous ce nom : le chant grégorien, la polyphonie ancienne et moderne dans ses différentes formes, la musique sacrée pour orgue et autres instruments approuvés, le chant sacré populaire, liturgique et religieux » (n. 4).

Le texte se présente ensuite comme un commentaire cursif de la constitution conciliaire. En réalité, à côté de citations, il s'agit bien plus que d'une paraphrase. Sous couleur de préciser certains points ignorés par la constitution, le texte va plus loin et propose en profondeur une véritable charte de la musique sacrée. Même si elle est désignée par les deux premiers mots du texte (*Musicam sacram*), le titre latin de l'instruction reflète déjà ce glissement : « instructio de

13. AAS 59,1967, pp. 300-320.

THÈME _____ *Jean-Robert Armogathe*

musica in sacra liturgia», alors que l'instruction de 1958 était intitulée: « de musica sacra et sacra liturgia ». D'une part l'expression « musica sacra » reste discrète et limitée dans le texte ¹⁴, d'autre part il n'y a plus de distinction entre musique et « liturgie », mais la musique est considérée comme une partie de la liturgie ¹⁵.

On peut dégager quelques lignes de force de ce document :

a – Le principe de subsidiarité (« juste répartition et mise en œuvre des fonctions »):

« chaque ministre ou fidèle, en s'acquittant de sa fonction, fera seulement et totalement ce qui lui revient en vertu de la nature des choses et des normes liturgiques » ¹⁶.

La conséquence principale de ce principe est l'accent mis sur la nécessité d'avoir un chœur ou, au moins, un chantre, afin que le célébrant puisse assurer « seulement et totalement » la tâche qui lui revient : la présidence de l'assemblée, « comme tenant la place du Christ ».

Le chantre devra pouvoir proposer quelques chants simples aux fidèles, savoir diriger et soutenir leur chant. Pour le groupe des chanteurs, le texte précise qu'il doit être installé de telle façon que sa nature apparaisse clairement « à savoir qu'il fait partie de l'assemblée des fidèles et qu'il remplit une fonction particulière » (n. 23).

b – La conséquence secondaire de cette directive, très importante, est le besoin de former ces chanteurs de manière adéquate, non seulement par une formation musicale, mais aussi par une formation liturgique et spirituelle adaptée.

L'instruction reprend plusieurs points déjà définis auparavant : le *Credo* doit être chanté par tous, « ou d'une manière qui permette une participation convenable des fidèles », le *Sanctus* est une accla-

14. Le concept de « musica sacra » est dû au romantisme viennois, qui entendait par là la polyphonie vocale romaine du xvi^e siècle (Palestrina). Il a été développé avec force par l'*Allgemeiner Caecilien-Verein*, fondé à Ratisbonne en 1868, dont le bulletin, intitulé précisément *Musica Sacra*, a joué un rôle non négligeable dans les interventions romaines en matière de musique liturgique (H. Hucke « Bulletin zur Instruktion über die Musik » *Concilium* (D) 1968, 4, pp. 125-133).

15. Voir ce sur point M. Kunzler, *La liturgie de l'Église*, Amateca, vol. 10, Saint-Paul-Éd. du Cerf, Luxembourg-Paris, 1997, p. 190.

16. Constitution *Sacrosanctum Concilium*, n. 28

Les normes générales de la musique sacrée

mation qui conclut la préface et doit donc être chantée par l'assemblée entière¹⁷ avec le prêtre. Enfin, il est bon que le peuple participe au chant de l'*Agnus Dei*, du moins dans l'invocation finale (« misere nobis »)¹⁸.

c – Constatant l'importance prise par les langues modernes dans la célébration de l'Office divin (et pour celle des sacrements), l'instruction se préoccupe de la préparation de mélodies dans les langues modernes (n. 41 et n. 45). Des dispositions importantes sont mises en œuvre un peu plus loin (n. 54) : fidélité au texte latin, aptitude au chant du texte en langue moderne, attention au caractère particulier de chaque peuple, utilisation éventuelle des mélodies latines pour exécuter des mêmes textes en langue moderne (n. 56). L'instruction demande aussi une unité par groupe linguistique « afin de faciliter la participation commune de ceux qui parlent une même langue » (n. 58).

La perte de la tradition latine

Ce souci régional est légitime, mais il fait ressortir l'absence d'un souci d'unité internationale : le maintien d'une ou plusieurs messes célébrées en latin, spécialement la messe chantée, est laissé au jugement d'opportunité des Ordinaires des lieux (« dans certaines églises de grandes villes, surtout, où se trouve un assez grand nombre de fidèles de diverses langues », ce qui doit viser travailleurs immigrés d'une part, et touristes ou pèlerins d'autre part). L'instruction se contente de reprendre dans la constitution conciliaire l'article 54, qui étend la place des langues modernes dans la messe¹⁹ et qui, dans un souci d'équilibre, ajoute :

17. Le chant du peuple est attesté à Rome dès le VI^e siècle pour le *Sanctus* : L. Duchesne, *Le liber pontificalis* 2^e éd. par C. Vogel, Paris, 1955-1957, 3 vol., t. 1, p. 128.

18. L'*Agnus* a été institué par le pape Serge I^{er} (687-701) : selon le *Liber pontificalis* (voir note précédente), il doit être chanté par le clergé et le peuple.

19. Remarquons qu'il s'agit des lectures et de la « Prière des fidèles » (ou prière universelle) (et, selon le n. 36 §2, des monitions et d'« un certain nombre de prières et de chants ») ; de façon générale, l'idée semble avoir été que les fidèles « dans les parties qui reviennent au peuple », puissent utiliser la langue locale, ce qui ne semble pas inclure les oraisons, ni la préface, ni la prière eucharistique.

THÈME _____ *Jean-Robert Armogathe*

« On veillera cependant à ce que les fidèles puissent dire ou chanter ensemble en langue latine aussi les parties de l'ordinaire de la messe qui leur revient. »

La survie du répertoire traditionnel semble bien incertaine : en effet, un curieux paragraphe récupère « certaines œuvres musicales qui ne trouvent désormais plus leur place dans la liturgie, mais qui peuvent néanmoins développer l'esprit religieux et aider la méditation des mystères sacrés » (n. 46). Cette directive est éclairée par le n. 53, qui est particulièrement important et mérite d'être cité en entier :

« Les nouvelles compositions de musique sacrée seront pleinement conformes aux principes et aux normes exposées ci-dessus²⁰. C'est pourquoi "elles devront présenter les marques de la véritable musique sacrée, pouvoir être chantées non seulement par les grandes chorales, mais convenir aussi aux petites et favoriser la participation active de toute l'assemblée des fidèles²¹." »

En ce qui concerne le répertoire traditionnel, on mettra d'abord en relief les pièces qui répondent aux exigences de la restauration liturgique. Ensuite, les experts particulièrement compétents en ce domaine étudieront attentivement si d'autres pièces peuvent s'adapter à ces mêmes exigences. Quant aux pièces qui ne correspondent pas à la nature de la liturgie ou à la célébration pastorale d'une action liturgique, elles seront avantageusement transférées dans les *pia exercitia*, et mieux encore dans les célébrations de la Parole de Dieu. »

L'expression des *pia exercitia* renvoie, sans donner la référence, à l'instruction de la Congrégation des Rites du 3 septembre 1958, qui distingue entre les *actions liturgiques* et les *exercices de dévotion* (« *pia populi christiani exercitia* »). À l'occasion de la restauration de la Semaine sainte en 1955 (qui constitue la réforme liturgique la plus audacieuse et la plus hardie depuis celle de saint Pie V), Pie XII avait déjà tenu à écarter les dévotions populaires. Il avait voulu souligner que la sainte liturgie « l'emporte, par sa

20 Qui parlait du chant grégorien en suggérant que « l'on puisse adapter des paroles de langue moderne aux pièces du répertoire de musique sacrée composées dans le passé pour le texte latin ».

21. Citation de *Sacrosanctum concilium*, n. 121.

Les normes générales de la musique sacrée

nature, sur tous les autres genres et coutumes de dévotion, toutes excellentes qu'elles soient »²².

Les paragraphes 46 et 53 de l'instruction *Musicam sacram*, qui renvoient réciproquement l'un à l'autre reviennent donc à demander d'opérer un tri dans le répertoire : on sauvera quelques grandes pièces, « qui répondent aux exigences de la restauration liturgique ». On adaptera celles qui peuvent l'être, et on rangera les autres pour accompagner les *pia exercitia*. Outre la question, inévitable, de l'expertise « particulièrement compétente » qui est ici requise, on peut se demander quelles sont « les exigences de la restauration liturgique », qui vont permettre d'opérer ce tri radical, voué à éliminer, de fait, une partie probablement non négligeable du répertoire traditionnel.

Faut-il appliquer l'article 9 au répertoire reçu ? Cela semble difficile, à partir du moment où cet article prévoit que « l'Église n'écarte des actions liturgiques aucun genre de musique sacrée, pourvu qu'il s'accorde avec l'esprit de l'action liturgique elle-même et avec la nature de chacune de ses parties, pourvu aussi qu'il n'empêche pas une juste participation active du peuple ». Il semble contradictoire d'écarter sous l'un ou l'autre de ces chefs des pièces liturgiques traditionnelles.

Il faut du reste comprendre que cette expression « répertoire traditionnel » ne vise pas seulement le répertoire de langue latine ; il peut aussi inclure des pièces traditionnelles en langue moderne, par exemple des cantiques de procession du XIX^e siècle (souvent utilisés encore aujourd'hui, en particulier dans les pays latins d'Europe et d'Amérique). On peut juger ces pièces, aux textes naïfs ou grandiloquents, inadaptées aux célébrations eucharistiques et trouver raisonnable de les conserver pour des pieux exercices paraliturgiques. Il faut rappeler aussi que la frontière entre dévotion populaire et action liturgique est flottante²³ : l'antienne mariale de la fin des Complies, la rénovation des promesses baptismales pendant la veillée pascale témoignent de l'accueil par la liturgie de pratiques populaires.

22. Congrégation des Rites, instruction *De ordine hebdomadae sanctae instaurato rite peragendo*, n. 23, AAS 47, 1955, p. 147.

23. P. Valdrini (sous la direction de) *Précis Dalloz de droit canonique*, Paris, 1989, n. 394, p. 304.

THÈME _____ *Jean-Robert Armogathe*

Le rôle des musiciens

L'incertitude qui pèse sur « les exigences de la restauration liturgique » s'accroît lorsqu'on étudie les directives données aux musiciens : sans doute, le texte reprend, ici encore, la Constitution conciliaire pour évoquer « le développement en quelque sorte organique » qui va permettre de faire du neuf à partir de l'ancien. Mais on demande aux créateurs, tout à la fois, d'examiner les œuvres du passé, et de considérer avec attention « les lois nouvelles et les besoins nouveaux de la liturgie ». L'article suivant constate avec prudence que « les nouvelles mélodies à composer pour les textes en langue moderne ont évidemment besoin de l'expérience pour arriver à une maturité et à une perfection suffisantes » et condamne les essais choquants dans les églises.

Le chapitre sur la musique instrumentale reprend l'article 120 de la Constitution conciliaire avec plusieurs indications pratiques et une interdiction nette (reprise de l'instruction de 1958, n. 70) :

« les instruments qui, d'après le sens commun et l'usage courant ne conviennent qu'à la musique profane seront exclus de toute action liturgique ainsi que des *pia et sacra exercitia* ²⁴ » (n. 63).

Les indications pratiques soulignent le caractère instrumental, pour accompagner le chant en soutenant les voix, « sans les couvrir ni rendre le texte difficile à comprendre ». Elles appellent au silence quand le prêtre ou un ministre prononce à haute voix un texte relevant de sa fonction propre. Le jeu en solo est aussi interdit pendant l'Avent et le Carême, pendant le *Triduum sacré* et dans les offices ou messes des défunts. L'article 65 fixe d'ailleurs les moments de la célébration eucharistique où le solo instrumental est admis : avant l'arrivée du prêtre à l'autel, à l'offertoire, pendant la communion et à la fin de la messe.

Il convient ici de rappeler que la réflexion sur la place de la musique instrumentale est tout à fait bien documentée dans l'encyclique *Annus qui* adressée par Benoît XIV en 1749, en préparation de l'année sainte de 1750 ²⁵. Le pape met en garde contre la théâtralisation des offices, en particulier par l'usage des instru-

24. En latin dans la traduction française.

25. Texte latin au t. 3 du *Bullarium* de Benoît XIV, *Opera omnia*, t. 17, Prato 1846, t. 17, pp. 16-28.

Les normes générales de la musique sacrée

ments. Il rappelle que l'orgue à tuyaux a été importé dans la tradition liturgique²⁶, et est ignoré par le rit lyonnais comme dans la liturgie romaine. Il n'admet, du reste, que des instruments susceptibles de soutenir la voix des chanteurs, et refusent ceux qui peuvent l'étouffer et transformer en concert les cérémonies sacrées (telles les trompettes, les flûtes et les hautbois). On remarquera combien ces prescriptions durent être difficiles à mettre en œuvre, car elles furent constamment répétée²⁷.

Les exigences de la restauration

En conclusion, l'intérêt de ces normes générales revient à permettre de poser la question : quelles sont les exigences de la restauration liturgique, pour permettre le progrès de la musique sacrée ? Les normes sont utiles, mais il est clair qu'elles n'ont pas suffi. Elles n'ont pas toujours été suivies, soit par manque de rigueur dans leur application, soit par leur caractère inadapté aux besoins de certaines Églises nationales. À ceux qui se plaignent de l'état actuel de la musique liturgique, il convient d'abord de rappeler que la situation est différente dans chaque pays, et qu'elle varie même, dans l'espace francophone, d'un diocèse à l'autre, d'une paroisse à l'autre : cela n'a-t-il pas toujours été vrai ?

Ensuite, l'histoire nous aide à relativiser notre époque : la destruction des écoles de maîtrise de l'Ancien régime, où se formaient les chœurs et les musiciens d'Église avait entraîné une situation désespérée dans la France consulaire et impériale. É. Choron, dans un mémoire de 1811, caractérisait la situation de la musique liturgique comme « un état en dessous du néant ». Le plain-chant est braillé à l'unisson, et le contrepoint improvisé à vue²⁸. Plain-chant « restauré »

26. Introduction qui remonte peut-être à la chapelle impériale, quand Charlemagne se vit offrir un orgue byzantin (H. Huckle, in *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft*, Ratisbonne, t. 3, 1983, p. 151.)

27. L. Eisenhofer *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2 vol. Fribourg/Brig. 1932-1933, t. 1, p. 250.

28. Sophie Leterrier « L'archéologie musicale : "la restauration du chant grégorien" entre liturgie et histoire », in J. Quéniart (éd.), *Le chant, acteur de l'histoire*, Rennes, 1999, pp. 253-263 : le chant grégorien apparaît, dans sa restauration en France au XIX^e siècle, comme un élément de la tradition gallicane, contre les usages italiens.

THÈME _____ *Jean-Robert Armogathe*

d'une part, nouveaux cantiques de l'autre : la stratégie de reconquête musicale s'appuie à la fois sur les monastères et sur les paroisses.

Nous nous en tiendrons ici aux considérations propres au domaine du chant. La notion-clef, nous l'avons vu, est celle de la *participation active* des fidèles.

Les études ne manquent pas sur ce concept qui n'est pas neuf²⁹ : il est certain qu'il a connu une lente désaffection au Moyen Âge, lié à l'abandon des offrandes, à la raréfaction des communions, à la multiplication des messes privées, au cloisonnement du chœur enfin, qui a écarté le peuple du déroulement actif de la célébration. Les livres liturgiques ne mentionnaient même plus la présence de l'assemblée³⁰ ! La restauration liturgique, ici encore, est l'œuvre de saint Pie X : l'expression même de « *participatio actuosa* » vient de son *motu proprio Tra le sollecitudini* (22 novembre 1903) :

« la source première et indispensable du véritable esprit chrétien est la participation active aux saints mystères et à la prière publique et solennelle de l'Église ».

L'appel de saint Pie X a été repris par Pie XI et Pie XII³¹. L'instruction de 1958 déjà citée à plusieurs reprises, mentionne :

« de sa nature, la messe requiert que tous ceux qui y sont présents y participent selon leur mode propre. »

Le principe de subsidiarité postule à la fois la fonction d'un animateur de chant (chantre) et/ou d'une chorale distincte du célébrant. Le rôle de la musique est alors défini : elle est support de la prière de l'assemblée, qui est la réponse de l'Église humaine à la Parole de Dieu. La musique instrumentale ne vient pas meubler des moments creux, elle participe aussi, en solo ou en support de l'assemblée, au recueillement et donc à l'action liturgique engagée.

29. Rappelons les études de base : G. Nickl *Der Anteil des Volkes an der Messliturgie im Frankenreiche von Chlodwig bis Karl der Grossen*, Innsbruck, 1930 ; F. Pérez « La participacion activa de los fieles en la liturgia eucaristica en las liturgias occidentales durante la edad media », *Liturgia* 7, 1952, pp. 143-155.

30. A. G. Martimort (cité n. 4) p. 315.

31. A.-G. Martimort, chapitre intitulé « participation active et intelligente », *op. cit.*, pp. 92-94.

Les normes générales de la musique sacrée

Le chantre est souvent devenu envahissant. Le volume immodéré de la sonorisation tend parfois à lui confier un rôle d'« animateur », bien étrange dans une liturgie dont les acteurs sont le peuple et le célébrant. Il est clair que la préparation des chantres passe par une formation à la liturgie tout autant que par une formation technique³².

La place des psaumes est réduite. Or l'instruction de 1958 voulait les remettre en honneur. Il faut rappeler à cet égard que l'*Introït* de la messe, le verset d'ouverture, est le reliquat d'un chant psalmique. Il en allait de même des chants d'offertoire et de communion³³. La réforme liturgique a développé, entre l'Épître et l'Évangile, le graduel, devenu psaume responsorial (le *psalmellus* de la liturgie ambrosienne). Il doit normalement être chanté, afin de permettre l'alternance, classique à la synagogue et dans les liturgies orientales, entre pièces lues et pièces chantées. L'usage ancien écartait l'intervention de la *schola* : le graduel était chanté par un sous-diacre (puis un chantre³⁴) depuis les degrés de l'autel (d'où son nom), c'était une pièce de soliste. L'assemblée y répond par une antienne. Il convient, de manière générale, de redonner aux psaumes leur place dans les célébrations eucharistiques comme dans les réunions de prière.

Les plus anciennes Églises reconnaissaient des psalmistes parmi les ministres³⁵ ; le « lecteur » des ordres mineurs latins pourrait bien être le témoignage d'une bénédiction particulière du chantre ou psalmiste. Les instructions conciliaires (*Sacrosanctum Concilium* n. 29) étendent « le véritable service liturgique » à des laïcs (alors qu'une instruction de la Congrégation du culte, 3 septembre 1958,

32. « Aux époques de décadence liturgique, chantres et *schola* ont toujours tendance à empiéter sur le rôle du peuple ; contre cet abus, le Saint-Siège et les évêques mettent fréquemment en garde » (A.-G. Martimort, *in op. cit.*, p. 102).

33. Témoignage d'Augustin, *Retractationes* 2, II (PL 32, 634) et du *Liber pontificalis* (cité n. 17) 1, 230 (notice de Célestin I^{er}, rédigée au début du ve siècle).

34. Grégoire le Grand, trouvant que les diacres faisaient trop de prouesses vocales pour se faire applaudir, leur retira le graduel : en 595, il les cantonna au seul chant de l'Évangile (*Registrum*, éd. Ewald-Hartmann, MGH, 1, 363 [= PL 77, 1335, texte non révisé]).

35. Voyez la longue note dans A.-G. Martimort (cité n. 8), pp. 100-101 : depuis le Synode de 1736, les Maronites connaissent le chantre comme ordre mineur.

THÈME _____ **Jean-Robert Armogathe**

ne parle que de services « délégués » par le clergé). La lettre apostolique *Ministeria Quaedam* (15 août 1972) aurait pu permettre d'offrir aux chantres l'institution (laïque) prévue pour les lecteurs et les acolytes. On sait que ce texte est resté lettre morte en raison de l'insertion du lectorat-acolytat dans *l'iter* vers le diaconat et le sacerdoce. C'est pour pallier cet échec que, dès le 29 janvier 1973 la Congrégation des sacrements a permis, par l'instruction *Immensae caritatis* le « mandat » de laïcs pour distribuer la communion sans acte liturgique initié par l'évêque, en tant que « ministres extraordinaires »³⁶.

Dès 1952, J. Gélineau avait proposé une psalmodie nouvelle, de facture métrique et donc plus appropriée au chant, qui divisait le psaume en strophes : il s'agissait de restaurer la fonction du psalmiste, avec un refrain pour l'assemblée. Mais toutes les propositions semblent se limiter à des tons, sans aller jusqu'à proposer des mélodies propres à chaque psaume, à laquelle on le reconnaîtrait.

Le chant, les répons, le silence constituent autant d'éléments de la *participatio actiuosa* des fidèles³⁷. Il est donc à la fois nécessaire de susciter et soutenir cette participation (rôle du chantre et des musiciens, l'organiste en premier lieu) et de lui fournir un contenu musical et textuel adapté : pièces simples du répertoire grégorien, refrains et répons, tons psalmiques, compositions musicales modernes enfin. Le latin, très en vogue dans de courtes pièces (répertoire de Taizé), n'est pas un obstacle, en particulier pour les parties fixes de la messe. Il reste vrai, néanmoins, que la tradition du chant en latin³⁸ :

a – n'est pas liée exclusivement au plain-chant « grégorien » : les traditions du Bénévent, ambrosienne, gallicane et de l'ancienne liturgie romaine peuvent retrouver place par delà la restauration artificielle du XIX^e siècle (qui n'a pas toujours respecté le double aspect

36. Exposé et discussion dans Michael Kunzler, *op. cit.*, p. 241.

37. Voyez là dessus les réflexions de Joseph Ratzinger, dont plusieurs articles parus dans *Communio*, repris dans deux volumes importants : *La célébration de la foi : essai sur la théologie du culte divin*, Paris, Téqui, 1985 et *Un chant nouveau pour le Seigneur : la foi dans le Christ et la liturgie d'aujourd'hui*, Paris, Desclée, 1995.

38. Excellente étude de Peter Gülke Mönchel, Bürgerl, Minnesänger, *Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters*, Leipzig, 1^{re} éd. 1975, 2^e éd. 1980.

Les normes générales de la musique sacrée

d'accent tonique et de métrique de la langue latine³⁹). Le travail actuel consiste à retrouver le chant sur les teneurs, inspiré par la réforme musicale de Pérotin, à la fin du XII^e siècle⁴⁰ ;

b – doit pouvoir dissocier langue latine et plain-chant grégorien ;

c – reste liée à la célébration eucharistique, et à certaines parties de la célébration, ce qui déplace le problème vers l'usage et la création de cantiques populaires.

Le chant liturgique doit répondre à un cahier des charges qui comporte trois rubriques :

a – c'est un chant d'assemblée : il doit tendre à réunir les participants. Les formes techniques d'harmonie doivent tenir compte de ce besoin ;

b – c'est un chant de célébration, qui doit aider à la révélation joyeuse du mystère de la foi⁴¹ ;

c – c'est un chant chrétien, dont les paroles doivent se conformer à un contenu doctrinal, souvent puisé dans les textes bibliques ou la tradition liturgique.

La création musicale est une des richesses permanentes de l'Église, depuis ses origines :

« Récitez entre vous des psaumes, des hymnes et des cantiques inspirés ; chantez et célébrez le Seigneur de tout votre cœur »
(*Éphésiens* 5, 19 ; voir, aussi *Colossiens* 3, 16).

Cette tradition est vivante, et elle doit continuer. Les réponses au questionnaire que nous avons fait circuler en Europe et en Argentine proposent, malgré le caractère fragmentaire de l'enquête, quelques lignes de réflexion : reprise en profondeur de traditions musicales nationales, appel au patrimoine poétique chrétien, travail de jeunes musiciens et de poètes. Le chantier ouvert par Vatican II est encore loin d'être achevé, mais des structures émergent parmi les tâtonnements des trente dernières années. L'importance du patrimoine

39. G. Murray *The Authentic Rythm of Gregorian Chant*, Bath, 1959.

40. « (Grâce à Pérotin) l'église, sans cesser d'être un lieu du recueillement, paraît devenir un lieu de peuplement », Jean Brun, *Essence et histoire de la musique*, Éd. Ad Solem, Genève, 1999 : ouvrage posthume d'un philosophe et théologien, qui a beaucoup réfléchi sur la relation de la musique à la religion.

41. J. Ratzinger « La fête et la joie. Contribution à l'étude de la structure de la célébration liturgique », *Communio* 3,6 (1978), pp. 35-44.

THÈME ————— *Les normes générales de la musique sacrée*

biblique, la dynamique interne de la tradition catholique et de l'héritage chrétien, le rôle sacramentel de l'action liturgique, le développement de « pieux exercices » dans les groupes de prière, autant de facteurs qui permettent d'espérer que la restauration authentique envisagée par le Concile pourra voir le jour. Comme l'écrivait le pape Jean-Paul II :

« Le temps paraît venu de retrouver le grand souffle qui a soulevé l'Église au moment où la constitution *Sacrosanctum Concilium* a été préparée, discutée, votée, promulguée et où elle a connu ses premières mesures d'application. Le grain a été semé : il a connu la rigueur de l'hiver, mais la semence a germé, elle est devenue un arbre. Il s'agit bien en effet de la croissance organique d'un arbre d'autant plus vigoureux qu'il plonge plus profond ses racines dans la terre de la tradition⁴². »

Né à Marseille en 1947, Jean-Robert Armogathe est prêtre (Paris) depuis 1976. Vicaire et curé de paroisse (St Pierre-de-Chailot, St-Germain-des-Prés), il a été aumônier national (Compagnons) des Scouts de France et directeur des aumôneries étudiantes d'Île-de-France. Aumônier de l'École normale supérieure depuis 1981, il a assuré les conférences de Carême à Notre-Dame de Paris (1998-2000). Membre depuis la fondation du comité de rédaction francophone de *Communio*.

42. « Lettre apostolique pour le 25^e anniversaire de la constitution conciliaire *Sacrosanctum Concilium* », 4 décembre 1998, n° 23.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

László Dobszay

Musique liturgique et tradition populaire

L'ÉVANGÉLISATION byzantine entraîna des créations dans des langues nouvelles, d'une façon qui ne tenait aucun compte des différences prosodiques. La même mélodie liturgique fut utilisée dans des langues différentes. Le mouvement hussite ou la réforme de Luther auraient pu procéder de la même manière, mais un autre chemin a été préféré, celui de la création de nouvelles pièces, avec de nouvelles paroles. Les deux solutions représentent des étapes culturelles différentes : la liturgie byzantine est une prose artistique dans un langage musical adapté, tandis que l'importance des paroles chantées prend le pas, dans la tradition protestante, sur la musique (malgré le choix de la *scriptura sola*, les textes s'éloignent curieusement de la tradition liturgique et scripturaire !).

La tradition byzantine intègre le chant liturgique dans l'action liturgique ; en Occident, à la fin du Moyen Âge, l'importance de la piété personnelle conduit à s'attacher au texte des oraisons. Il s'agit là d'une révolution anthropologique et liturgique. Dans la tradition orientale, le chant n'est pas fait pour remplir les vides de l'action liturgique, le dialogue n'est pas un dialogue entre le prêtre et le peuple : c'est l'intervention de Dieu même dans la vie des hommes, c'est la réponse des hommes à la parole même de Dieu, qui se fait le plus adéquatement sous la forme chantée. Saint Benoît avait trouvé la bonne formule : *mens concordat voci*, « l'esprit ne fait qu'un avec la voix ». La nouvelle approche pourrait être résumée par la formule inverse, *vox concordat menti*, « la voix ne fait qu'un

THÈME _____ **László Dobszay**

avec l'esprit», autrement dit : nous chantons ce que nous sentons. Les deux points de vue ne sont pas d'ailleurs incompatibles, ils représentent deux instants successifs de la relation établie dans la liturgie entre Dieu et les hommes.

Après Vatican II, les musiciens d'Église se sont trouvés à la croisée des chemins : ou bien suivre les normes conciliaires (progresser sur le chemin ouvert par un siècle de mouvement liturgique, adapter les pièces anciennes aux nouveaux besoins dans les langues modernes), ou bien créer de toute pièce un nouveau répertoire liturgique (la porte étant ouverte à cette seconde solution par les mots « vel alius cantus aptus », « ou tout autre chant convenable »). Le choix généralement adopté de la seconde solution a entraîné une triple conséquence :

a – le terme « convenable » s'est révélé inapte à constituer les critères théologiques du choix, et les normes conciliaires sont tombées très vite en désuétude ;

b – le chant sacré a perdu pied dans l'action liturgique, il est devenu purement ornemental (sauf peut-être le psaume responsorial) ; ce contexte a entraîné une fausse interprétation de la musique populaire, discutée plus bas ;

c – le chant est devenu l'expression de la communauté, perdant toute dimension universelle et proprement liturgique.

La conséquence de cette situation aura été, du reste, de reléguer le chant grégorien dans les célébrations culturelles, historiques, et de l'évacuer à peu près partout de l'action liturgique.

À titre d'exemple, nous prenons ici la situation hongroise, que nous connaissons mieux, mais qui permet de mieux comprendre ce qui s'est passé : les évêques hongrois ont très vite choisi la deuxième voie, la création *ex nihilo* de pièces liturgiques neuves, sous le prétexte d'une « tradition populaire », celle de l'hymnaire « Saint est le Seigneur » (*Szent vagy Uram*) constitué vers 1930... Sans entrer dans le détail de la discussion, retenons que ce qui a motivé la proposition hongroise – et son acceptation romaine – est l'héritage baroque d'Europe centrale et non pas les acquis du mouvement liturgique moderne. Les artisans du renouveau liturgique (depuis le XIX^e siècle) s'opposaient à ce que le peuple puisse chanter des chants non-liturgiques tandis que le prêtre murmurait à l'autel les grandes prières liturgiques. Comme souvent, la « réforme liturgique » a été faite contre la véritable réforme.

Musique liturgique et tradition populaire

Le recueil retenait une honnête moyenne de ce qui était chanté en Europe centrale : on l'a présenté comme le précurseur des réformes de Vatican II. Il n'est pas d'ailleurs sans mérite, et il a contribué à écarter un certain nombre de pratiques viciées installées au XIX^e siècle. Mais on ne saurait parler à son sujet de « tradition populaire hongroise » : on y trouve quelques rares chants du Moyen Âge (*Dies est laetitiae*, *In dulci jubilo*), quelques bons exemples de musique d'église hongroise des XVI^e-XVII^e siècles, des cantiques tchèques et allemands de la même époque, des cantiques baroques du XVIII^e enfin, manquant totalement de la dimension communautaire prescrite par le concile. Aucun chant de la tradition populaire nationale ne s'y trouve. La situation s'est du reste vite dégradée, et peu d'années plus tard, sur les trois cents chants proposés, une douzaine seulement étaient en usage, qui étaient tous des pièces de compromis. On a même remplacé les paroles des meilleures pièces musicales par des textes néo-romantiques sentimentaux. Mais le plus discutable dans cet ensemble, du reste considérablement réduit dans la pratique, est le contenu théologique : il n'est resté que la partie la plus caractéristique de la dévotion personnelle du XIX^e siècle, tout à l'opposé des décisions du renouveau liturgique. Ignorance de la tradition psalmique, pauvreté des références bibliques, absence des grandes hymnes liturgiques : pour l'Avent, on chante l'Annonciation, pour Noël, l'adoration des bergers, et les chants du Carême s'apitoient sur la Passion. Il y a de nombreux cantiques à la Vierge, mais les saints sont absents, et la plupart des chants sont la mise en musique et en vers des pratiques de dévotion en usage dans les livres de messe du XIX^e siècle. Bref, ce livre de chants officiel est totalement inadapté à son objet : fournir un répertoire renouvelé, adapté à l'année liturgique, efficace pour instruire les fidèles.

Un autre chemin pouvait être suivi, en tenant compte précisément de la situation musicale exceptionnelle que Kodály a rendue possible en Hongrie :

a – le statut de la musique et sa relation à la société, à l'église, à l'école : « le mauvais goût est une maladie de l'âme, qui rend l'âme insensible », « la bonne musique a un impact sur l'éducation du genre humain par le sens de la responsabilité et de la maturité qui en émane. La mauvaise musique ne comporte rien de cela et peut avoir une action destructrice sur le sens même des valeurs morales » ;

b – la personnalité de Kodály, ses vues, ses recherches, ont été déterminantes pour l'ethnomusicologie, mais aussi pour toute une

THÈME _____ *László Dobszay*

approche populaire, généralisée, de la musique, dont on doit tenir compte en musique d'église ;

c – son influence s'est exercée sur beaucoup de domaines, dont le chant liturgique. Szabolcsi, un ancien élève de Kodály, a replacé le chant grégorien dans le développement général de la musique et il est un des premiers à en avoir développé les aspects ethnomusicaux ;

d – Kodály a réfléchi sur la réforme de la musique sacrée. Il a insisté sur l'unité de la recherche en musicologie et de l'approche humaine et pastorale. Une étude scientifique ne suffit pas pour aborder la musique religieuse, mais les meilleures intentions pastorales du monde restent insuffisantes sans une bonne dose de technique musicale et la connaissance de l'histoire.

Quel est donc l'impact de la musique populaire sur la musique liturgique ? en quoi le recours à la musique populaire peut permettre de développer une musique religieuse originale adaptée aux besoins de sa fonction ? Je vais ici énumérer quelques remarques en laissant le lecteur passer aux conclusions.

a – Les premières enquêtes sur le terrain, menées il y a un siècle, ont fait apparaître une pauvre culture musicale en surface et des choses excellentes plus cachées, plus profondes. Ce qui signifie qu'il n'y a pas équivalence entre qualité et popularité : des pièces très répandues peuvent être de mauvaise facture, des pièces moins connues peuvent être excellentes ;

b – la musique populaire fait apparaître une troisième catégorie, celle des valeurs fonctionnelles. La musique populaire varie selon les circonstances : le chant de la magie n'est pas celui des poèmes épiques, les comptines enfantines ne sont pas des ballades. La musique de distraction n'est pas la musique opérative des fonctions magiques ou liturgiques, et les gens distinguent les genres très nettement (rappelons comment Liszt ou plus tard saint Pie X, qui appréciaient la bonne musique « théâtrale » l'ont néanmoins expulsée de la scène liturgique) ;

c – le romantisme voyait dans la musique populaire l'expression de l'âme éternelle d'un peuple, tandis que la recherche comparative en souligne l'ancrage historique. La musique populaire qui semble naïve et spontanée est souvent le produit d'échanges entre nations et de processus historiques complexes ;

d – une de ces couches historiques émerge comme ayant une singulière importance : certaines formes musicales universelles qui ont aujourd'hui presque totalement disparu peuvent être retrouvées par

Musique liturgique et tradition populaire

la recherche de la musique populaire : il s'agit de formes et d'expressions élémentaires, hautement stylisées, communes à de larges groupes humains et qui remontent à l'ancienne Eurasie, contemporaines des origines du christianisme. La recherche en musique populaire apporte des éléments de reconnaissance pour ces schémas musicaux élémentaires et permet de restituer leurs fonctionnalités respectives. Une telle recherche établit également le rang égal et la fonction différente de matériaux musicaux logogènes (liés à la récitation) et mélodogènes (liés au chant), ainsi que la signification musicale des restrictions tonales (systèmes à tablature restreinte, mélodies conjointes). À cette culture classique s'ajoute un élément psychique, l'équilibre entre la discipline d'une expression mesurée, stylisée, d'une part, et d'autre part l'expression de l'émotion et de la sensibilité (il s'agit peut-être là de ce que les spécialistes appellent le caractère « pneumatique » de la musique liturgique : on peut penser que dans cette musique élémentaire, à la fois mesurée, stylisée et fonctionnant avec une rare émotion, il y a des éléments de base de la musique liturgique).

Les études de musique comparative vont plus loin et établissent des modèles mélodiques concrets communs aux deux domaines : il ne s'agit pas de chant populaire devenant musique religieuse ou l'inverse, mais d'une source commune. Comme disait Kodály, le chant grégorien ne devait pas être perçu comme quelque chose d'étrange par les oreilles des contemporains du saint roi Étienne (vers l'an 1000) ;

e – la question de la pratique pastorale trouve ici sa réponse : simplicité et qualité ne s'opposent pas. Leurs chemins ont divergé postérieurement, lorsque la qualité musicale est devenue inséparable d'un matériel musical plus complexe. Pour nous aujourd'hui, quelque chose est ou populaire ou de qualité, mais il n'en allait pas ainsi dans l'histoire des formes musicales : plus on retourne vers les *Urformen*, plus on trouve conjointes ces deux qualités : un chant enfantin sur trois notes est un *opus* parfait dans sa simplicité et aucune évolution ne peut le dépasser ;

f – la musique populaire nous permet de comprendre l'importance et la fonction de l'oralité. La musique religieuse existe aujourd'hui comme musique notée, mais on ne comprend rien à son passé si on oublie les caractéristiques de la transmission orale. Le sens réel de la musique échappe à celui qui pense à la musique comme à une écriture ;

THÈME _____ **László Dobszay**

g – un des enseignements majeurs de la musique populaire est la relation entre le type et la pièce individuelle dans les styles musicaux anciens. L'*opus* n'est pas une simple création individuelle, mais il s'agit de la composition d'une personnalité musicale. De même qu'une église grecque est un canon, qui est édiflée dans des pays différents, à travers les âges, mais qui reste substantiellement la même, de même la création parfaite de la musique populaire (et liturgique) consiste dans des types fixes d'expression qui produisent des pièces individuelles différentes, avec des textes nouveaux, jouées par des gens différents dans des contextes eux-mêmes différents. Mais cette variété croissante renvoie toujours à une unité fondamentale des types de base. C'est ainsi que des types de base peuvent rendre possible une infinité de combinaisons dans de nouvelles langues ;

h – enfin l'église de Hongrie a hérité de la recherche sur la musique populaire les dizaines de milliers d'enregistrements de pièces religieuses. Kodály avait lui-même collectionné des centaines d'hymnes populaires, et ce nombre a été multiplié par les recherches des années soixante et soixante-dix ¹.

Soyons clairs : toute musique populaire n'est pas religieuse, et nous avons bien mentionné plus haut une communauté d'origine : le chant religieux populaire n'est qu'une partie de l'héritage folklorique national. Et ce qui est hongrois n'est pas plus le « quoi » que le « comment » : les hymnaires des XVI^e-XVII^e siècles sont trompeurs à cet égard, car la véritable interprétation réside dans la mémoire des gens. L'inspiration mélodique, les variations ornementales, le *parlando* vivant qui transforme les rythmes, tout cela vient enrichir, dans la mémoire populaire, le témoignage imprimé des hymnes et transforme la musique en prière.

Les travaux de Kodály et de Szabolcsi ont été repris par un religieux cistercien, Benjamin Rajeczky, et appliqués au domaine du chant religieux, dans la recherche de ses racines populaires. Un énorme travail a été poursuivi dans ce domaine, en Hongrie, depuis trente ans, par la collecte et la publication des *Monumenta Monodica Medii Aevii*, et la transcription de quatre manuscrits musicaux du Moyen Âge. Des dizaines de sources ont été éditées sur ordinateur, et un grand nombre d'études et de travaux ont été effectués et

1. Dont l'auteur de l'article a été un des principaux artisans (N.d.T.).

Musique liturgique et tradition populaire

publiés sur la tradition grégorienne. Plus de quarante disques ont été enregistrés par la *Schola Hungarica*, et le chant grégorien a été introduit de façon systématique dans l'enseignement, au niveau primaire et secondaire comme dans l'enseignement musical supérieur. J'énumérerai ci-dessous les quelques enjeux de la situation actuelle :

a – si on se contente de regarder le chant grégorien dans la tradition de Solesmes, il se présente comme une liaison inséparable de notes et de syllabes. Mais si on essaie de considérer ses origines, on trouve plutôt un style, un genre de technique génétique et évolutive, un système idiomatique qui a revêtu des formes différentes selon les langues et les situations liturgiques. On peut, si on admet cela, considérer que la situation postconciliaire revient à assumer de nouvelles paroles, des langues nouvelles, pour un style élémentaire stable. La question n'est pas d'écrire d'autres syllabes sous les notes (avec un résultat globalement insatisfaisant et médiocre), mais il s'agit de prononcer les nouveaux textes dans le même langage musical ;

b – les différents aspects ont pour cause des expériences différentes. Le graduel est tenu en général comme exemplaire pour la connaissance du plain-chant commun de l'Église, mais les recherches hongroises ont porté sur le riche vocabulaire de la récitation et sur le répertoire des antiphonaires. Il est apparu que les antiphonaires sont plus proches des conditions élémentaires, originelles, du chant grégorien, que le graduel, qui est postérieur et qui est le produit d'un passage radical au professionnalisme des chantres, lié à l'activité des *scholae* et, par conséquent, à la création « individuelle ». Le graduel est moins un langage qu'un répertoire ; l'antiphonaire est tout le contraire : c'est un langage avant d'être un répertoire. Chacun sait qu'un ton de psaume peut servir à chanter n'importe quel psaume, ou à peu près. De même, les tons des antiennes (et des répons) manifestent la même flexibilité (en considérant ici, bien sûr, les matériaux de base et non les compositions médiévales) ;

c – le mouvement grégorien en Hongrie, par la recherche comme par la pratique, a rendu évidente la vitalité du chant religieux. Une expérience a été menée sur l'analyse des genres : une musique grégorienne « générale » lue note après note peut sembler très pieuse, mais peut être aussi tellement ennuyeuse que le chant perd tout son dynamisme. Les propriétés et les fonctionnalités des genres incluent des différences nettes entre les « événements » musicaux :

THÈME _____ **László Dobszay**

le comportement musical de l'exécution peut rendre la pièce très efficace à un moment donné de la célébration. La même chose vaut en termes de types et de langages : le chant grégorien n'est pas considéré alors comme une succession de notes données, mais il consiste dans des mots mélodiques, des phrases, des séries de formules connues. En procédant ainsi, la fonction cultuelle du chant et sa capacité à transmettre un texte ne sont pas altérées, mais ses qualités artistiques sont mises en valeur, laissant de la place pour la fantaisie, l'inspiration liturgique et, en même temps, le sentiment que « quelque chose se produit » en termes d'art et de technique. Le caractère cultuel du chant grégorien exclut les extravagances, mais il ne secrète pas pour autant l'ennui ;

d – celui qui est habitué à travailler sur les sources médiévales de la liturgie romaine en retire l'expérience d'une grande variété et d'une unité essentielle. Il est historiquement inexact de penser aussi bien en termes d'une totale uniformité entre musique et liturgie que d'y voir une collection de variétés arbitraires. L'uniformité et la variété cohabitent dans un ordre hiérarchique. Les plus anciens rituels connus nous montrent que la liturgie romaine et son chant étaient essentiellement uniformes. Ainsi, et de manière significative, il n'y a pas d'ancien missel qui commence par un autre introït que *Ad te levavi*. Mais cette uniformité n'a pas été établie par un bureau de la Curie romaine. Les missels avaient recueilli la tradition des diocèses et des ordres religieux. Les variations et les différences trouvaient leur place, en fonction des ordres d'importance, selon les éléments liturgiques, par des décisions régionales ou locales. Ces variations n'étaient pas dues à des caprices arbitraires, mais provenaient de décisions prises par les organes responsables de la liturgie, dans chaque diocèse ou communauté. Les différences sont d'ailleurs moindres dans l'*Ordo missae* que dans l'Office, moindres dans le temporel que dans le sanctoral, surtout le sanctoral local, moindres dans le propre que dans le répertoire, etc. Un tel système permettait tout à la fois le respect de l'uniformité romaine et l'appropriation aux identités locales ;

e – les choses étant ainsi, il est exact que la liturgie romaine et le *Cantus romanus* ont été identifiés l'une à l'autre des origines jusqu'aux années 1970, sous forme de variations organisées, autorisées, ordonnées selon les lieux et les époques. Comme le disait dom Guéranger, on identifie la liturgie romaine à la somme de ses variantes. La liturgie romaine s'est développée au fil des siècles par

Musique liturgique et tradition populaire

des variations organiques, lentes et autogènes. Considérée dans la longue durée, elle se révèle étrangère au temps : l'Église a vécu de cette liturgie pendant des siècles, indépendamment des cultures et des peuples. L'expression « liturgie tridentine » désigne historiquement une forme distincte d'autres liturgies (dominicaine, ambrosienne, etc.). Si on prend l'expression de manière générale, il ne s'agit que d'un moment de l'histoire de la liturgie, une liturgie qui aura duré deux ou trois siècles, et qui peut disparaître comme elle est venue. La liturgie tridentine ne représente qu'une forme de la liturgie romaine. En ce sens (pour ce qui est du contenu, non pas de l'approbation officielle), la liturgie de Paul VI n'est pas une partie de la liturgie romaine, c'est une nouvelle liturgie (*Sacrosanctum Concilium*, n. 23²);

f – la recherche a révélé les propriétés et les qualités de l'authentique tradition liturgique hongroise : si des tribus africaines se voient reconnaître le droit d'inclure des éléments traditionnels païens dans la liturgie, je ne vois pas pourquoi on interdirait à une Église millénaire d'en faire autant pour son propre héritage.

Comme nous l'avons déjà vu, l'Église de Hongrie (comme d'autres Églises d'Occident) n'a pas cru devoir puiser dans son patrimoine musical propre, et a eu recours après le concile à des apports par emprunts. À la fin des années soixante, un groupe d'érudits, de musiciens et quelques prêtres ont formé un groupe de travail pour mettre sur pied une réforme de la musique liturgique conforme aux directives du Concile. En cachette des autorités communistes, ils ont travaillé à l'abri du comité pour la catéchèse. Quand l'État a adopté une ligne plus libérale envers l'Église catholique, la conférence épiscopale a établi une commission pour préparer une nouvelle édition de l'hymnaire mentionné au début de cette étude, « Saint est le Seigneur » (*Szent vagy Uram*, dorénavant désigné comme *SzVU*). Benjamin Rajeczky (et d'autres membres du précédent groupe clandestin) ont été appelés à faire partie de cette commission. Il ne s'agissait au départ que de faire des retouches

2. « On ne fera des innovations que si l'utilité de l'Église les exige vraiment et certainement, et après s'être bien assuré que les formes nouvelles sortent des formes déjà existantes par un développement en quelque sorte organique », *Sacrosanctum Concilium*, n. 23.

THÈME _____ *László Dobszay*

pour mettre à jour *SzVU*, mais il apparut très vite nécessaire d'envisager une refonte complète, en reprenant ce qui était valable dans l'ancien volume. Le nouvel hymnaire fut approuvé par la conférence épiscopale comme « alternatif » et il parut en 1986 sous le titre *Énekl-Egyház* (« Église qui chante »). Le groupe de travail savait très bien que liturgie eucharistique et office divin vont de pair pour assurer l'intégralité de la vie liturgique ; aussi a-t-il travaillé (dans le cadre du Mouvement liturgique Saint Augustin) à la rédaction d'un office en hongrois, avec des chants reprenant en partie d'anciennes traditions romaines et hongroises et s'inspirant aussi en partie de *Liturgia Horarum*. Les volumes de cet Office sont parus vers la fin des années quatre-vingts.

Le premier point à clarifier, dans un ordre logique, était l'équilibre à tenir entre les trois éléments qui constituent la musique d'Église : une musique cultuelle au sens strict du terme, des chants strophiques pour l'assemblée, de la musique polyphonique pour la *schola*. Une simple coexistence des trois, avec de temps en temps des « messes grégoriennes » ou des « messes polyphoniques pour touristes » ne semblait pas une solution satisfaisante, non plus qu'un mélange arbitraire des trois.

Les églises latines (tout comme les églises orientales, ou le judaïsme, ou le bouddhisme) ignorent la musique « ecclésiastique ». Il n'y a pas d'autre musique « ecclésiastique » que la célébration liturgique elle-même, qui est chantée. Le chant est coexistant à la liturgie, musique et rite vivent en symbiose. Les éléments essentiels sont les dialogues entre célébrant/assistants/solistes et l'assemblée, et des passages solistes (psaume responsorial). Il n'y a pas d'opposition entre ces deux éléments. Leur place est définie par la liturgie et les deux attitudes des fidèles, écoute attentive et participation active, alternent dans un ordre établi et reconnu. La liturgie des Églises d'Orient a préservé cet état « original » jusqu'à aujourd'hui, ou à peu près.

C'est lorsque les *scholae* ont pris le rôle du psalmiste ou *cantor* que cette partie de la musique liturgique a connu de grandes transformations ; il s'est agi dès lors d'une production chorale qui devait être soigneusement préparée à l'avance. Néanmoins, l'importance croissante des *scholae* n'a pas empêché le maintien organique des différents types de chant dans le déroulement de la liturgie. De nouveaux développements artistiques sont apparus dans les nouveaux offices, tropes et séquences, et bientôt certains passages liturgiques

Musique liturgique et tradition populaire

ont commencé à être exécutés à l'occasion à deux ou trois voix. La musique polyphonique a rendu nécessaire la professionnalisation et le développement de techniques dans l'écriture comme dans l'exécution. L'Église a régulièrement protesté contre les tendances trop artistiques, trop esthétiques de la musique polyphonique, la recherche d'effets au dépens du recueillement et de la transmission du texte liturgique. Cela n'empêcha pas la polyphonie de s'organiser et de se développer. Même si la musique s'écarta peu à peu de sa symbiose originelle avec la liturgie, le contact resta pendant longtemps effectif : les tropes et les contrepunts d'accompagnement retrouvaient les items liturgiques, et les chants canoniques étaient préservés dans la polyphonie, soit comme *cantus firmus*, soit comme textes sacrés. L'étape suivante se produisit au tournant des XVI^e-XVII^e siècles, sous la forme d'une contagion de l'opéra sur la musique d'église, avec la demande d'*exprimer* le texte (au lieu de l'énoncer sur une musique élaborée). La recherche d'une musique expressive (et non plus : énonciative) relégua au second rang le texte liturgique, et les compositeurs procédèrent à des choix. Les pièces adoptèrent le langage musical de leur temps (ou d'un passé récent), sans marquer de différence entre les genres liturgiques. Des pièces composées pour des textes précis reçurent d'autres textes ou passèrent à d'autres fêtes, ou furent exécutés à d'autres moments liturgiques que leur destination première. Bref, on peut dire que la musique liturgique devint alors musique d'église.

Le mouvement se poursuivit et s'aggrava dans les siècles suivants : représenter, exprimer (au lieu d'énoncer) conduisit à suraffecter les sentiments, avec une perte croissante de la fonctionnalité propre des pièces liturgiques. La musique en vint à exprimer les sentiments religieux, la foi, la dévotion du compositeur, la musique liturgique devint musique d'église et finit en musique religieuse. Le produit de cette évolution conduisit à de la musique « rapportée », insérée dans l'action liturgique comme un corps étranger, avec un vague souvenir de ses origines.

Vers l'An Mille, un processus de ce type avait d'ailleurs déjà commencé : la prédominance du latin dans les liturgies des peuples évangélisés en Europe conduisit au besoin de chants en langues vernaculaires. Mais les chants vernaculaires, au Moyen Âge, n'avaient aucune fonction liturgique, sinon parfois comme des tropes. Ils relevaient des pieux exercices, processions, saluts, pèlerinages, sermons. Ils n'étaient donc tenus à aucune obligation

THÈME _____ *László Dobszay*

liturgique. Ce fut l'influence des réformes protestantes, qui introduisit la *cantio* dans le service divin. Le texte liturgique était prononcé à voix basse par l'officiant, tandis que l'assemblée chantait en parallèle. Le chant d'assemblée n'avait donc aucune autre norme liturgique que de se référer de loin à l'action en cours. Le chant d'assemblée, par le passage du cantique des processions à la célébration eucharistique, introduisit un élément « libre », récréatif, une insertion. L'organiste avait le choix des morceaux, et le chant de l'assemblée devint populaire au mauvais sens du terme, en pauvreté musicale et en banalité de texte.

Du point de vue liturgique ces deux déviations, de la musique liturgique au chant d'église d'une part, de la participation chantée aux cantiques d'autre part, ont été catastrophiques. Du seul point de vue artistique, il est vrai, ce fut un succès, qui permit de grandes créations musicales (de Dufay et Palestrina à Mozart, Stravinsky ou Kodály) et qui donna à l'assemblée l'habitude de chanter, avec une mémoire musicale des cantiques, avec les émotions qui leur étaient liées.

Voilà le problème : si on refusait tout autant le mélange arbitraire de ces trois éléments que leur séparation totale, il fallait mettre sur pied un système organique stable. Dans l'Office, le cantique ne joue aucun rôle, et la musique liturgique peut mieux qu'ailleurs être mise en place avec une participation active de l'assemblée. Dans quelques églises, des exécutions polyphoniques peuvent trouver place dans un contexte liturgique. D'autre part, les dévotions populaires offrent aux cantiques une large place : enfin, des chants grégoriens ou des pièces polyphoniques peuvent trouver place dans de pieux exercices.

La messe, avec sa structure dramatique fixe et l'organisation stable d'événements successifs rend les choses plus difficiles. Le groupe de travail hongrois a proposé un ordre musical fixe convenant à la structure eucharistique, en fixant les points d'insertion d'éléments polyphoniques ou de cantiques. Un équilibre de ces éléments peut être établi permettant une dynamique interne de l'événement liturgique et proposant même un nouveau pouvoir de fonctionnalité dramatique de ces éléments. Je ne veux pas m'étendre ici sur le détail des propositions : il suffit de dire que les contraintes établies sont nécessaires, il n'y a pas de liturgie sans contraintes, et la musique ne peut devenir musique liturgique qu'au prix du respect de ces contraintes.

Musique liturgique et tradition populaire

Les textes conciliaires ont fourni quelques normes de base³ :

a – les paroles des chants dans les langues modernes doivent avoir des sources liturgiques ou bibliques ;

b – les textes doivent être clairement prononcés et dans leur contexte liturgique ;

c – le chant doit être intégré dans la structure dramatique de la liturgie, dans le souci de ce qui revient à chacun ;

d – avec précaution, j'avancerai quelques suggestions liées à la musique elle-même : le chant *recto tono* convient mieux aux textes, que la métrique des derniers siècles. On peut penser qu'une faible extension mélodique du *parlando*, autour de la teneur, peut servir à un chant liturgique commun, tandis que les mélodies modales seraient favorables au chant d'assemblée, en permettant de se concentrer sur les paroles. La musique triadique des XVI^e-XIX^e siècles tend à l'indépendance de la musique et au *bel canto* (« la douceur coupable » de Mozart dont parlait Stravinsky). Mais nous avançons cela avec prudence.

Comment peut-on produire de la musique liturgique selon ces normes ? On peut en pratique tout ramener à quatre méthodes :

a – de nombreuses compositions tentent de forcer le texte liturgique dans des schémas musicaux totalement étrangers à ses exigences, en rupture avec la tradition, ce qui aboutit le plus souvent à des résultats lamentables ;

b – on combine parfois des motifs de la musique modale du Moyen Âge avec de la musique du XX^e siècle, pour proposer un nouveau langage liturgique. Les mélodies suivent si étroitement le texte qu'elles sont comme un démarquage de la mélodie du langage. Cela paraît viable, même si parfois la musique semble un peu sèche, « faite sur du papier ». Les mélodies sont souvent trop courtes, par nécessité de multiplier les exemples, et ne permettent pas de développer une pensée musicale originale. Une autre question est de savoir si les circonstances actuelles de la vie de l'Église (et de la pratique religieuse) peuvent permettre de reformer ou de polir les mélodies par un usage répété et fréquent, comme cela fut fait au cours des siècles ;

c – des mélodies nouvelles de style grégorien sont proches des traditions liturgiques et d'une musique qui sert le texte. Leur mérite est évident, puisque le répertoire énonce clairement les paroles et

3. Voir ici l'article de J.-R. Armogathe, « Les normes générales de la musique sacrée ».

THÈME _____ *László Dobszay*

rappelle le grégorien. Mais l'ajustement des tons aux paroles peut faire des difficultés. Chaque texte étant différent, il faut des mélodies différentes, qui collent au texte, et l'absence de mélodies-types oblige à retenir un matériel musical considérable, ce qui en limite l'usage à des assemblées stables capables de lire la musique et d'assurer des répétitions.

Dans ces trois cas, une question peut être posée : même si le compositeur contemporain est plein de talent (ce qui n'est pas toujours le cas), est-il capable, avec son génie particulier, de mettre sur pied le langage commun requis pour permettre une authentique musique liturgique nouvelle ?

d – une quatrième solution semble s'imposer : pourquoi ne pas conserver le chant grégorien et lui adapter des paroles dans les langues modernes, au lieu d'essayer de l'imiter ? En fait, deux objections raisonnables peuvent être faites à cette solution : d'une part, on souligne que les tons du chant grégorien sont tellement liés à la métrique latine qu'ils sont inconciliables avec la prosodie des langues modernes. D'autre part, comment les tons grégoriens pourraient-ils être adaptés pour coïncider avec des textes plus longs ou plus courts dans leurs traductions ? Ou bien faudra-t-il modifier les textes pour les adapter aux tons grégoriens, ce qui serait dommageable pour les paroles liturgiques ?

Je pense que l'on peut lever ces deux objections :

a – l'argument prosodique ne tient pas, il repose sur une théorie erronée, que la musique ne justifie pas. Les phrases musicales devraient, la plupart du temps, correspondre aux unités textuelles. Mais l'histoire de la musique montre qu'il y a différentes formes de correspondance entre les mots et les tons, et que leur relation repose sur des facteurs stylistiques et fonctionnels autant que prosodiques. Une coordination note à note avec le texte n'existe que dans la tête d'érudits pédantesques, elle n'a jamais existé en réalité ;

b – cet argument prosodique ne tient aucun compte de la relative indépendance entre la musique et le texte. Il ne tient pas compte non plus de la différence entre la musique que l'on joue et celle qui est sur le papier. Bien des « échecs » prosodiques qui heurtent l'œil sur la partition ne heurtent pas l'oreille dans l'exécution. De surcroît, une certaine tension entre texte et musique n'est pas nécessairement désagréable à l'oreille ou au chant ;

c – ce point de vue prosodique ignore le témoignage de la musique populaire et de l'histoire du chant grégorien : le plain-chant est plus aisément disposé qu'une musique plus élaborée à s'adapter

Musique liturgique et tradition populaire

à de nouvelles conditions, il possède une plus grande flexibilité. Dans le processus d'adaptation, des espèces nouvelles peuvent apparaître, comme dans le processus darwinien de l'évolution animale. Le chant grégorien dans une langue moderne n'est pas nécessairement identique exactement au chant grégorien avec un texte latin, mais il s'agit d'une variation stylistique qui n'est pas nécessairement plus mauvaise, si la transposition est bien faite, que le chant d'origine. Il s'agit d'une nouvelle version, et non pas d'un nouveau genre ; ce point de vue ignore aussi que des langues nouvelles imposent leur caractère propre à la musique qu'elles reçoivent, et développent des possibilités nouvelles dans l'adaptation même du genre musical ;

d – la plus grande faiblesse de ces arguments est de tenir le chant grégorien pour une collection de tons canoniques : après avoir tenté de mettre des mots en langue moderne sous les lignes de partition du *Graduale Triplex* et avoir échoué, on a déclaré que c'était une tâche impossible. Mais on a oublié que de nouvelles mélodies sont nées avec des textes latins différents chantés sur le ton d'un type musical : il faut penser typologiquement pour comprendre que de nouvelles variantes peuvent être créées par de nouveaux textes.

Nous avons aussi répondu au deuxième argument : les mélodies du Propre de la messe sont liées à la pratique des *scholae*, chaque texte a sa propre mélodie. Les chœurs, les assemblées entraînées peuvent apprendre à chanter ces tons. Mais si on retient des types musicaux liés à chaque genre, permettant de chanter des textes différents, pour des parties stables du Propre, alors l'assemblée doit pouvoir enregistrer ces quelques types de base et chanter de nombreux textes sur chacun d'eux.

Je conclurai en rappelant qu'un de mes amis disait que tout est possible, à condition de bien voir comment sont les choses. Je dirai pour ma part qu'une restauration musicale liturgique est possible, à condition de bien voir comment sont les choses : la volonté de Dieu dans la révélation chrétienne et la tradition authentique de l'Église.

Traduit par J.-R. Armogathe.

Titre original : *Church music of crossroads*.

László Dobszay, né en 1935, études musicales à Budapest avec Kodály. En 1990, directeur du Département de Musique populaire de l'Institut de Musicologie. Membre du Comité pour la réforme post-conciliaire de la musique religieuse catholique en Hongrie.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

Cardinal Jean-Marie LUSTIGER

Adresse au Symposium des amis de l'orgue

Ce texte adressé aux membres du Symposium de la fédération francophone des amis de l'orgue a été lu par M. Henri Delorme, président du Symposium.

Chers amis,

Vous avez donné à votre symposium un double titre : « Pour un chant d'Église traditionnel et contemporain » et « Le rôle de l'orgue dans la liturgie des Églises francophones. »

Rapprocher ces deux questions n'est pas sans intérêt. En effet, toute célébration liturgique, et en premier lieu l'Eucharistie, constitue une action complexe mais unifiée qui se déroule dans le temps. Les grandes œuvres musicales nous fournissent le meilleur point de comparaison.

Lorsque la tradition liturgique est fortement constituée, lorsque le répertoire évolue avec une relative lenteur et sait intégrer les innovations dans une structure préexistante, c'est comme d'instinct que se construit le déroulement dans le temps d'un acte où les célébrants sont simultanément les liturges et les participants, chacun à des titres divers. La mémoire spirituelle, esthétique et affective sans laquelle il n'y a pas de « mémorial » est également possédée par les liturges et l'assemblée.

Aujourd'hui, dans la plupart des pays francophones, ce modèle a été fortement déstructuré. Certes, la règle de la prière, le « canon »,

Adresse au Symposium des amis de l'orgue

dirait l'expression ancienne, a gardé sa structure très affirmée. Et, cependant, les lois actuelles du spectacle, celles des variétés ou des émissions télévisées, sont souvent la référence esthétique du célébrant-prêtre, pasteur, équipe liturgique, ou même ceux qui, de droit ou de fait, « animent » la célébration et jouent le rôle de boute-en-train liturgique.

La célébration liturgique a glissé d'un seul coup dans l'océan du divertissement, de la distraction, « entertainment » diraient les anglophones. Il faut alors, à n'importe quel prix, capter l'attention, maintenir le rythme. Toutes les recettes et les habiletés du spectacle, – contraste, surprise – tiennent lieu de règles de construction. J'exagère, direz-vous. Les grands concerts rocks ont été, il y a peu de temps, proposés en modèle de célébration...

Ici, l'art musical, et au premier chef l'expérience à la fois esthétique et spirituelle de l'organiste peuvent être une ressource inespérée pour initier l'assemblée à la célébration chrétienne des « mystères ». À condition toutefois que l'organiste ne se résigne pas à n'être qu'un instrumentiste totalement soumis aux ordres des organisateurs de la manifestation, une sorte de magnétophone vivant. Car, souvent, l'orgue et l'organiste sont utilisés comme l'est la musique enregistrée dans les émissions de radio ou de télévision. Ils fournissent des fragments musicaux, interrompus dès que s'impatiente le célébrant. Au mieux, ils assurent des enchaînements ou créent un fond sonore réputé « méditatif ». La musique de film reçoit une mission plus importante ; écrite une fois le film monté, elle permet une interprétation musicale, un enveloppement sonore et affectif de l'image et de la parole.

Il ne reste à l'organiste que de jouer, selon sa fantaisie ou ses humeurs, telle ou telle pièce du répertoire en une durée chichement comptée. En somme, un concert en fragments. Ce qui l'oblige, bien entendu, à une très insatisfaisante utilisation du répertoire et l'amène, par voie de conséquence, à préférer le concert spirituel à la célébration liturgique.

*

* *

Il faudrait que les responsables de la liturgie demandent à l'organiste, que je suppose musicien confirmé, autre chose, beaucoup plus. Le musicien peut aider les responsables d'une célébration

THÈME _____ *Cardinal Jean-Marie Lustiger*

et l'assemblée qui va y participer à respecter la construction **de l'ensemble de l'acte liturgique, comme le déroulement dans le temps d'un acte unique.**

Ceux qui ont médité et intériorisé l'équilibre des grandes œuvres musicales savent qu'elles sont toutes construites dans le temps. Elles font succéder des durées inégales, des modes d'expression variés, avec une très grande liberté, mais jamais au hasard. Les règles de construction ont éduqué la sensibilité et l'intelligence. Elles enseignent à percevoir selon quel subtil équilibre s'enchaînent et se succèdent les moments intenses et les moments de repos, à comprendre comment la convergence de tous les instruments ou de tous les jeux prépare le chant solitaire d'une voix. L'expression affective n'est jamais séparée de l'organisation rationnelle des sons dans la durée.

Bref, cet acte que l'on pourrait appeler symphonique est une véritable construction. Certes, l'organiste ne deviendra pas le maître de la liturgie, qu'il organiserait comme une immense cantate ou une symphonie sacrée. Mais son expérience, sa sensibilité, son éducation, son savoir-sentir, son savoir-comprendre, son savoir-faire et finalement son savoir-prier peuvent permettre aux acteurs de la liturgie comme à l'assemblée qui y entre de redécouvrir les lois vitales de la célébration.

L'écoute persévérante et spirituelle des grandes œuvres liturgiques écrites pour l'orgue peut aider nos assemblées à comprendre le sens de la célébration et de sa cohérente unité. On ne peut, en effet, y chanter n'importe quoi, à n'importe quel moment, de n'importe quelle façon. Impossible, si l'on veut respecter le rythme de la prière, de faire se succéder un patchwork de mélodies et de textes sans rapports entre eux. Il est insupportable pour une assemblée d'être soumise à ces chocs et entre-chocs affectifs alors qu'elle doit se laisser saisir par l'Esprit pour suivre son Seigneur présent au milieu d'elle.

Il nous faut donc redécouvrir la logique esthétique et affective de la manifestation de Dieu en notre temps. Il nous faut donc apprendre à voir, à entendre et à chanter la beauté de la Sagesse éternelle qui nous invite à son banquet.

Seule l'expérience musicale me semble, aujourd'hui, capable d'aider les responsables de la liturgie à laisser jaillir la source d'Eau vive qui vient du Temple.

Vous le voyez, l'ambition semble démesurée : ce n'est rien d'autre que d'inviter les musiciens à devenir les vrais serviteurs de

Adresse au Symposium des amis de l'orgue

l'acte liturgique pour l'aider à se penser lui-même dans la vérité de ce qu'il est et ce qu'il doit être.

*
* *

Il faudrait donc procéder à un travail minutieux qui étudierait le déroulement d'une liturgie dans sa durée propre, et non pas d'abord et seulement les problèmes de répertoire.

Je suis frappé de voir comment des chefs de chorale ou des responsables des chants, avec la meilleure volonté du monde, choisissent au gré de leur instinct ou de leur fantaisie telle pièce ou telle autre, fixant un peu au hasard le programme liturgique de tel dimanche. Au mieux, on cherchera à trouver une raison qui justifie ce choix. Pour peu qu'un seul mot du chant ait un rapport quelconque avec l'un des textes proclamés ce jour-là, cela pourra paraître suffisant. L'association verbale ne suffit pas à assurer la cohérence d'une liturgie !

C'est sous l'angle du rythme et de la durée qu'il faudrait donc analyser le déroulement d'une liturgie, comme je viens de le dire.

- Y a-t-il un leitmotiv ? Quel est son rôle ?
- Que doit être l'acte d'entrée et son intensité propre ?
- Comment s'enchaînent et se succèdent les moments de la proclamation de la Parole et de son écoute ?
- Quels rappels et quelles réminiscences tous les moyens d'expression doivent-ils mettre en valeur ? Et quels sont les moyens convenables, car tous ne le sont pas nécessairement ?
- Comment faire se succéder dans le temps des éléments dont la puissance affective peut être parfois aussi contrastée ?
- Comment enchaîner la parole singulière et unique du président ou du célébrant, du prêtre ou de l'évêque, et celle de l'assemblée ?
- Que penser des souhaits et des vœux exprimés ici ou là, sur leur équilibre ou leur rapport mutuel ?
- Où trouver les modèles les plus convenables à la culture occidentale, et plus particulièrement à la culture française ? Il n'est pas rare, en effet, de constater que les célébrations évangélistes du sud profond américain, celles des communautés noires sont parfois le modèle implicite d'une célébration active : est-ce le seul possible ? Et convient-il à notre culture et à notre tradition ?

THÈME _____ *Cardinal Jean-Marie Lustiger*

- Comment expliquer la mode qui dure depuis plusieurs dizaines d'années des musiques de cour byzantines ou russes ? Qu'évoquent-elles donc dans notre histoire perdue ?
- Comment expliquer le rejet absolu du chant grégorien tel qu'il a été rétabli depuis le XIX^e siècle ; et sa réapparition, aujourd'hui, sous la forme passive de la musique enregistrée ou de concert ?
- Comment recueillir la tradition classique de la cantate ?
- Que penser de la transposition liturgique de l'opéra depuis le XVIII^e siècle et des grandes œuvres orchestrales et chorales qui en résultèrent pour le culte ?

Vous le voyez, les questions sont innombrables dès le moment où l'on réfléchit à l'actualité liturgique et à la richesse d'inventivité des traditions occidentales.

Il n'en vas pas de même – cela est clair –, dans les liturgies des Églises d'Orient, d'une immobilité relative. Elles n'ont pas connu ces changements et parfois ces bouleversements. Devons-nous les envier ? Les imiter ? Ce serait de toutes façons une chimère ou une voie sans issue, car telle n'est pas notre culture.

Nous devons agir avec nos richesses et nos pauvretés. De toutes façons, l'histoire nous a appris que les liturgies chrétiennes n'ont jamais cessé d'être en évolution et ont connu, de siècle en siècle, des mouvements successifs de rénovation et de réforme. En même temps, elles ont toujours été guidées par la vive conscience de l'Église d'obéir à une règle où s'exprimaient la vérité de la foi et la fidélité à la Tradition, au sens actif du mot ; ce que Paul disait déjà : « Je vous ai transmis ce que j'ai moi-même reçu » (*I Corinthiens* 11, 23). Elles ont sans cesse trouvé le fil conducteur de cette continuité et de cette cohérence dans la Parole de Dieu qui a fourni les mots que le chant magnifie. Car le chant n'est autre que la parole elle-même, tout comme la musique est une surabondance du chant. Musique : parole humaine ineffable où peut se faire entendre la Parole divine.

Cette Parole divine est elle-même l'âme du sacrement dans la Tradition catholique. Son plus haut sommet, le récit de l'Institution, en témoigne. Et c'est pourquoi elle s'achève dans le silence de la plus inimaginable communion, lorsque l'assemblée est nourrie de la Chair et du Sang du Sauveur. Car, c'est habitée par l'Esprit « qui se joint à notre esprit » qu'elle peut chanter la gloire de Dieu.

Le 16 juillet 1991, en la fête de Notre-Dame du Mont Carmel.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

Jean-Michel DIEUAIDE

Le répertoire musical des assemblées : un instrument du mémorial

CONSIDÉRÉE sous l'angle sonore, la liturgie est au sens propre une composition, un acte « symphonique » où se mêlent paroles, Parole proclamée, hymnes, psaumes, dialogues, acclamations, musique instrumentale. La coexistence, le parcours temporel de ces divers éléments obéissent aux mêmes lois que les rapports de tempo, les enchaînements harmoniques, les conduites dynamiques qui constituent une composition musicale.

Parmi ces éléments sonores, les parties chantées par l'assemblée constituent la part la plus explicitement variable sur laquelle se portent les efforts de créativité, les aspirations identitaires des groupes réunis. Le « répertoire », comme l'on dit, est aussi parfois sujet de débats, de rancœurs, de regrets, de nostalgie ; bref, de sentiments où la subjectivité des points de vue entame la plupart du temps la sérénité qui devrait caractériser la responsabilité de donner « voix à l'assemblée » réunie au nom du Christ.

Mais qu'est-ce qu'un répertoire ? Il peut être utile de poser cette question d'apparence naïve tant, dans l'inflation post-conciliaire de productions musicales en tout genre, on a pu prendre pour une richesse ce qui n'était finalement qu'une prolifération d'objets de consommation.

THÈME _____ *Jean-Michel Dieuaide*

Un outil à chanter

Le mot *répertoire* recèle plusieurs sens qu'il faut démêler. Il y a d'abord le répertoire « catalogue » : objet mort qui contient la liste, la compilation sous diverses formes (fichiers, livrets, tables...) des chants qui attendent leur service. La possession de ce matériau n'est qu'une étape, le vrai travail commence ensuite, tant il est vrai que l'abondance est, dans le cas, un sérieux handicap.

Un second sens du mot répertoire intervient ici : le répertoire compris comme *l'ensemble des musiques adoptées par une communauté*, comme l'outil « à chanter » forgé dans le temps et la pratique d'un groupe particulier, outil « ajusté » à l'expression de sa foi, unique en ce qu'il identifie le groupe. Une telle notion du répertoire apparaît comme le résultat en quelque sorte sédimenté des programmations opérées dimanche après dimanche.

Du fait qu'il engage l'identité du groupe dans l'expression de sa foi à travers son répertoire, l'acte de programmation est un acte grave, soumis à des contraintes ou exigences que l'expérience aide à définir : contrainte d'apprentissage par l'assemblée, exigence d'une Parole à porter, nécessité vitale du repère et de la mémoire... Aussi la programmation liturgique apparaît-elle comme une pédagogie et un art.

Mon propos n'est donc pas ici de dire ce qu'il convient de chanter tel ou tel dimanche : cette convenance ne s'appliquerait à aucun objet particulier et serait vaine, mais d'observer les conditions d'émergence d'un répertoire dont la « convenance » des éléments ne peut être jugée qu'au cas par cas. Le répertoire d'une assemblée, cela se cherche et se trouve, cela se construit, cela s'entretient.

Trouver

Cette notion est présente dans l'étymologie du mot répertoire (du latin : *reperire*). Le responsable du répertoire d'une communauté est tout d'abord un « trouveur » : il trouve au terme d'une recherche, l'esprit en éveil dans une démarche, selon des critères forgés par son expérience pastorale. Il n'est pas ce grappilleur fou qui « tape » inconsidérément dans le stock (énorme, comme on sait) selon son humeur ou pour satisfaire celle de l'assemblée. On verra plus loin comment l'environnement, les circonstances, le *temps* conditionnent profondément l'élaboration du répertoire.

Le répertoire musical des assemblées

La responsabilité du «trouveur» est considérable car son choix doit répondre de façon cohérente et coordonnée à quelques questions simples.

1. *Qu'est ce qui est dit ?* Dans la démarche du «trouveur» cette question pourrait être même : Qu'est-ce qui doit être nécessairement dit dans le chant que je cherche pour qu'il soit ajusté à la fonction liturgique que je lui destine ? Je choisis tel chant parce qu'il entre dans un projet liturgique particulier et précis (telle célébration), tout en étant apte à relier entre elles des célébrations ou des circonstances au niveau d'un temps liturgique et, qu'étant adopté par la communauté, il est apte à assurer dans son répertoire une fonction propre, une coloration marquée et bien définie.

Trop d'approximations sur ce qui est dans le chant dispersent le sens et obscurcissent la fonction du chant. Le chant doit, en s'appuyant sur eux, nous porter au-delà des mots, sinon il tourne sur lui-même : chanter pour chanter est parfois nécessaire, mais par justice pour le texte, il est tout aussi nécessaire d'éviter que cela ne devienne la règle.

2. *Est-ce correctement dit ?* Prolongement direct de la question du « Qu'est ce qui est dit ? » Là encore intervient un jugement d'appropriation qui va déterminer la potentialité d'adoption par l'assemblée. D'une part, jugement des qualités du texte : les recensions spécialisées peuvent aider à cela. D'autre part, jugement de la perception que peut avoir un groupe déterminé Seul le responsable sur le terrain peut apprécier cela en se gardant de prendre son goût personnel comme unique instrument de mesure.

Dans le « correctement dit », il y a donc l'appréciation d'un double « ajustement » : la forme littéraire ou poétique rend-elle justice à la Parole et exprimera-t-elle avec justesse ce que peut percevoir et redire tel groupe déterminé ?

3. *La musique proposée permet-elle de chanter ce que le texte propose ?* Sujet épineux qu'il faut éviter d'aborder par le mauvais bout. Le jugement d'appropriation évoqué au sujet de la forme littéraire s'applique pareillement à la musique, le mauvais bout étant de prendre le critère de goût et le critère esthétique comme critères premiers. Certes, il faut que le chant plaise, mais en aucun cas le motif de son adoption ne peut se réduire à cela.

THÈME _____ *Jean-Michel Dieuaide*

Un certain nombre de vérifications sont donc à opérer : si, dans la forme littéraire et poétique, les mots jouant entre eux nous portent au-delà vers la Parole, la musique aussi « joue » avec et sur le texte. La première vérification porte sur le fait de savoir si la musique joue le jeu du texte, jeu qui se situe au-delà d'un simple support plus ou moins décoratif.

Une deuxième vérification porte sur les qualités de facture musicale, facture qui a ses lois propres, d'équilibre formel, d'écriture, de style ; facture qui induit une ou plusieurs mises en œuvre. Ces vérifications engagent de la part du « trouveur » des compétences musicales sur lesquelles on ne peut faire l'impasse sans risquer de tomber dans des choix purement subjectifs.

Une troisième vérification est d'ordre circonstanciel : ai-je les moyens d'une bonne mise en œuvre du chant considéré ? Cela suppose une connaissance suffisamment fine des ressources réelles (et non rêvées) de l'assemblée, ressources d'intelligence de la foi, ressources vocales, instrumentales. Autre question du même ordre : la musique choisie résistera-t-elle aux moyens dont je dispose ? Faute d'avoir pris ces questions au sérieux, combien de chants mutilés ne remplissent aucune fonction apparente, inutiles dans leur incapacité à construire quoique ce soit.

Construire

Un choix de *bons* chants (*bons* textes, *bonnes* musiques) peut faire le programme d'un *bon* disque ou peut constituer un livre de chants intéressant, cela ne fait pas un répertoire car il y manque l'essentiel : la vie tout simplement, l'inscription *temporelle* de la prière d'un peuple dans le temps liturgique.

Les meilleurs chants répondant avec une parfaite adéquation à tous les critères et toutes les vérifications ne font pas automatiquement (et comme mécaniquement) le meilleur répertoire. Il leur faut être mis *en mouvement*, dans une double perspective :

- gérer le temps et par là construire une mémoire,
- susciter une vie, une « respiration » du répertoire.

Le facteur temps est primordial dans la construction d'un répertoire. Le « vite » monté, le « spontané », ce qui n'oppose pas de *résistance* à l'adoption immédiate, est-ce finalement ce qui *résiste* le mieux à l'usure du temps ? J'ai l'impression que, dans l'esprit de

Le répertoire musical des assemblées

beaucoup de responsables, la répétitivité, caractéristique essentielle du rite, doit être compensée par le renouvellement incessant du répertoire. Or, que constatons-nous ? Que dans l'ordre de la mémoire, le « toujours nouveau » fait du sur-place et ne construit rien.

Ainsi, dans la pratique courante, on peut observer une double tendance dans les programmations liturgiques :

- uniformisation des formes musicales : tyrannie du « couplet/refrain » qui a, par la confusion entre chanson religieuse et chant liturgique, totalement envahi l'espace du chant de l'assemblée et occulté l'extraordinaire variété des modes de chant réclamés par la liturgie (litanies, répons, hymnes strophiques, etc.) ;

- instabilité totale du répertoire : nombre de chants ne servent parfois qu'une seule fois au gré des circonstances. Nous nous trouvons dans la situation paradoxale où l'on se prive à la fois de l'ancrage rituel du chant par la répétitivité du rite (un *unique* Kyrie pour un temps violet par exemple) et de la variété des formes musicales en rendant uniformes les structures musicales (omniprésence du couplet/refrain, alors qu'un Kyrie litannique diffère radicalement de la linéarité du « Gloire à Dieu » par exemple). Bref, on pratique une programmation conçue à l'envers : variant ce qui pourrait faire l'unité en soulignant la ritualité (répétitivité des chants fixes de la messe) et uniformisant par la forme musicale ce qui, dans le fonctionnement rituel, est un élément fondamental de variété. L'ancienne distinction entre *propre* (variable) et *commun* colorant un temps liturgique avait une vertu pédagogique qu'il nous faudrait méditer et retrouver par d'autres moyens.

Concrètement, une véritable stabilisation de la programmation des célébrations dominicales doit nous conduire à définir des périodicités variables allant du fixe (ou presque fixe) à l'instantané ou purement circonstanciel, du permanent au systématiquement changeant. Ainsi pourront émerger un certain nombre de repères, qui agiront dans la mémoire comme les appuis du rythme musical.

La perspective d'une stabilisation du répertoire (dans sa programmation) suppose une conception globale d'un temps liturgique ou – mieux – de toute l'année. C'est à ce prix qu'une périodicité variable, ce « temps-libre » donné au répertoire, a l'avantage de pouvoir intégrer la contrainte d'ordre pédagogique qu'est le temps de l'apprentissage. Les souplesses introduites dans une programmation soucieuse d'espaces vacants et ne craignant pas l'insistance, permettent l'apprentissage à l'insu même de l'assemblée. Certaines mises

THÈME _____ *Jean-Michel Dieuaide*

en œuvre progressives de chants pour lesquels le compositeur a pris en compte cette *contrainte pédagogique*, le permettent. Dans cette perspective de l'apprentissage, le rôle de l'écoute est irremplaçable. Une assemblée mise en état d'écoute – écoute d'elle-même, écoute de l'autre – est une assemblée qui sait déjà chanter. Il y aurait ici beaucoup à dire sur l'usage forcené du micro...

« Chanter moins pour chanter plus », cette formule paradoxale met l'accent sur la cause précise de nombreux échecs dans la construction d'un répertoire : un chant, pour être reçu et intégré, a besoin d'être perçu dans son intégrité. Étranglé, coincé au milieu de douze ou quinze « rubriques » chantées, il perd tout impact et donc toute chance d'agir selon la fonction qui lui a été assignée par le programmeur. Tel chant, exceptionnellement bien placé, une fois, dans une occasion unique, n'a besoin d'aucun ressassement pour être intégré à la mémoire du groupe. Les bonnes conditions d'impact ont parfois plus de vertus pédagogiques qu'une stratégie très étudiée d'apprentissage par répétition.

Entretenir

Comme une excellente voiture, un répertoire bien construit nécessite peu d'entretien. Le répertoire d'une assemblée est en quelque sorte un organisme vivant et, comme la liturgie elle-même, il n'est jamais *déjà fait* mais toujours *se faisant*. Les contours en sont mobiles et plus que d'être entretenu, le répertoire a besoin d'être nourri, non pas, dans une fuite en avant, pour grandir à l'infini, mais par souci de « performance » dans sa fonction symbolique : être toujours plus proche à la fois de la Parole et de ceux qui viennent s'y nourrir.

Il y a donc bien des apports nouveaux nécessaires dans le répertoire et c'est la nécessité de ces apports qui les rend « nourrissants » (la nouveauté pour la nouveauté a, désormais, suffisamment montré son pouvoir destructeur). Cette nécessité impérative se définit sur des critères liturgiques essentiellement. Le vieillissement ou l'usure souvent dénoncés ont, à l'analyse, plus de rapport avec les malfaçons des objets musicaux ajoutées à une certaine stratégie commerciale (date limite de consommation) qu'avec un processus qui serait naturel à toute musique (si les chorals de Luther avaient vieilli ou s'étaient usés, cela se saurait !).

Le répertoire musical des assemblées

Dans le cas du répertoire, son élaboration doit, pour être bonne, contenir en elle-même ses propres moyens d'entretien : un fonctionnement cyclique réel par exemple, ou le soin apporté au monnayage dans le temps.

Un instrument du mémorial

L'outil « à chanter », le répertoire conscient d'une assemblée est, fondé sur la liturgie et dans l'art musical, l'instrument et le véhicule d'une mémoire.

Si « la liturgie est un art qui emploie des arts » (selon l'expression d'Albert Rouet), l'art musical pratiqué par le peuple (art qui n'est pas pour autant un art au rabais) est un instrument au service du mémorial, une manière de perpétuer le chant nécessaire à la louange et qui ne s'est jamais arrêté.

Jean-Michel Dieuaide, marié, trois enfants. Directeur de l'Association « Musique sacrée à Notre-Dame de Paris ». Maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, il assure le service musical de la Cathédrale. Organiste et chef de chœur. Auteur de plusieurs compositions liturgiques.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

Jean-Pierre LONGEAT

Musique liturgique et contemplation

AVANT d'envisager le rapport qui peut exister entre la musique liturgique et la contemplation, il est nécessaire de préciser ce que l'on entend par le terme de contemplation et le rapport d'une telle notion avec la liturgie. Il sera ensuite possible d'envisager les conséquences concrètes que ces perspectives peuvent avoir sur la musique liturgique.

Contemplation

La notion de contemplation se rapporte à la vision et non à l'audition, on ne la trouve pratiquement pas dans la Bible sinon *a contrario* pour dire que l'on ne peut voir Dieu sans mourir. Elle s'origine dans la pensée grecque qui aimait percevoir le rapport de l'homme avec le monde des dieux plutôt sous l'analogie de la vue que de l'ouïe. On sait comment la *theoria* des Grecs sera reprise et adaptée en christianisme notamment par l'école d'Alexandrie avec Clément, Origène, et leurs héritiers et par les Pères cappadociens, tels les deux Grégoire (de Nazianze et de Nysse). C'est par ces écoles théologiques que les moines orientaux hériteront de cette façon d'exprimer et de vivre l'union à Dieu. Il faut citer ici l'un des plus grands auteurs de cette tradition, Évagre le Pontique que nous aurons l'occasion de retrouver à plusieurs reprises au long de ces pages.

Musique liturgique et contemplation

Un autre terme définit encore l'approche contemplative de la vie chrétienne, c'est celui de connaissance, de *gnosis*. La Bible est plus familière de cette manière d'appréhender la voie spirituelle. Être uni à Dieu, c'est le connaître dans un rapport intime d'amour. La connaissance advient par la révélation de la Parole de Dieu qui est livrée au monde depuis sa création jusqu'à la fin des temps et qui s'est incarnée d'une manière unique en la personne de Jésus le Christ.

Ainsi la connaissance, la gnose, prend appui sur la Parole. La connaissance, la gnose concerne donc l'ouïe, même si elle vise à l'immatériel. C'est « cette lumière qui pénètre l'âme par l'effet de l'obéissance aux commandements » selon le mot de Clément d'Alexandrie ¹.

Il est bien clair qu'en Dieu, il n'y a ni forme, ni parole. Dieu est au-delà de toute représentation et de toute formulation. Mais, l'homme s'appuie sur l'expérience très haute dont il est seul bénéficiaire parmi les créatures, de la parole entendue, comprise et proférée et de la vision au sens propre et figuré, pour évoquer la présence de Dieu et sa révélation.

Il est capital de percevoir cette capacité originale de l'homme à exprimer et à représenter, pour permettre d'entrevoir ce que pourrait être le rapport de la liturgie avec ce but ultime de la vie de l'homme, l'union à Dieu, autrement dit la contemplation.

Après avoir précisé cette perspective finale, il est maintenant nécessaire de redire la place de la prière dans les différentes étapes du chemin spirituel qui mène à l'union avec Dieu et plus spécialement dans le cadre liturgique.

Chemins de prière

La prière du corps

L'homme s'exprime par les membres de son corps. Le corps permet la communication entre les êtres. Le corps est nécessaire pour vivre les médiations rituelles. On peut dire de chaque corps qu'il est une résonance particulière dans l'espace. Chaque corps est un son particulier qui, joint aux autres, donne naissance à une mélodie et

1. Clément d'Alexandrie, *Stromates* III, 5, 44, 3 ; L. Früchtel et U. Treu, Berlin, 1985, p. 216.

THÈME _____ **Jean-Pierre Longeat**

une harmonie toujours nouvelle. Selon les positions qu'il prend, selon les gestes qu'il pose, selon les sons qu'il émet, soit seul, soit au sein d'un groupe ou mieux encore d'une communauté, le corps exprime une prière différente en rapport avec les temps et les moments, les besoins, le désir et les circonstances.

Si la prière du corps doit se traduire en art, c'est celui de la danse qui le permet le mieux ; et la danse est une des composantes de la musique en son origine. Le corps est l'instrument par lequel peut se traduire le rythme de toutes choses. La danse permet à ce rythme de s'exprimer d'une telle manière que la situation de l'homme dans l'espace est plus clairement et plus hautement définie. Le rituel est un élément de la danse priante. Dans de nombreuses traditions religieuses, la danse rituelle mène aux portes de l'extase et en christianisme, les métanies répétées de la prière personnelle, les processions, les mouvements liés au chant, à la lecture ou aux oraisons dans le culte public permettent au corps de dire sa prière propre avant de s'abîmer dans l'immobilité du silence ou de se déployer dans le mouvement de la charité.

Il faut noter ici que la liturgie chrétienne utilise toute la gamme de situations du corps dans l'espace, depuis la prostration jusqu'à la station debout, en passant par l'agenouillement, la position assise ; le langage des bras et des mains vient compléter cette expression : mains ouvertes, bras le long du corps, bras en croix, mains levées vers le ciel, etc.

Cette première manifestation musicale demande à être mise en œuvre pour prétendre à la contemplation dans la musique liturgique : *vita in motu*, la vie est dans le mouvement ; dans la liturgie, ce mouvement corporel demande à être vécu avec justesse afin que l'homme se dispose réellement à se tenir en présence de Dieu dont on a pu dire qu'il est le Seigneur de la danse.

La prière de la Parole

Parmi les organes du corps, ceux de la phonation permettent à l'homme l'expérience très spécifique de la parole. L'homme est le seul être vivant à s'exprimer par un langage parlé suffisamment développé pour être le témoin de ce qui l'habite au plus intime de lui-même et pour le communiquer aux autres.

On ne dira jamais assez que le phénomène vocal est pour l'homme une des expériences les plus remarquables de la vie en ce monde. Il n'est pas neutre de dire ceci ou cela et de le dire de telle

Musique liturgique et contemplation

ou telle manière. Dans l'illusion du quotidien, de nombreuses expressions ont perdu leur véritable sens et il est bien rare d'entendre un homme parler en toute lucidité.

Cette expérience est tellement puissante chez l'homme, que les auteurs de la Bible ont pu dire de Dieu qu'il se communique à notre monde par sa Parole, son Verbe, porté par le souffle divin. Ainsi, recevoir la Parole en notre chair, c'est se rendre capable de la laisser vivre en nous pour répondre à Dieu par sa propre Parole. Les Apôtres sont allés jusqu'à reconnaître en Jésus, cette Parole de Dieu incarnée.

La juste parole de l'homme est la plus belle mélodie que l'on puisse entendre en ce monde. La plus juste parole de l'homme se traduit dans les mots que Dieu lui souffle en son cœur pour lui donner de vivre de son chant. Répondant à la Parole par la Parole, l'homme entre ainsi dans l'harmonie trinitaire en une communion intime où « l'Esprit intercède en des gémissements inexprimables »².

Psalmodie

Dans le chemin spirituel, la prière vocale s'exprime de différentes manières. La première concerne la prière commune sous la forme de la psalmodie. Selon Évagre le Pontique, le chant des psaumes vise à lutter contre les passions de la partie irascible de l'âme, la tristesse, la colère et l'acédie, cette forme malicieuse de dépression spirituelle. La psalmodie occupe une place importante dans les liturgies chrétiennes. Théologiquement, elle est vraiment la Parole qui répond à la Parole, le Christ qui prie le Père dans l'Esprit, et le Corps du Christ, l'Église qui, en chaque croyant, prend le chemin de la filiation divine en offrant le sacrifice d'action de grâce. La psalmodie est aussi la Parole qui travaille activement le cœur de l'homme afin de le préparer et de le disposer à l'écoute de Dieu.

Concrètement, le chant des psaumes, quelle que soit sa forme, responsoriale, antiphonée ou même ornée, rend le cœur ouvert à la communion divine. Pour pouvoir être touché en profondeur, il est nécessaire de passer du temps à réciter des psaumes et des hymnes. On peut regretter que le travail de la psalmodie ait toujours tendance à passer au second plan dans les évolutions liturgiques tant en

2. *Romains* 8, 26.

THÈME _____ **Jean-Pierre Longeat**

Orient qu'en Occident. Il est vrai que la prière des psaumes ne va pas de soi, cependant elle est bien le résumé de toute la révélation biblique et on aurait tort de la négliger au profit des seules compositions poétiques venant d'une inspiration plus ou moins ajustée à la vérité de toutes choses.

Écoute

La deuxième dimension de cette prière de la Parole est l'écoute attentive des textes proclamés dans la liturgie et médités dans la solitude du cœur à cœur avec Dieu. Écouter la Parole, c'est ouvrir l'oreille de son corps et de son cœur à tout ce qui la constitue. La *lectio divina* prend sa source dans la liturgie. On peut appliquer à la liturgie le schéma que Guigues II le chartreux³, à la suite d'une longue tradition, proposait pour l'ensemble du chemin spirituel en rapport avec l'écoute de la Parole.

Tout commence par la lecture, non pas cette lecture mentale qui est devenue la norme de la pratique individuelle, mais la lecture orale : lire c'est se mettre à l'écoute d'une parole prononcée soit par un autre, soit par soi-même. Dans la liturgie, la fonction de la lecture est ministérielle : un ministre est spécialement institué pour être lecteur car nul ne peut s'improviser lecteur public sans inconvénient pour la communauté ; selon la parole de saint Benoît dans sa Règle des moines : « Les frères ne liront et ne chanteront point chacun à son tour, mais ceux-là seulement qui peuvent édifier les auditeurs. »⁴

La lecture du texte reçu en Église appelle ensuite la méditation, non pas encore la méditation intellectuelle, réflexive, mais plutôt la rumination des textes entendus, par la répétition de tel ou tel verset ou d'un verset de psaume en rapport avec cette lecture ; tel est bien, dans la liturgie, le rôle du psaume chanté après la première lecture, qui, avec son refrain plusieurs fois répété, doit permettre l'appropriation de la Parole entendue de telle manière qu'elle puisse germer et grandir dans le cœur des croyants. Tous les chants de la liturgie de la Parole visent à favoriser cette méditation qui va se prolonger dans le commentaire de l'Écriture sous la forme de l'homélie.

3. Guigues II le Chartreux, *Lettre sur la vie contemplative, l'échelle des moines*, SC 163, Éd. du Cerf, Paris, 1970.

4. *Règle de saint Benoît* 38, 12.

Musique liturgique et contemplation

La prière

Ensuite de quoi, vient la prière. Après avoir accueilli et adhéré à la Parole, le cœur est disposé pour adresser à Dieu une prière. L'Église prévoit ainsi un grand nombre de prières tout au long de l'année, de la semaine ou de la journée. Cette prière doit être dite dans l'élan de la foi qui laisse monter vers Dieu le cri des entrailles de l'humanité. Mais par ailleurs, c'est aussi la prière de toute la communauté qui s'exprime par la voix du président d'assemblée. Cette prière commune ne peut avoir tout à fait le même caractère que la prière spontanée d'un seul individu. Dès le début du christianisme, le problème s'est posé de la régulation de cette prière dans l'assemblée, saint Paul y revient à plusieurs reprises. Il faut donc trouver dans la liturgie un traitement convenable à ce type d'intervention, nous en reparlerons dans la partie musicale.

Enfin, après la *lectio*, la *meditatio*, l'*oratio*, notre auteur envisage la *contemplatio*. Il nous faut donc nous arrêter maintenant sur ce terme d'une manière plus spécifique.

La contemplation

Reprenons ici la doctrine d'Évagre, ce moine savant, porte-parole des Pères du désert, originaire du Pont où il fut disciple de Basile et de Grégoire de Nazianze et qui rejoignit le désert d'Égypte vers l'âge de quarante ans après avoir exercé dans son Église un ministère de diacre. Évagre est un auteur abondant dont on a conservé quelques œuvres particulièrement remarquables. L'influence de ses écrits s'est fait ressentir d'une manière déterminante tant en Orient qu'en Occident jusqu'au xv^e siècle. Cet auteur est actuellement redécouvert.

Pour Évagre, la contemplation se subdivise en contemplation naturelle et contemplation de la Trinité.

Contemplation naturelle

Ce qui contemple en l'homme n'est pas seulement son esprit, mais aussi les sens qui à travers la perception spirituelle des objets sensibles permettent d'accéder à la science (la gnose) de celui qui est : « La science de celui qui est se trouve en toutes ces choses créées » ; « La création est le miroir de la bonté de Dieu, de sa puissance et de sa sagesse. ⁵ »

5. Évagre le Pontique, *Kephalia.Gnostika* (K. G.), 1, 14 et 2, 1 ; Éd. A. Guillaumont, PO 28, 1 (1958).

THÈME _____ *Jean-Pierre Longeat*

Ce premier degré de la contemplation est aussi « spirituel » que la contemplation de Dieu. Elle permet d'entrer dans la perspective de la providence et du jugement de Dieu, donc du sens des êtres créés en relation avec l'histoire du salut au centre de laquelle se place le Christ. Cette contemplation permet de saisir les *logoi* des créatures, leur raison, le principe de leur être et de leur intelligibilité, ainsi que leur place et leur rôle propre dans le dessein de Dieu.

Contemplation de la Trinité

De cette contemplation des êtres corporels et de leur raison, le priant doit passer à la contemplation des incorporels qu'Évagre appelle aussi connaissance angélique, pour ensuite parvenir à la contemplation de la Trinité elle-même. L'activité humaine a un rôle important dans la contemplation naturelle, mais dans la contemplation dernière, il y a une sorte de passivité des puissances naturelles : « Avoir la connaissance des natures est au pouvoir de l'esprit, mais connaître la sainte Trinité, non seulement n'est pas au pouvoir de l'esprit mais c'est une grâce surabondante de Dieu »⁶ ou encore « Quand le *noûs* (l'esprit) aura obtenu d'être dans la contemplation, l'unité sainte, alors il sera appelé aussi Dieu par grâce, parce qu'il sera accompli dans l'image de son créateur.⁷ »

Ce qu'il faut retenir ici c'est que la recherche de l'*apatheia* (la libération des mouvements passionnés de l'âme) en vue de la charité et de la paix nécessite le travail de la prière et conduit à la contemplation naturelle des êtres corporels dans leur raison, dans leur intelligibilité, puis à la contemplation des incorporels et enfin, par pure grâce, à la contemplation de la Trinité elle-même qui est un autre nom de l'union à Dieu.

Quelles sont les conséquences d'une telle présentation du parcours spirituel sur l'expression musicale dans la liturgie ? Avant d'examiner cette question d'une manière concrète dans les pages qui vont suivre, il faut dire dès maintenant que le point d'aboutissement de l'expression artistique dans la liturgie doit constamment viser à permettre cette contemplation dernière qui est mystère d'illumination ou vision dans la ténèbre lumineuse par pur don de Dieu. Tout l'effort du musicien devra porter sur cet accompagnement spirituel.

6. K. G. 5, 79.

7. K. G. 5, 81.

Musique liturgique et contemplation

Musique liturgique et contemplation

Contemplation dans l'espace

Un des premiers rôles de la musique liturgique est de permettre une expression juste des êtres dans l'espace. Les corps résonnent dans un volume sonore. Ce volume est à la fois celui des corps humains rassemblés, de l'édifice religieux et de l'univers tout entier. On sait l'importance que les Pères de l'Église accordaient à une telle harmonie. On peut citer ici Clément d'Alexandrie, reprenant les théories pythagoriciennes de l'harmonie de l'univers : « Dieu a organisé l'univers de façon harmonieuse et a accordé la dissonance des éléments en rapports consonants, pour que le monde entier soit harmonie... Et celui qui provient de David et qui était avant lui, le *Logos* de Dieu, méprisant la lyre et la cithare, instruments sans âme, harmonisant ce monde et le microcosme, l'homme, son âme et son corps, avec l'Esprit Saint, loue Dieu avec l'instrument à plusieurs voix et associe son chant à cet instrument, l'homme. ⁸ »

Il paraît important aujourd'hui d'être attentif à cette question que l'ère scientifique avait beaucoup relativisée. La musique est un art des proportions, c'est un art du nombre aussi bien dans la construction mélodique, harmonique que rythmique. La musique est donc en rapport étroit avec la dimension architecturale des corps et des volumes. À cet égard, on peut être frappé de la correspondance harmonieuse de l'architecture romane et du chant grégorien, ou de l'architecture gothique et du premier art polyphonique en Occident ainsi que de l'architecture classique et de la musique correspondante : le rapport se distend aux époques postérieures, jusqu'à se perdre quasiment à la fin du XIX^e et dans le XX^e siècle. Des recherches récentes en matière de création musicale accordent un nouvel intérêt à cette dimension à laquelle la musique liturgique devrait apporter sa contribution.

De même, la musique liturgique devrait accorder une grande importance au lien qu'elle entretient avec le développement rituel. Il y a là aussi un art des proportions et de l'architecture qui n'est pas sans rapport avec la danse comme il a été déjà dit. La ritualité est

8. Clément d'Alexandrie, *Le Protreptique* I, 5, intr. et trad. de Cl. Montdésert, SC 2 et 2 bis, Paris, Éd. du Cerf, 1942 et 1976.

THÈME _____ *Jean-Pierre Longeat*

actuellement l'objet de nombreuses études anthropologiques qui devraient encourager la musique liturgique à réagir en conséquence.

Ainsi ayant établi une bonne résonance des corps et des cœurs dans l'espace de ce monde, la liturgie peut prétendre à faire entendre la musique du Verbe.

Musique du Verbe

La musique liturgique est essentiellement une musique du Verbe, de la Parole de Dieu. Pour être perçue d'une manière juste, elle doit s'exprimer par le moyen de la voix. On sait quelle importance toutes les traditions religieuses accordent à l'adéquation vocale.

Mais il faut dire que les anciens n'ont jamais eu conscience de cultiver un « art » vocal. C'est encore le cas dans les liturgies ou les folklores traditionnels. L'accent est mis sur le contenu du message et sur sa forme, mais non directement sur son expression vocale. Certes, il y a dans le monde antique des chantes qui brillent par leurs qualités vocales à tel point que les Pères de l'Église sont parfois obligés de tempérer certains effets trop faciles, mais ces qualités sont données par la nature et cultivées par la tradition dans l'exercice de la transmission orale qui porte essentiellement sur la qualité du message.

Pour l'Antiquité et notamment l'Antiquité chrétienne, la voix est l'organe d'émission de la personne humaine dans toutes ses dimensions, au service du message. Il faudrait comparer ce phénomène à celui de l'icône où la représentation est essentiellement symbolique et théologique sans souci d'esthétisme personnel. La peinture de l'icône, comme manifestation des vérités de la foi ne cherche ni à exprimer les convictions du peintre, ni à plaire à ceux qui la contemplent, elle existe simplement comme une résonance du mystère divin dans la chair. De même, la voix qui s'exprime dans le culte antique ne cherche rien d'autre qu'à être une vibration tout autant corporelle que spirituelle des vérités tout à la fois très intimes et universelles qui lui ont été transmises par tradition.

La réalité corporelle a repris en notre siècle un certain nombre de ses droits, dans une saine perspective spirituelle. La fonction d'écoute est le premier pas vers l'accord du corps, du cœur et de l'esprit : telle est bien la perspective contemplative.

Ainsi par le moyen du chant, toute la personne est concernée. Le chant permet la recharge du cortex, du système musculaire, osseux

Musique liturgique et contemplation

et même de la peau sur l'ensemble du corps. Le chant et la parole permettent à l'homme d'aboutir et de maintenir la posture verticale qui lui est caractéristique et permettent la communication si spécifique qui est la sienne. Le chant touche aussi la mémoire, active la conscience de soi, et développe la créativité.

Il semble prioritaire aujourd'hui de considérer cet aspect de la réalité dans le chant liturgique. Une voix qui n'exprime pas toute la puissance et le dynamisme de la créature n'est pas une voix susceptible de conduire la prière liturgique vers son but qui est l'union à Dieu dans la contemplation. Certes, il ne faut pas tomber dans l'élitisme vocal ; on ne peut demander à tous les intervenants liturgiques d'avoir un organe vocal particulièrement remarquable, mais on peut demander à tous une bonne résonance afin que la communication ainsi établie soit juste et vraie.

Il est nécessaire de faire jouer aussi les différents registres de la voix. Si la voix en effet permet de traduire toutes les manifestations de la personne humaine, elle devra pouvoir s'exprimer sur le registre du contact, de la puissance d'intervention, de la rationalité du message, de la poésie de la forme, etc.

Pour mener à la contemplation, la musique liturgique doit être essentiellement une musique du Verbe. En son origine, d'ailleurs, la musique est celle de la parole. La parole est portée par la musique pour être reçue, comprise, assimilée. En liturgie, la musique instrumentale, ne peut être qu'une préparation ou une méditation de la Parole transmise. Il y a là tout un travail auquel le compositeur doit se rendre particulièrement attentif. La musique liturgique n'est pas une décoration, un ornement, quelque chose en plus, c'est la musique même du Verbe de Dieu, livré aux hommes à travers leurs langages. Il y aurait là un sérieux examen à faire sur la qualité des textes présentés dans les chants liturgiques dont le nombre est actuellement beaucoup trop important pour que l'on soit assuré de la qualité du message de chacun. La traduction musicale du Verbe qui fut le grand travail des meilleures traditions liturgiques dont celle de l'Occident latin, est une ascèse de méditation, de compréhension et de transmission du texte biblique : cela ne va pas de soi et demande du temps et beaucoup d'épreuves.

Il faudrait dans ce domaine s'interroger sur le rapport éventuel de la musique avec le texte biblique lu dans l'assemblée. L'art de la *cantillation* n'est-il pas à redécouvrir selon des formes adaptées aux mentalités (des médias comme la radio ou la télévision le pratiquent

THÈME _____ *Jean-Pierre Longeat*

en permanence !): il ne s'agit pas là de chant et de musique à proprement parler, mais d'une manière de faire intervenir la voix qui tranche sur l'usage de la vie courante. La Parole de Dieu n'a pas dans la vie des hommes, le même statut que n'importe quelle autre parole, son énoncé doit ouvrir un monde au-delà de la simple perception des choses terrestres. Cela aussi entre dans le souci d'une perspective contemplative de la liturgie sans être pourtant hors de la réalité.

Psalmodie et contemplation

À cette musique du Verbe écouté, répondent les psaumes et les cantiques dont le traitement musical est si particulier et si important dans la liturgie. La réforme liturgique du Missel Romain de 1969 a souhaité donner une place plus explicite au psaume répondant à la première lecture. Il n'est pas certain que les musiciens de la liturgie aient toujours perçu l'intérêt de cette présentation. Il y a là une capacité de rumination spirituelle que la musique doit pouvoir encourager en vue de la mise en œuvre de la Parole et de l'union à Dieu dans la contemplation.

Comment faire cela ? Dans le cadre de la messe, après la première lecture, le psaume dit Graduel (chanté sur les degrés de l'ambon) est traité de manière responsoriale. Il revient à l'assemblée de chanter un refrain, une antienne qui est une réponse, un répons au chant des versets par le soliste. Cette forme musicale est des plus simples et n'appelle pas obligatoirement des développements musicaux importants, même si la tradition grégorienne a créé autour du Graduel comme des autres pièces de la messe des constructions musicales particulièrement élaborées. Le refrain de psaume est à la fois une réponse signifiant l'adhésion à ce qui vient d'être proclamé et la méditation de la Parole divine ; il doit être très accessible pour le chant de l'assemblée et signifier vraiment le texte qu'il porte : là est le véritable enjeu de la musique liturgique permettant de conduire jusqu'à la contemplation du Mystère de Dieu et à la mise en œuvre de sa Parole.

C'est à partir de cette forme élémentaire, que peut se comprendre de manière très juste la pratique musicale de la liturgie et que doivent se trouver les langages musicaux correspondants. Dans ce sens, il paraît important d'explorer à nouveaux frais les techniques de récitation sur des teneurs, telles que les cultures traditionnelles les

Musique liturgique et contemplation

ont transmises mais qui peuvent se développer en une grande variété de propositions sans prétendre à tout prix à l'inédit et à l'originalité subjective du compositeur. Le rôle du compositeur dans ce domaine, n'est pas de produire quelque chose qui n'a jamais été écrit ou entendu, mais de porter la force du texte à lui confié pour mieux le transmettre en s'appliquant à mettre en valeur, par l'élan mélodique et harmonique, le rythme des mots, des incises, des phrases et du texte dans son entier.

On peut souligner ici, l'importance de la psalmodie de la prière des Heures qui a une fonction différente de celle de la messe. Cette psalmodie est continue, elle enchaîne plusieurs pièces à la suite dans la forme alternée (antiphonée) soit par versets soit par strophes. Ce chant a pour but de pacifier le cœur et l'esprit afin d'être mieux préparé à l'écoute de la Parole de Dieu qui va suivre. La récitation sur des teneurs fixes selon des modes musicaux variés est sans doute ce qui correspond le mieux à cette fonction. On pensera peut-être qu'une telle musique risque d'être monotone dans sa simplicité : on aurait tort, me semble-t-il, car la monotonie viendrait alors du manque d'attention au contenu de la Parole chantée et une attention excessive au « divertissement » musical.

La culture musicale de notre ^{xx}e siècle occidental gagnerait beaucoup à redécouvrir la richesse de la récitation par teneurs qui a donné naissance à l'extrême diversité du langage modal de la tradition latine. Ce langage est loin d'être au bout de ses possibilités, il pourrait être la source de développements très salutaires et très neufs dans le contexte actuel d'un art musical qui est souvent dans l'impasse.

Les hymnes et les cantiques qui sont des éléments musicaux beaucoup plus libres de leur texte sont en mesure de permettre une expression qui tout en étant étroitement liée à la source de la Parole de Dieu fait transition avec la musique sans paroles.

Tout l'intérêt de ce travail musical est de conduire vers une écoute du cœur. Si la musique liturgique ne parvient pas à cet enracinement et à ce développement de la Parole de Dieu dans le cœur des croyants, elle manque son but. L'écoute intérieure ainsi vécue dans la liturgie est la source d'une vraie prière.

THÈME _____ **Jean-Pierre Longeat***Prière et musique*

Une grande partie de la liturgie consiste en des prières. Qu'elles soient brèves comme les oraisons d'ouverture, d'offertoire et de communion de la messe ou très développées comme la Prière Eucharistique ou encore plus actualisantes comme la prière universelle, l'expression de la prière appelle un traitement musical qui doit aider le croyant à poursuivre le projet liturgique vers l'union à Dieu dans la communion de l'Église.

Il en est des prières comme des lectures, on peut se demander si la *cantillation* ne leur est pas nécessaire pour éviter la banalisation d'une parole trop courante. Encore une fois, *cantillation* ne veut pas forcément dire mélodie composée, mais plutôt ton de voix, rythme, forme stable. Il est assez caractéristique de constater que chaque prêtre adopte après quelque temps de pratique, sa manière propre de dire les prières ; et cette manière semble immuable une fois qu'elle a été mise en place. Il peut arriver que ce soit très réussi, ou au contraire que cela ne corresponde pas du tout à ce qui est en jeu dans de telles prières. Il faudrait pouvoir tirer profit des meilleurs exemples pour les proposer largement.

La prière ainsi prononcée est une prière commune nourrie par l'écoute du cœur et qui transmet ce qu'il y a de plus aigu dans l'attente des hommes. La prière est un des actes les plus élevés de la vie humaine ; ainsi la manière de dire les prières liturgiques doit traduire cette élévation le plus justement possible.

Au-delà des mots de la prière peut alors venir le silence, et nous sommes là aux portes de cette contemplation bienheureuse qui unit les êtres entre eux et avec leur créateur.

Musique liturgique et contemplation

La liturgie et la musique ont ceci en commun que le silence qui les suit et qui les précède est déjà et encore de la liturgie et de la musique. Le silence n'est pas du vide, c'est au contraire un plein de mystère qui dit infiniment plus que toutes les expressions sonores.

La Constitution conciliaire sur la liturgie *Sacrosanctum Concilium* mentionne l'importance du silence dans la liturgie en un chapitre qui concerne la participation active des fidèles : « Pour promouvoir la participation active, on favorisera les acclamations du peuple, les réponses, le chant des psaumes, les antiennes, les cantiques et aussi les actions ou gestes et les attitudes corporelles. On observera aussi

Musique liturgique et contemplation

en son temps un silence sacré» (*Sacrosanctum Concilium*, 30). À vrai dire, les liturgies traditionnelles ne sont guère familières de ces temps de silence qui apparaissent contradictoires avec le premier sens du mot liturgie «service, travail du peuple». La liturgie est une action, une urgie; en théorie, elle devrait donc se distinguer de la prière faite dans le secret et le silence proprement contemplatif. À l'expérience, cela ne tient guère. Certes la nature du silence liturgique diffère beaucoup de celle de la prière personnelle. Le silence liturgique est une résonance multiple habitée de tous les sons et de tous les gestes de la prière commune. C'est le silence entendu dans les édifices romans ou gothiques après l'expression du meilleur art de chant. Le silence de la solitude est sans geste et sans aucune parole dans la nuit et l'immobilité de l'attente. Mais l'un et l'autre s'appellent constamment.

La musique liturgique est là pour donner corps au vrai silence de communion. Selon la proposition de J. Samson: «Si le chant n'a pas la valeur du silence qu'il interrompt, qu'on me rende le silence. Le chant qui n'a pas pour fonction de promouvoir le silence est vain.⁹» Si l'on veut bien comprendre la musique liturgique, il faut donc réduire l'opposition entre prière intérieure et prière extérieure. Le but de toute liturgie est d'animer dans le cœur des croyants l'incessante prière du Christ qui reçoit tout du Père et qui lui rend grâce dans l'élan de l'Esprit Saint. Le but contemplatif de la prière liturgique est tout entier compris dans cette proposition qui vise à toucher le cœur dans son plus profond désir de vie et d'amour. Saint Augustin l'exprimait magnifiquement: «Il existe une prière qui est sans interruption, celle du désir. Que fais-tu d'autre quand tu désires le Sabbat éternel que de prier sans cesse? Si donc tu ne veux pas interrompre la prière, ne cesse pas de désirer. Ton désir ininterrompu, voilà la voix qui monte sans cesse de toi. Tu te tais quand tu cesses d'aimer... Le refroidissement de l'amour rend le cœur muet. L'amour enflammé, c'est le cri du cœur.¹⁰»

C'est ainsi que le chant de la liturgie permet de rejoindre la grande contemplation de l'Église céleste, celle dont il est dit dans

9. «Propositions sur la qualité», dans les *Actes du 3^e Congrès de musique sacrée 1957*, Paris, 1959, p. 182.

10. *Enarrations in psalms*, Psaume 37, v. 10, in *Les plus belles homélies de saint Augustin sur les psaumes*, Ch. G. Humeau, Beauchesne, Paris, 1942, p. 47.

THÈME _____ *Musique liturgique et contemplation*

l'*Apocalypse* de saint Jean qu'il y eut pour elle un silence d'une demi-heure après l'ouverture complète du Livre scellé: «Quand l'Agneau ouvrit le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure...¹¹»

Mais par ailleurs aussi, et d'une manière complémentaire, le chant de la liturgie exprime la jubilation dans une musique inédite au-delà des mots. Selon saint Augustin: «Le *jubilus* est une façon de chanter qui signifie qu'on laisse le cœur engendrer ce qu'on ne peut plus dire. Et à qui convient un tel *jubilus* sinon au Dieu ineffable? Est ineffable ce qu'on ne peut exprimer avec des mots. Et si tu ne peux pas l'exprimer mais que tu ne veux tout de même pas te taire, que te reste-t-il sinon à jubiler pour que le cœur se réjouisse sans paroles et que la largeur infinie de la joie ne soit plus limitée par des mots? ¹²»

Enfin, la contemplation à laquelle conduit la liturgie permet de vivre vraiment la charité de Dieu dans le plus quotidien de l'existence. De même qu'une musique s'inscrit dans le cœur et dans l'esprit au delà du temps circonscrit de l'écoute, de même la parole, le silence et la jubilation du Verbe de Dieu reçus dans la liturgie doivent se diffuser dans toute la vie de l'homme comme cette graine jetée en terre qui grandit sans que l'on sache comment jusqu'à porter un fruit abondant. Il ne peut y avoir de contemplation sans fruits de charité, ni de charité sans contemplation, c'est à dire sans union intime à la vie divine.

Quel merveilleux service pour le musicien qui souhaite travailler au grand œuvre liturgique! Mais quelle exigence aussi pour sa propre vie, pour son art et pour la réalisation concrète vers laquelle il doit tendre. Le musicien liturgique est un homme de prière qui aide ses frères à parvenir au port sur la mer tumultueuse de cette humanité. Nous ne sommes plus là sur le registre du seul sentiment, de la décoration ou plus encore du divertissement, mais nous sommes au niveau des fondements et des aboutissements, là où Dieu seul peut chanter en sa créature le chant de sa Parole dans la puissance de l'Esprit: telle est la contemplation de l'Amour.

Dom Jean-Pierre Longeat est abbé de Saint-Martin de Ligugé.

11. *Apocalypse*. 8, 1

12. *Enarrationes in psalmos*. Psaume 32, v. 3, in *Les plus belles homélies de saint Augustin sur les psaumes*, Ch. G. Humeau, p. 11.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

Damien HARADA

La contemplation et la musique

JE suis frère des « fraternités monastiques de Jérusalem », de nationalité japonaise et musicien. Ma communauté va fêter cette année son vingt-cinquième anniversaire : elle a été fondée le jour de la Toussaint, en 1975, par le père Pierre-Marie Delfieux. Des fraternités de frères, d'une part, et de sœurs, d'autre part, mènent leur vie contemplative au cœur de la ville. Les journées se partagent entre un travail extérieur et la vie communautaire. Le travail se fait à mi-temps dans des emplois très variés : enseignement, administration, gestion, secrétariat, santé etc. Les fraternités de frères et de sœurs se réunissent trois fois par jour pour la liturgie, chantée en polyphonie, ouverte aux fidèles. Dans ces moments privilégiés de recueillement, chacun peut donner une dimension spirituelle à sa vie et prier avec le Christ, dans le Christ et par le Christ. Rester dans la pensée de Dieu est le germe de la contemplation.

La fraternité où je vis se trouve à Vézelay, en Bourgogne, célèbre par la basilique Sainte Marie-Madeleine, l'un des joyaux de l'architecture romane. C'est dans ce vaisseau que je joue au cours des liturgies : l'orgue, la cithare ou le koto y relaient à plusieurs reprise les paroles et les chants sacrés. Très souvent, j'improvise la musique. Improviser ne signifie pas jouer n'importe quoi, sans aucune connaissance de la théorie musicale... Le petit village de deux cents âmes environ est esseulé pendant les hivers rigoureux, et rares sont les visiteurs à cette époque. Au retour des beaux jours, une multitude de touristes, fidèles, pèlerins s'y pressent à nouveau. Ils redonnent vie à la basilique, Mais cela ne change rien à ma vie méditative.

THÈME _____ ***Damien Harada***

Quand j'étais au Japon, j'enseignais la musicologie à l'université. Un jour, parmi les nombreuses copies à corriger, une a particulièrement retenu mon attention. L'étudiant concluait sa dissertation sur « Qu'est-ce que la musique ? » en résumant : « C'est comme jouer de la flûte dans l'incertitude de la nuit au désert. » Cette réflexion sur le son de la flûte, souffle qui anime l'obscurité de la nuit a éclairé mon existence. Il m'est apparu que ce silence profond qui absorbe le son recouvre un autre silence plus profond encore. J'ai été très touché par cette révélation. Je réalise avec émotion combien mes expériences personnelles ont enrichi mon art et ma vie spirituelle. Dans la nature, tout peut chanter la gloire de Dieu, mais le plus beau est le silence. Nous devons y être très attentifs pour que la musique ne devienne pas profanatrice. Il en va de la quête du silence comme de l'amour de la volonté de Dieu. Mon désir toujours croissant de rester dans la volonté de Dieu se traduit dans ma musique par ma vigilance à rester en contact avec le silence.

Jusqu'à maintenant, je jouais de divers instruments : orgue, clavicécin, piano, koto (instrument à cordes traditionnel japonais sur lequel je jouais des chants anciens dits : « Jiuta »). J'ai découvert la cithare en arrivant en France. Depuis une cinquantaine d'années que je vis donc avec la musique, je prends conscience, avec la maturité, qu'il m'est de plus en plus difficile de jouer devant le monde. Quand j'étais jeune, je pensais que la musique apportait une « quiétude de silence », mais aujourd'hui il me semble que c'est d'un silence profond que jaillit la musique. Sans lui, la musique serait sans âme. Pendant la liturgie, c'est dans la pensée de Dieu que je dois la chercher. Les textes liturgiques déploient la prière du Christ, la communion du Père, du Fils et du Saint Esprit. Ils sont porteurs d'une louange immensément profonde. En ces instants, je dois me consacrer entièrement à l'écoute de Dieu et me faire humble messager entre lui et la musique, expression de son Amour. C'est là pour moi le sens de la contemplation : de même que la parole de Dieu s'est incarnée dans le corps du Christ et doit être partagée entre les hommes, de même ma musique qui est en même temps ma prière ne doit pas rester en moi. Lorsque je joue d'un instrument, je sollicite ma respiration. Ces souffles d'inspiration et d'expiration sont l'acheminement alterné de la vie, son va-et-vient. Vie reçue dans le souffle créateur de l'Esprit, vie répandue dans l'expiration rédemptrice du Christ en croix. Chacun de nous est une créature du Dieu miséricordieux. Ce que je perçois là est-il dû au fait que je suis

La contemplation et la musique

oriental ? En tout cas, je mets l'accent sur la respiration, profonde et lente. J'y trouve mon « inspiration » musicale.

Je suis de plus en plus certain que dans la contemplation, il y a toujours la musique. J'ai retenu de la musique traditionnelle japonaise deux points essentiels. Tout son émis a une fin, comme la naissance conduit inexorablement à la mort. Autrement dit, tout son est continuellement voisin du silence. Le son n'est qu'une autre forme momentanée du silence absolu. Comme le mystère de la passion et de la résurrection. Le son naît d'un profond silence. Écoutons le son jaillissant du silence pur. Malheureusement, pour beaucoup, la musique n'est que l'accessoire émotionnel pour décorer des images. Le musicien doit prendre conscience de l'entité de chaque son émis et lui permettre de s'épanouir dans son caractère unique, même s'il est très bref.

Dans cette ligne, conformément à la notion traditionnelle de respect de la vie en chaque chose, il est dit que chaque exécution étant unique et sacrée, les musiciens doivent donner à chaque fois le meilleur d'eux-mêmes. Dans l'ancien Japon, on prescrivait même de monter en scène avec une épée cachée : si le musicien ne jouait pas avec calme et sérénité, il valait mieux qu'il se tue plutôt que d'être ridiculisé. Même si ce point d'honneur paraît dépassé, je crois quand même que cette exigence de qualité d'exécution pourrait s'appliquer au musicien qui intervient dans une liturgie. Après avoir écrit ceci, je me sens plus Japonais que jamais... Ce sont mes racines...

La musique ne se réduit pas à des sonorités physiques, mais comporte aussi des mouvements, des trajectoires : les nuages dans le ciel, le vent. Il ne faut pas oublier que le rythme est indispensable à la musique comme à la contemplation. Ce rythme est bien souvent imprimé par la parole : parole de l'officiant ou parole proclamée de différentes manières. Ce n'est jamais le même rythme. Cela dépend de la personne, de sa langue, de ce qui est dit etc. Ces nuances sont infinies. Le musicien ne doit pas nécessairement « suivre » ce rythme. Mais il convient à chaque fois qu'il le saisisse et l'épouse.

Si l'on souhaite que la liturgie soit vraiment la prière contemplative, il faut donc être à l'écoute de Dieu et se concentrer sur ce qui se passe dans l'action en cours. Cet effort me fait prendre conscience de ma solitude. Le temps de l'exécution musicale est pour moi le moment où je me sens seul, dégagé de toute opiniâtreté dans la prière. L'essentiel est de prendre de la distance avec tout ce qui

THÈME _____ *La contemplation et la musique*

m'entoure. D'avoir un cœur qui soit rempli d'amour et de mettre en harmonie mon rythme individuel avec l'ensemble. L'ennemie de cette harmonie est la distraction, l'inattention du cœur. C'est une question d'amour pour les autres aussi : pour chacun, il est vital d'écouter Dieu. Célébrer la liturgie, c'est rendre cette écoute possible, puisque chaque être est doté d'un cœur sensible, capable d'éprouver son manque de spiritualité en un haut lieu de prière comme Vézelay. Je sais bien qu'il n'y a rien de plus triste que d'entendre chanter la liturgie sans une foi, une conviction communicative.

En conclusion, ce que je cherche dans la musique, c'est le beau, la tristesse intime de la compassion et la sérénité. Comme Yasunari Kawabata le disait lors de sa remise du prix Nobel « Moi, dans ce beau pays du Japon... », je finirai en disant : « Moi, Damien, dans ce beau pays de Dieu, je dois continuer à avancer sur ce chemin d'amour, approfondir dans mon cœur le silence, source de lumière. »

Ce texte de Frère Damien a été traduit du japonais
par Madame Ikuko Hagiwara.

Damien Harada est né le 14 mars 1947 à Fukuoka au Japon. Il a étudié la théologie catholique à Rome. Il a vécu successivement en Italie, en Allemagne et en Espagne comme Religieux de l'Ordre Hospitalier de Saint Jean de Dieu. Il vit en France depuis 1993, et il est maintenant frère de Jérusalem. Il a étudié la musique au Conservatoire de Tokyo et de Rome. Il fut au Japon Professeur de musicologie et de pédagogie à l'Université de Kochi. Aujourd'hui, il est organiste et anime les liturgies des Fraternités de Jérusalem, il joue aussi du koto (instrument traditionnel japonais) et de la cithare (dont il enseigne l'art). Il compose de la musique sacrée et liturgique. Il donne parfois, en France ou au Japon des concerts de musique traditionnelle ou sacrée.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

Hans Urs von BALTHASAR

« Ce que je dois à Goethe »

*Discours prononcé le 22 mai 1987 à Innsbruck, lors de la remise du Prix Mozart par la Fondation Goethe*¹.

VOUS comprendrez que, pour un chrétien qui a entendu la parole de saint Paul : « Que nul ne se loue, sinon dans le Seigneur ! », il est difficile d'écouter une *laudatio* sur soi-même. Dans ce contexte, le premier merci que j'exprime s'adresse au Seigneur. Je crois qu'il convient maintenant de remercier tous ceux qui ont préparé cette merveilleuse fête : tout d'abord, le fondateur, le Sénateur Alfred Toepfer, qui a remis le premier Prix Mozart il y a cinquante ans ; ensuite, le conseil d'administration de la *Fondation Goethe*, l'auteur très consciencieux de l'éloge, M. Heinrich Schmidinger, Son Excellence Monseigneur Kapellari, auquel je dois énormément depuis déjà des dizaines d'années, les Révérendissimes Pères Abbés de Wilten et de Mariastein (le premier a mis à notre disposition ce cadre merveilleux !), M. le maire Niescher et tous ceux qui ont collaboré de la manière la plus agréable à l'intermède

1. Cette conférence – la dernière prononcée par le cardinal de Balthasar – est déjà parue en français dans l'excellente biographie d'Elio Guerriero, *Hans Urs von Balthasar*, préface de Jean Guitton, traduit de l'italien par Frances Georges-Catroux, « Mémoire chrétienne », Desclée, Paris, 1993, pp. 353-357.

SIGNETS _____ **Hans Urs von Balthasar**

musical. Après l'analyse profonde et significative de M. Schmidinger, je me permets d'être bref.

Une chose est sûre : manifestement, j'ai trop écrit. Je le remarque aux nombreuses fois où des gens me demandent : « Que dois-je lire parmi vos écrits innombrables ? » « Comment peut-on y accéder de manière significative ? » Je peux peut-être, sans trop vous ennuyer, vous expliquer brièvement deux points : 1. Pour quelle raison je n'ai visé qu'une seule chose dans tout ce que j'ai entrepris ; 2. Pour quelle raison, tout en visant ce but unique, j'ai dû à un moment précis opérer un tournant clair et net.

La démarche qui a conduit au premier point a été longue, mais gratifiante. Ma jeunesse a été déterminée par la musique ; j'ai eu comme professeur de piano une vieille dame qui a été l'élève de Clara Schumann ; c'est elle qui m'initia au romantisme que j'ai pu écouter jusque dans ses dernières ramifications pendant mes études à Vienne : Wagner, Strauss et en particulier Mahler. Tout cela a pris fin lorsque j'ai entendu Mozart ; je ne l'ai plus jamais quitté jusqu'à maintenant ; si chers que me soient restés, pendant mes années de maturité, Bach et Schubert, Mozart était devenu l'étoile polaire immobile autour de laquelle gravitaient les deux autres.

Cependant, à Vienne, je n'ai pas étudié la musique, mais avant tout la littérature allemande, et tout ce que j'ai appris là, je l'ai placé plus tard au centre de mon œuvre théologique : la possibilité de voir, d'évaluer, d'interpréter une *figure*² (nous disons aussi le regard synthétique, à l'opposé du regard critique de Kant ou du regard analytique des sciences naturelles). De cette capacité de voir la figure, je suis redevable à Goethe qui, émergeant du chaos du *Sturm und Drang*³ n'a jamais cessé de voir, de créer et d'évaluer la figure

2. Il s'agit bien du terme allemand « Gestalt ». Ce mot est déterminant pour la compréhension de l'œuvre théologique de Hans Urs von Balthasar. Le Père Balthasar a donné à la théorie goethéenne de la *Gestalt* un sens musical (cf Mario Saint-Pierre, *Beauté, bonté, vérité chez Hans Urs von Balthasar*, coll. « Cogitatio Fidei » 211, Éd. du Cerf, Paris, 1998 ; en particulier la section I : « Métaphysique et musique : étude du tout premier ouvrage esthétique de Hans Urs von Balthasar »).

3. Fr. Maxim. von Klinger a suscité avec son écrit dramatique *Sturm und Drang* (1776), le mouvement littéraire préromantique du même nom. Ce mouvement succède à l'Aufklärung en réagissant contre le rationalisme. Le jeune Goethe en a été parmi les principaux représentants.

« *Ce que je dois à Goethe* »

vivante. Je lui dois cet instrument déterminant pour tout ce que j'ai produit par la suite. (Dans ses *Conversations avec Eckermann*⁴, que Nietzsche considérait comme le plus beau livre allemand, nous savons effectivement combien il reconnaissait en Mozart sa propre capacité de créer une figure. Il considérait Mozart, Shakespeare et Raphaël comme lui étant supérieurs au point de lui être inaccessibles.)

Cela fut l'irremplaçable instrument pour tout ce qui arriva plus tard. Lorsqu'à la fin de mes études, j'embrassais la carrière ecclésiastique, Jésus-Christ et son œuvre qui se poursuit dans l'Église ont pris la place centrale; il s'agit du Christ, tel qu'Il s'est donné Lui-même, comme Fils et messenger de Dieu le Père; Lui qui « a tant aimé le monde, qu'Il Lui a donné Son Fils unique », afin de lui accorder le salut, alors que ce monde s'en était éloigné. La culture allemande, depuis le début du Moyen Âge jusqu'aux temps modernes, avait été chrétienne; toutefois, à partir du XVIII^e siècle, elle s'est éloignée de plus en plus de ses fondements. Ainsi, la question suivante a surgi en moi: comment les grands hommes, – tous ceux, depuis Herder et Lessing en passant par Kant, les idéalistes, les écrivains de Weimar, Jean-Paul et Hölderlin, Hebbel, Wagner, Nietzsche jusqu'aux existentialistes, jusqu'à Hofmannstahl, Rilke et Scheler sur lesquels cette nouvelle culture se fonde –, se situent-ils par rapport à ce qu'il y a d'ultime et de plus intime à l'héritage chrétien? Prométhée et Dionysos contre le Crucifié... Mais les deux premiers n'étaient-ils pas crucifiés, eux aussi? Cette question est posée dans mon premier ouvrage en trois volumes: *Die Apokalypse der deutschen Seele*⁵, une œuvre qui devrait être entièrement réécrite. Ensuite, lorsque j'ai étudié la théologie en France, deux autres questions, tout aussi dramatiques, se sont ajoutées: comme les Pères de l'Église (Origène, Grégoire de Nysse, Augustin, Maxime) qui s'en tenaient à une philosophie religieuse grecque de Platon à Plotin, le problème actuel ne se présente-t-il pas lui aussi comme un assaut masqué? Et finalement, en découvrant les grands poètes catholiques français: quel était le rapport entre éros et agapè dans *Le Soulier de satin* de Claudel, entre le socialisme et le christianisme chez Péguy, entre le prométhéisme et la sainteté chez Bernanos (*Sous le Soleil de*

4. Trad. fr. de J. Chuzeville, Gallimard, Paris, 1988.

5. [*L'Apocalypse de l'âme allemande*] 3 tomes, 1937; 1939 (non tr. en fr.).

SIGNETS *Hans Urs von Balthasar*

Satan) ? Vous voyez : les bons manuels de théologie qu'on doit étudier pour se préparer aux examens m'intéressaient moins que l'échelle des valeurs de la culture moderne dans sa relation aux vérités chrétiennes centrales. D'abord, il valait mieux raser les vieux bastions de la ville sainte, la Jérusalem terrestre (car beaucoup trop d'éléments s'étaient accumulés entre temps en dehors de ses murs) et, ensuite, il fallait sortir la précieuse substance de l'antique cité vers les nouveaux quartiers. Les transpositions, les osmose de toutes sortes étaient ce qui me semblait le plus nécessaire : le Christ n'avait-il pas envoyé ses disciples parmi toutes les nations pour tous les temps ? Son Église n'est-elle pas essentiellement centrifuge et missionnaire ?

Tout cela me préoccupa, somme toute, des années 1940 à 1960, c'est-à-dire jusqu'au dernier Concile auquel je n'ai pas participé, mais qui a confirmé sur certains points la ligne qui s'était tracée devant moi. Cependant, par la suite, il m'a fallu un temps d'arrêt, de réflexion, justement par rapport au Concile. Qu'est-ce que cette antique cité du catholicisme pouvait bien encore offrir au monde de véritablement attrayant et même de nécessaire à la vie ? Si on regardait bien autour de soi, deux choses semblaient se produire. D'une part, des ponts fébrilement construits et prétendument « pastoraux », une adaptation du christianisme aux goûts contemporains, un mouvement qui persiste jusqu'à nos jours d'une manière presque inchangée. D'autre part, le sentiment, ressenti de l'intérieur comme de l'extérieur, de la non-crédibilité de la forme proposée. Cela ressemble à ce que l'on peut observer dans quelques vieilles villes de la République d'Allemagne : on laisse tomber en ruine leur centre perçu comme irrécupérable pour édifier des monstres de béton sur la périphérie. Et encore une fois, Goethe m'indiqua le chemin. La théologie se présentait à moi comme un palais baroque à démolir. Les termites de l'exégèse moderne avaient rongé tellement de poutres, que les théologiens du dogme avaient peur d'y demeurer plus longtemps. De plus, les petits traités disparates dans lesquels on avait dispersé le contenu de la Parole de Dieu, avaient enlevé toute figure à cette totalité : un peu d'apologétique sur ce que l'on peut et l'on doit encore croire, d'où les *De Deo uno*, *De Deo unitrino*, *Jésus en tant qu'envoyé de Dieu* (un fourré épineux ou un champ de bataille dévasté à coups d'armes à feu), un traité *De ecclesia*, un autre qui suit sur les sacrements et enfin un sur l'eschatologie ; la morale était un traité développé indépendamment ; résultat : des

« Ce que je dois à Goethe »

matériaux en quantité, mais rien qui puisse offrir une figure reconnaissable. Est-ce que ça vaut la peine d'exporter tout cela ?

En fait, il faut une nouvelle construction, de telle sorte que la « vérité ancienne » fasse naître une figure compréhensible dans son unité, et même une figure si organique que chaque partie ait besoin de toutes les autres et que la plénitude rende témoignage de l'indivisible unité. Le Christ demeure incompréhensible si Dieu n'est pas tri-unitaire, c'est-à-dire s'il n'est pas l'amour en soi, et, de plus, si l'Église n'est pas édifiée de telle sorte qu'elle se maintienne dans sa structure fondamentale. Toutefois, Dieu ne peut se révéler comme l'amour que si la parole de la croix ne s'est pas « vidée », comme le dit saint Paul (*Philippiens 2, 7*) et ce n'est qu'à cette même condition que le péché, la douleur et la mort reçoivent leur explication. Le « non » le plus dur de l'athéisme se présente seulement lorsqu'arrive la réponse du « oui » absolu de Dieu pour le monde. Le salut du monde n'est universel que si l'Église n'est pas dégradée au niveau d'une association internationale. Tout « dernier cri »⁶ de l'analyse du langage échoue en ce que l'homme n'a pas été projeté selon la logique de la science, mais selon celle de l'Amour. Il fallait donc d'abord montrer pourquoi le phénomène Jésus-Christ ne peut être comparé à aucune autre religion et vision du monde créées par le désir nostalgique de l'homme. Voilà quelques points de vue sur la Trilogie que j'ai déployée de 1961 à 1986 en quinze volumes (malheureusement), dans laquelle la « vérité ancienne » est vue tout autrement en tant que figure indivisible. Un bref *Épilogue* doit offrir une perspective d'ensemble de cette totalité. En fait, il s'est avéré qu'une telle présentation du christianisme était en même temps sa meilleure justification, de sorte que ma première préoccupation était intégrée essentiellement dans la seconde.

Mais l'édifice ne devait pas demeurer monolithique et isolé de toute relation ; c'est pourquoi j'ai peuplé le jardin de nombreuses statues de poètes, de philosophes et en particulier de saints. Elles devraient toutes prouver comment, de manière variée, originale et même convergente, on peut approcher le milieu vivant dont la figure est formée par Dieu Lui-même et comment, en même temps, on peut déployer ce même centre en partant de l'intérieur. C'est bien volontiers que j'utilise l'exemple de la statue ; car si elle est bien

6. En français dans le texte.

SIGNETS _____ « *Ce que je dois à Goethe* »

conformée, il faudra marcher tout autour, et on obtiendra à chaque pas une nouvelle perspective, même si sa forme reste la même.

Naturellement, si Dieu n'est pas seulement dans le jeu, mais s'Il participe au jeu en le dirigeant, la forme préparée par Lui (la symphonie exécutée par Lui, le drame mis en scène par Lui) ne peut pas être envisagée du point de vue naturel dans un simple coup d'œil et comme quelque chose de clos. C'est pourquoi la théologie, comme c'est le cas de la philosophie selon Heidegger, ne peut être une science comme une autre, mais un encerclement permanent autour du « mystère saintement manifesté ». D'ailleurs, toute figure qu'on peut saisir d'un seul coup d'œil ne s'effrite-t-elle pas face à la folie de la croix ? Et en effet, c'est précisément à partir de la croix que tout devient compréhensible ; tout est illuminé par le soleil qu'on ne peut pas regarder.

C'est pourquoi aucun théologien ne peut prétendre, par sa propre raison ou son imagination, copier ni même simplement louer avec dignité le caractère ultime de Dieu. Pour le théologien, les véritables maîtres de la louange existentielle restent les saints. Ainsi, le théologien peut conclure encore une fois avec Goethe :

« Si je regarde les œuvres des maîtres,
Je vois ce qu'ils ont fait.
Si je considère mes travaux dérisoires,
Je vois ce que j'aurais dû faire.⁷ »

Article traduit par Mario Saint-Pierre à partir du texte original allemand publié dans Elio Guerriero, *Hans Urs von Balthasar. Eine Monographie*, übertragen von Carl Franz Müller, durchgesehen von Florian Pitschl und Cornelia Capol, Johannes Verlag Einsiedeln, Freiburg, 1993, « Anhang VI : Dank des Preisträgers an der Verleihung des Wolfgang Amadeus Mozart-Preises am 22 mai 1987, in Innsbruck », pp. 419-424.

7. Goethe, « Epirrhema », in *Werke*, (éd. de Hamburg) 14 vol., vol. 1 : *Gedichte und Epen I*, P. P. Erich Trunz, Vlg. C. H. Beck, Munich, 1981, p. 358.

Communio, n° XXV, 4 – juillet-août 2000

László PUSKÁS

To be or not to be

Nous publions ici pour la première fois la traduction d'un article paru dans l'édition ukrainienne de *Communio* (en ukrainien *Sopritchastia*) dont l'auteur est l'un des responsables. Ce témoignage très détaillé et sans concessions des difficultés passées ou présentes des Églises catholiques orientales (ou « gréco-catholiques ») en Europe de l'Est surprendra certains de nos lecteurs, habitués à une description plus irénique des relations de ces Églises fidèles au pape avec l'orthodoxie (surtout) mais aussi, parfois, avec certains représentants de l'Église catholique romaine. Malgré la franchise, quelquefois la dureté des termes – et des réalités qu'ils décrivent – l'édition francophone de *Communio* n'a pas voulu dissimuler à ses lecteurs les difficultés réelles que traversent actuellement les relations entre l'orthodoxie et l'Église catholique, qu'elle soit romaine ou orientale. L'unité des chrétiens ne pourra pleinement se réaliser que dans la pleine vérité des mérites et des fautes de chacun, elle ne saurait s'édifier sur une idéalisation du réel, et encore moins au détriment de certains des acteurs concernés. Comme le montre cet article, elle exige, au-delà d'une pleine lumière sur les contentieux historiques aussi bien que théologiques, une réflexion ecclésiologique approfondie, reposant sur des traditions respectives et cependant communes, et surtout sur le sang des martyrs de toutes les Églises, orthodoxes et catholiques, dont la fécondité se fait déjà sentir dans cette partie du monde.

SIGNETS **László Puskás**

*Note aux Camarades Staline, Molotov, Beria
Moscou, 15 mars 1945, n° 45.*

1. – Mesures concernant la séparation de l'Église gréco-catholique (uniate) d'avec le Vatican et son rattachement à l'Église orthodoxe russe... organiser au sein de l'Église uniate un groupe qui devra prendre l'initiative d'une déclaration de séparation d'avec le Vatican, et qui invitera le clergé uniate à passer à l'orthodoxie...

Karpov, président du Conseil pour les affaires ecclésiastiques.

« Camarade Karpov, je suis d'accord avec toutes les mesures proposées. Staline »¹.

De la part des Églises uniates on ne peut attendre qu'elles prennent des initiatives qui les mèneraient vers leur propre disparition... Il n'est d'ailleurs pas nécessaire que ce soit d'elles qu'émanent de telles mesures, qui conduiraient à la résolution du problème épineux posé par leur existence... C'est précisément pour cela que Rome doit clarifier cette question. Cela sera très coûteux, mais c'est absolument nécessaire².

Au cours d'une histoire de 350 à 400 ans, les Églises catholiques orientales d'Europe ont vécu la phase la plus critique de leur existence durant le dernier siècle du deuxième millénaire. Le système matérialiste athée soviétique avait déjà presque réussi à anéantir l'Église orthodoxe russe par la liquidation de ses prêtres et évêques fidèles à la foi, par la « rééducation » à l'athéisme de la plupart de ses fidèles, l'asservissement de ceux de ses dirigeants qui étaient restés en liberté, la restriction de ses activités publiques, la déformation de ses structures et l'anti-sélection³ par l'État de ses « cadres ». Il ne pouvait pas tolérer, dans sa haine de Dieu, l'existence des Églises catholiques, grecques ou latine, qui étaient tombées sous sa domination après la Seconde Guerre mondiale. Ce projet d'anéantissement était renforcé par le fait que le Pasteur suprême, considéré aussi comme son ennemi politique, se trouvait hors d'atteinte à Rome.

1. Dr. I. Bilas, *La tragédie de l'Église*, dans *Chronique du Golgotha de l'Ukraine*, 2, Vivrodzennia, Drohobitsch, 1994, p. 102 (en ukrainien).

2. Emmanuel Lanne, moine bénédictin de rite oriental, Chèvotogne, Belgique.

3. L'État soviétique choisissait le plus souvent possible des responsables ecclésiastiques sur lesquels il pouvait exercer un chantage (N.d.T.).

To be or not to be

Depuis l'effondrement de l'Union Soviétique, les Églises gréco-catholiques, qui ont prouvé la force de leur foi par le grand nombre de leurs martyrs et confesseurs, tout en étant naturellement très affaiblies par les persécutions, peuvent fonctionner désormais dans la légalité et dans des conditions incomparables à celles des dernières décennies. Elles peuvent rénover leurs organisations et institutions d'enseignement détruites, et par là même restaurer une hiérarchie et un clergé compétents et bien formés, mais personne ne s'attend à une évolution rapide et facile. Chez les chrétiens occidentaux, depuis le Concile Vatican II, s'est développée une nouvelle compréhension des Églises d'Orient – due en particulier à une forte aspiration à l'unité des chrétiens –, et a été reconnue l'égalité de ces Églises (qui ne se limite pas aux questions de rite) au sein de la catholicité. Mais ces attentes sont contrariées par des facteurs sérieux et durables, à la fois objectifs et subjectifs, en partie imprévisibles, bien que beaucoup d'affaires se soient lentement clarifiées malgré le peu de temps déjà écoulé⁴.

4. À la fin de leur première décennie d'activité légale, ces Églises ont encore peu de prêtres, et surtout des prêtres âgés, qui ont refusé la conversion à l'orthodoxie, qui ont même souffert la prison pour leur foi, ou bien, pour ceux qui sont restés chez eux, qui ont dû gagner leur pain quotidien en travaillant et qui, durant les décennies d'interdiction, ont agi dans l'illégalité, et dont le nombre s'éteignait lentement. Certes, les vocations sont nombreuses, mais la nouvelle génération est nécessairement formée autrement que dans les Églises occidentales. Le plus souvent, les cours ne sont pas dispensés par des facultés de théologie distinguées, mais par des prêtres plus très jeunes eux-mêmes formés et consacrés dans l'illégalité, ou bien, dans nombre de cas, par des prêtres de formation orthodoxe ou occidentale (ces derniers dans des séminaires de Galicie par des Ukrainiens émigrés à l'Ouest). Après des décennies de catacombes, à la suite de la lente libéralisation des années 80, commencèrent des manifestations, des grèves de la faim, et surtout des liturgies non autorisées (à Uzhgorod la première divine liturgie en public fut célébrée en 1988 au sommet du Calvaire, le Vendredi Saint, à la dernière station du chemin de croix, la première liturgie épiscopale eut lieu le 18 septembre 1988, le jour de la dédicace de la cathédrale gréco-catholique d'Uzhgorod, qui était encore la propriété de l'Église orthodoxe, le jour de l'exaltation de la sainte croix, immortalisée par les enregistrements vidéo du KGB). À force de persévérance, de processions et d'intervention de l'Église latine (nous mentionnons ici en première place l'avancée obtenue par le Saint-Père le 1^{er} décembre 1988 lors de la visite de Gorbatchev au Vatican), les structures hiérarchiques et paroissiales de l'Église

En même temps, dans le but louable de faire progresser le dialogue avec l'orthodoxie, en vue de l'unité, des travaux faisant autorité, certains documents, et même des prises de positions officielles et communes de théologiens catholiques et orthodoxes déclarent que les Églises catholiques orientales sont le fruit d'un malentendu ecclésiologique, et que l'uniatisme ne peut servir de modèle d'unité en termes de solution ecclésiologique⁵. Ces écrits affirment qu'au cours de leur histoire les Églises gréco-catholiques se sont vidées de leur contenu ecclésiologique, qu'elles sont entrées dans une crise d'identité, qu'elles ont perdu leur raison d'être ecclésiale en s'unissant avec Rome, et que même le point de vue de Vatican II sur ces Églises est ambigu, qu'il ne peut pas résoudre leur problème, que l'ecclésiologie du nouveau code de droit canon oriental est anachronique...

Ces déclarations apparaissent très unilatérales, au point que la mise en forme du dialogue orthodoxe-catholique semble parfois plus importante que les égards dus aux Églises gréco-catholiques « qui viennent de la grande épreuve ; (et) ont lavé leurs vêtements dans le sang de l'Agneau » (*Apocalypse* 7, 14). « Nous ne voulons pas dire que les Églises uniates, dans leur forme actuelle, seraient un pont, car elles sont plutôt même un obstacle, entre l'Est et l'Ouest. Comment pourrions-nous aider les Églises catholiques orientales à sortir de cette impasse ? Aussi bien les catholiques que les orthodoxes doivent leur témoigner leur compassion. Sous l'impulsion d'un amour actif et désintéressé nous aidons ces Églises à devenir des ponts, non pas conformément au modèle ecclésiologique qu'elles

gréco-catholique furent autorisées officiellement, grâce à une extension de la loi en faveur de l'Église gréco-catholique, puis commença la restitution des églises aux paroisses grecques catholiques enregistrées qui est aujourd'hui pratiquement achevé. Une partie significative des croyants autrefois grecs catholiques se prononcèrent pour leur maintien dans l'Église orthodoxe, parce que leurs enfants avaient grandi dans l'orthodoxie. Le plus souvent, il n'existe aucune préparation au dialogue dans la charité, la plupart du temps à cause de l'influence des prêtres et de la hiérarchie sur les croyants orthodoxes.

5. Bien que, comme dans l'article d'István Baán qui marche dans les traces de Lanne l'existence de ces Églises aurait précisément pour but d'exercer une attraction sur les orthodoxes. Nous avons tiré de plus amples détails de la caractérisation des Églises gréco-catholique de l'article de Baán.

To be or not to be

proposent, mais sur le fondement recommandé par les Églises catholique et orthodoxe, à savoir la victoire sur les controverses mondaines, de manière à donner dans le monde qui nous entoure un témoignage commun aux incroyants »⁶. Malheureusement, cette empathie aimante revient à une condamnation à mort dans les publications actuelles qui paraissent avec la bénédiction d'évêques orthodoxes locaux, lorsqu'elle conduit à présenter les gréco-catholiques comme des traîtres à l'orthodoxie, à cause de leur ralliement à « l'hérésie papiste catholique romaine ». Les théologiens orthodoxes occidentaux les considèrent comme des conglomerats exotiques et asthéniques⁷. Mais ces jugements ne reflètent pas l'opinion de tous les théologiens occidentaux, et il n'y a aucune condamnation de ce genre dans les documents du Concile Vatican II.

Nous tenterons dans cet article – en tirant nos exemples de l'histoire et de la pratique quotidienne d'une Église particulière et bien concrète, le diocèse gréco-catholique de Mukatchevo – de donner une image du monde gréco-catholique (qui a vécu sa grande épreuve ces derniers temps) étayée, à nos yeux, par une expérience et un savoir acquis de longue date, objectifs et concrets. C'est aussi le devoir des catholiques orientaux « éprouvés » de peser de toutes leurs forces en faveur de l'unité de l'Orient et de l'Occident. « La mesure est à trouver dans la conscience que les Églises ont d'elles-mêmes et à la lumière de laquelle les Églises s'évaluent »⁸. Et parce que la plus grande partie des Églises gréco-catholiques d'Europe peut affirmer représenter l'Église des martyrs et des confesseurs, en souffrant pour l'unité, les pronostics cités plus haut comme un leitmotiv, concernant leur disparition en tant qu'Églises et leur dissolution inévitable dans l'orthodoxie leur sont difficiles à supporter.

6. Voir à ce sujet les travaux de Lanne et de Baán, *Sopritchastia-Communio-Koinonia*, 1997/1, p. 63 (Communio ukrainien)

7. O. Clément, *Roma-Amor, Golos*, n° 47, 1992, Bruxelles-Moscou, pp. 174-192.

8. H. Döring, *Grundriss des Ekklesiologie*, Darmstadt, 1986, p. 232.

Le dialogue catholique-orthodoxe et la place des Églises gréco-catholiques dans ce processus

Commençons par l'analyse de cette citation⁹ : « Les foules des uniates contraints par la violence à rejoindre l'orthodoxie se sont réveillées de ce sommeil de la Belle au Bois Dormant... ce qui a entraîné pour les deux partenaires du dialogue une situation difficile (il s'agit ici du dialogue catholique-orthodoxe – note de l'auteur). D'un côté elles veulent, dans bien des cas, récupérer leurs anciens lieux de culte par des moyens de pression physique, souvent avec succès, et par là elles ont interrompu le « dialogue d'amour ». De l'autre elles montrent une totale incompréhension vis-à-vis des développements et des changements de perspectives de la théologie du dernier quart de siècle. Elles sont en « retard de phase » et ne comprennent pas, que pendant qu'elles manifestaient jusqu'au martyre leur fidélité à Rome, l'Église catholique traitait ses rivales, les Églises orthodoxes, sur un pied d'égalité. Dans une situation qui rend problématique leur droit à l'existence, on peut comprendre qu'elles s'accrochent encore plus énergiquement à leur ecclésiologie occidentale pyramidale, et voient comme une trahison de la vraie foi la distance prise vis-à-vis de cette ecclésiologie et des résultats du dialogue obtenus jusqu'à maintenant. »

Il n'est vraiment pas très heureux de comparer les persécutions, les martyres, les longues années d'emprisonnement des prêtres et une pastorale menée dans l'illégalité, avec le sommeil de la Belle au Bois Dormant ; une telle condamnation des démarches effectuées en vue de la restitution des églises relève d'une vision objectivement faussée. Les gréco-catholiques pourraient certes se réclamer de l'expulsion des marchands du Temple (si de tels moyens de pression étaient « avérés »), mais il s'agit en fait d'un « canard » qui n'apparaît aujourd'hui pratiquement que dans les publications catholiques. Le prétendu usage de la force par les gréco-catholiques pouvant être vérifié aujourd'hui sur place, il est dommage que les propagateurs de ces informations fausses s'en dispensent. Les théologiens locaux, prêtres et laïcs, sont encore aujourd'hui trop peu nombreux pour avoir le temps d'entreprendre l'histoire de leurs églises. Pour ce qui est du « dialogue d'amour » il vient malheureusement à l'esprit du croyant, pendant qu'il en tâte la cicatrice à son visage, les coups de

9. Baán, *op. cit.*, paragraphe 13.

To be or not to be

croix d'un prêtre orthodoxe l'expulsant de son église (incident extrait de l'histoire encore à écrire de la cathédrale gréco-catholique d'Uzhgorod). (...)

C'est un fait que la plus grande partie du clergé de l'église gréco-catholique a été formée dans des conditions misérables. On ne prétendra pas qu'ils sont des docteurs en théologie, ni qu'ils ont suivi les courants théologiques en Occident durant l'oppression soviétique : le rideau de fer a fait son œuvre. Mais tout cela ne les a pas empêchés de conserver leur « fidélité à Rome », parce que celle-ci constituait la plénitude de leur foi. Leur foi et leur vie, qui chez quelques-uns manifestent un caractère primitif, ne sont pas vécues sous le signe de l'approfondissement d'une théologie théorique, mais dans le cadre de la confession de foi quotidienne qui a exclu par principe toute tentative de compromis. Ceux qui se sont engagés dans cette voie se sont retrouvés rapidement seuls avec leur conscience ; non seulement ils ont pris la direction de l'orthodoxie collaborationniste¹⁰, mais ils sont eux-mêmes devenus orthodoxes, et certains, en un petit nombre, ont même trouvé leur voie comme propagandistes de l'athéisme militant. Aujourd'hui encore, les gréco-catholiques se trouvent dans une situation difficile de confession de la foi et de résistance. On ne devrait donc pas les mépriser. Ils peuvent distinguer entre l'enseignement du magistère ecclésial et les opinions privées, qu'ils n'interprètent sans doute pas comme une trahison envers la vraie foi, comme on le prétend d'eux, mais en tous cas comme une méconnaissance regrettable et parfois insurmontable de la réalité.

Ici nous devons absolument aborder les réalités des Églises orthodoxes d'aujourd'hui. Une attention particulière doit être portée au patriarcat orthodoxe russe, qui compte le plus grand nombre de fidèles et joue le plus grand rôle aussi bien dans le dialogue entre l'Orient et l'Occident que dans notre région. L'obstacle principal à la réussite du dialogue pour l'unité n'est pas lié à l'existence ou à la non-existence des uniates, mais bien plutôt à une image du partenaire incomplète et lourde de préjugés. Le problème réside dans le fait que le dialogue se poursuit avec un partenaire virtuel.

10. Remarquons ici que nous utilisons ce terme, non comme attribut de la vraie foi, mais comme celui d'une institution qui a conclu sous la contrainte un pacte avec l'État athée.

Considérations ecclésiologiques, en particulier sur les Églises catholiques orientales comme Églises sœurs *sui juris*

Avant tout il apparaît nécessaire d'établir que les attributs fondamentaux, dans le contexte de notre thème, sont très problématiques du point de vue sémantique. Le mot « catholique » est utilisé par les théologiens aussi bien orientaux qu'occidentaux selon une catégorie spécifiquement occidentale, romaine, latine, alors que le mot « orthodoxe » qualifie les Églises d'Orient « non unies » à Rome. Pourtant Vladimir Soloviev et son successeur, Viatcheslav Ivanov, le grand poète russe de l'émigration, ont raison : Soloviev se reconnaissait comme orthodoxe-catholique, à savoir appartenant à la vraie foi universelle, Ivanov se considérait comme un véritable orthodoxe de par son union avec Rome. C'est à lui qu'on doit la métaphore de l'Église qui respire avec ses deux poumons, qui fut abondamment utilisée par Jean-Paul II.

Afin d'examiner plus précisément les présentations extérieures des Églises gréco-catholiques (par exemple en ce qui concerne leur prétendue inanité ecclésiologique, la crise ou la perte de leur conscience de soi ecclésiale), nous voulons d'abord réfléchir sur le concept d'Église, afin de clarifier les terminologies et pour faire prendre conscience que nous ne pouvons approcher ce concept que par des vérités partielles. Cette question remonte à la naissance de l'Église, mais la réponse en est toujours différée : nous ne pouvons pas trouver les formules qui décriront ce concept dans toute sa plénitude ¹¹.

Dans cette perspective, une définition exhaustive des Églises gréco-catholiques ¹² est certainement impossible, mais l'image vivante, qui s'est bien modifiée actuellement, possède des éléments reconnus, à l'aide desquels nous pouvons essayer d'établir si les

11. « Viens et vois (*Jean* 1, 46) : l'Église ne peut être connue que par voie d'expérience, de grâce, en participant à sa vie » (S. Boulgakov, *L'Orthodoxie*, l'Âge d'Homme, Paris, 1980, p. 11. « L'image de l'Église est paradoxe » (H. de Lubac, *Paradoxe et mystère de l'Église*, Paris, Aubier, 1967).

12. *Ecclesiae locales, particulares, Ecclesia sui ritus, Ecclesia sui juris*, l'énumération montre à nos regards la formation et le processus de clarification du concept.

To be or not to be

opinions édifiées sur des conceptions erronées concernant leur origine et par là sur leur droit actuel à l'existence sont fondées ou non. « Par la volonté de la Providence divine il est arrivé que... des Églises soient apparues, qui se sont organisées au cours du temps en groupes structurés, qui, en conservant l'unité de la foi et l'unique structure divine de l'Église universelle, bénéficient d'un droit, d'usages liturgiques et d'une héritage théologique aussi bien que spirituel, qui leur sont propres » (*Vatican II, Lumen Gentium, § 23*).

Il faut noter avant tout que l'apparition et la formation de ces Églises ne sont pas dues seulement au hasard, et ne sont pas le reflet des processus socio-économiques dans l'édification de l'Église, comme en débattent encore les historiens habitués aux théories marxistes soviétiques et nos doctes théologiens ; elles sont vraiment l'affaire de la Providence.

Une aporie catholico-orthodoxe dans le domaine du droit canon

L'analyse du passage précédemment cité de *Lumen Gentium* clarifie certains points, comme la présence d'éléments du droit canon latin dans les lois et usages passés aussi bien que présents de ces Églises. Les Églises d'Orient et d'Occident ont le droit et le devoir de s'appliquer leur propre droit canon, par leur vénérable antiquité qui correspond aux coutumes locales et par ce qui apparaît adapté au salut des âmes – la mise en place du décret sur les Églises orientales exigeait cependant des éclaircissements plus larges, qui pourraient le cas échéant démontrer, dans le contexte de la rupture entre la jurisprudence actuelle des Églises catholiques orientales et celle des Églises orthodoxes concrètes, que la pratique des Églises gréco-catholiques correspond mieux aux prescriptions de ce qu'enseigne la Tradition ancienne, comme nous l'avons déjà montré.

L'article de Baan déjà cité suppose, d'après l'analyse de Lanne, deux ecclésiologies qui s'annihileraient mutuellement, s'excluant presque dans le décret de Vatican II :

« l'une apparaît dans *Lumen Gentium*, l'autre dans la première partie du chapitre 3 du décret œcuménique sur les Églises orthodoxes. La première considère les Églises uniates comme l'unique modèle d'une pleine et authentique unité des Églises, l'autre a fait les premiers pas en direction d'une nouvelle recherche ecclésiologique,

SIGNETS **László Puskás**

encouragée par la conclusion du premier paragraphe du troisième chapitre consacré aux orthodoxes dans *Unitatis Redintegratio*... Le Concile a donc laissé un héritage ambigu et contradictoire. Dans la période immédiate qui a suivi, chacun en a gardé ce qu'il y trouvait de bon : la confirmation d'une ecclésiologie certes élargie et enrichie, mais restée dans son principe rigidement occidentale, ou bien exactement son contraire, à savoir les bases solides d'une nouvelle ecclésiologie en relation avec l'Orient orthodoxe. Les années qui ont suivi ont clairement montré qu'il faudrait, à l'avenir, faire un choix ».

Remarquons d'abord que les Églises gréco-catholiques ne sont pas des agences publicitaires, ni des associations créées artificiellement, encore moins des ordres missionnaires qui seraient apparus pour résoudre le problème de l'unité de l'Église. (C'est pourquoi cela n'a pas de sens de nous considérer dans cette perspective comme des ponts ou comme des obstacles.) Elles sont incorporées au corps mystique du Christ, elles prolongent la Pentecôte sur terre, elles sont icônes de la Trinité, l'Église qui vit de la toute-puissance des trois Personnes divines, comme toute Église particulière dans la communion avec l'Église universelle, c'est-à-dire catholique. Leur mission est celle de tous ceux qui ont été envoyés par le Seigneur : « Vous êtes le sel de la terre... la lumière du monde » (*Matthieu* 5, 13-16). Là se trouve la raison la plus sûre de leur apparition, qui n'est due à aucun acte de violence, mais à la grâce fondée dans la volonté même du Seigneur. Là se trouve aussi leur survie, leur résistance et leur profession de foi, bien que, au cours de leur histoire, presque tout se soit ligué pour les faire disparaître, par la dissolution dans l'Église catholique ou orthodoxe ou par leur anéantissement physique.

Mais il est plus important de transcender la prétendue opposition entre les deux ecclésiologies précitées – pour nous, c'est ce que fait le concept d'antinomie introduit en théologie par Florensky. En conséquence, énoncer une relation antinomique entre les deux ecclésiologies (celle qu'on appelle occidentale, supposée avoir un caractère unificateur et hiérarchiquement pyramidal, et l'orientale, qui met l'accent sur l'Église en tant que communauté eucharistique, bien qu'elle lui reconnaisse une structure hiérarchique) les fait voir dans une contradiction logique irréductible. Les deux sont vraies d'une certaine manière, elles se montrent l'une à l'autre l'essentiel, mais comme deux lignes parallèles dont on sait qu'elles ne se rejoignent qu'à l'infini. Par ce moyen philosophique, la comparaison bien connue du Saint-Père concernant les deux poumons de l'Église

To be or not to be

acquiert une nouvelle dimension, qui apparaît simultanément comme unicité et gémellité, et qui dans ce sens doit être considérée comme une antinomie classique.

Et comme, à côté de l'ecclésiologie traditionnelle occidentale, jugée centralisatrice et pyramidale, réapparaissent dans la conscience catholique occidentale des aspects ecclésiologiques vus, par une simplification abusive, comme orientaux, ainsi revient à côté d'une présentation institutionnelle de l'Église, une conception eucharistique. Il faut mentionner que la plénitude de l'Église, pour la conservation de laquelle nous prions dans la liturgie de saint Jean Chrysostome, n'est reflétée ni par l'ecclésiologie latine centralisatrice et unifiante, ni par la double ecclésiologie (une occidentale et une orientale) dont les deux composantes se sont confrontées de façon spectaculaire au Concile de Florence en 1439¹³. À mon avis, si nous pouvons considérer le monde romain unipolaire comme une lointaine analogie avec les premiers concepts sur l'Église, l'ecclésiologie bipolaire inspire la pensée d'une coupure permanente, plus ou moins gérable avec le temps, mais insoluble, et qui s'étend dans l'histoire du monde depuis la coupure en deux de l'empire romain jusqu'aux confrontations bipolaires du xx^e siècle. Peut-être la faute se trouve-t-elle dans la tendance à systématiser à tout prix dans notre capacité de vision. L'image d'une Église bicolore ne signifie pas de différence fondamentale avec celle d'une Église monochrome, ce n'est qu'un aspect d'une incapacité partielle à voir les couleurs, une vue trouble et incomplète, comme dans un mauvais miroir.

Il nous faudrait peut-être nous-mêmes prendre conscience qu'il existe beaucoup d'approximations ecclésiologiques, telles les Églises *sui juris*, qui sortent d'une même racine, mais qui se sont développées comme les nombreuses (et pas seulement deux)

13. Voir Baan, *op. cit.*, p. 5. L'idée de dichotomie, du « ou/ou » de seulement deux conceptions ecclésiologiques est à notre avis pour le moins de type occidental, et il s'agit même d'une conception aussi dépassée que l'ancienne – la monopolistique, celle qui veut régner seule, et qui pousse à l'unification. La mentalité de l'Église universelle était, avant le schisme, beaucoup plus polyphonique. Il semble que les Églises d'Orient ont mieux gardé cet héritage, notamment dans les textes liturgiques, où règne le souci que l'on peut appeler oriental de la plénitude, du Plérôme.

SIGNETS **László Puskás**

branches d'un arbre. Il faudrait se réconcilier avec cette idée selon laquelle leurs embranchements d'aujourd'hui ne peuvent croître ensemble : les branches qui se sont ainsi séparées ne peuvent former de nouveau une branche unique. Le retour aux traditions ne signifie pas une réduction archéologique à l'héritage. On peut à peine accepter que les Églises conservent une tradition comme elle l'était au 1^{er} siècle. Elles ne peuvent le faire, d'ailleurs elles ne le font pas. Et si les rameaux des Églises catholiques orientales, qui ont poussé en donnant de bons fruits depuis des siècles, ont pris une autre forme que les orthodoxes qui ont grandi à partir de la même branche, ce n'est pas une raison pour les couper à la scie. Elles perçoivent bien toutes seules, à l'occasion, ce qui est bon pour leurs feuilles – l'essentiel est qu'elles ne se tournent pas dans le sens du vent, mais vers la direction de leur soleil commun. C'est de cette manière que nous pourrions peut-être découvrir l'unité véritable dans la diversité des traditions, car, comme Hans Urs von Balthasar l'a si justement remarqué « la vérité est symphonique ».

Quelques réflexions sur l'éloignement des Églises gréco-catholiques des traditions orientales originelles

Lorsque, au milieu du xx^e siècle, de telles opinions furent conçues pour la première fois en Occident, beaucoup de prêtres gréco-catholiques célébraient la sainte liturgie sur leur propre poitrine, étendus dans l'obscurité sur les châlits des camps, ou cachés dans des habitations privées, où les fidèles se rassemblaient autour d'un autel provisoire. Mais ils considéraient ces liturgies avec autant de respect que si elles avaient été célébrées de manière traditionnelle dans la plus belle des églises orientales.

Le Concile Vatican II reconnaît (voir *Lumen Gentium*, le décret sur les Églises orientales, § 5) le bien-fondé des usages liturgiques propres, de l'héritage théologique et spirituel spécifique et d'un droit particulier des Églises orientales. Il dit aussi qu'elles ont le droit et le devoir de les conserver « en tant que tels, en tant qu'ils correspondent aux usages locaux des fidèles et paraissent les plus adaptés pour le salut des âmes ». Cette affirmation pose cependant la question implicite du retour forcé aux traditions orientales, indépendamment des besoins et des attentes des fidèles, voire s'y opposant, par exemple cette pratique sacerdotale dans la sphère de la

To be or not to be

spiritualité, de la liturgie et de la pastorale, qui, au lieu du salut des âmes, peut conduire à la division de la communauté ou même à la perte d'une partie de ses membres¹⁴. C'est ce qui a touché l'héritage théologique et spirituel spécifique de l'Orient :

« Les Églises orientales qui sont très développées dans certains pays d'Europe orientale, se sont trouvées confrontées, durant ces derniers temps, à de très graves difficultés dans le domaine de leur profession de foi, d'autres ne sont pas encore aujourd'hui en possession de leur pleine liberté. Ce sont en grande partie ces Églises qui ont la responsabilité de la présence du christianisme dans ces régions, et c'est pourquoi elles ont droit à la considération, à la sympathie et à l'aide désintéressée de leurs frères occidentaux. Elles sont conscientes de représenter un élément qui relie l'Église d'aujourd'hui à ses racines, et pour elles il est particulièrement clair qu'elles sont des signes de l'universalité et de la pleine catholicité de l'Église et que l'on peut conserver les vénérables traditions orientales qui leur sont appropriées en union avec l'Église romaine.

14. Nous pensons ici, à l'apparition et à la diffusion de formes de piété occidentales, formes qui revivent actuellement comme des réflexes spontanés chez des prêtres et des fidèles gréco-catholiques plutôt âgés lorsqu'ils exercent de nouveau leur vocation. Aujourd'hui, la plupart des fidèles âgés les vivent comme des signes de la tradition ancienne, comme une religiosité apprise de leurs grands-parents, mais il ne faut pas approuver, sur le plan pastoral, le rejet de la communion reçue à genoux ou l'élimination des chaires ou des chemins de croix installés au tournant du xx^e siècle des églises gréco-catholiques rendues à leurs fidèles et rénovées par eux au prix de grands sacrifices, en signe d'un retour aux pratiques liturgiques et paraliturgiques apprises dans les séminaires étrangers, en particulier parce que ni nos prêtres ni nos fidèles ne peuvent se reconnaître dans leur vision et encore moins dans leur pratiques. D'ailleurs, nos frères prêtres orthodoxes n'avaient pas jeté dans la rue voisine les chaires qui se trouvaient dans les églises gréco-catholiques qu'ils occupaient, par égard pour la sensibilité des fidèles. Mais ils ont copié le cœur de Jésus sur le tableau de Boksay et ont éloigné l'image de celle de la petite Thérèse. Ces processus essentiels ne peuvent conduire au succès que comme signes d'un amour intelligent, enseignant et patient, autrement ils ne peuvent qu'ouvrir de nouvelles blessures et de nouveaux déchirements. Malheureusement les instructions des dicastères éloignés, dont les auteurs se croient presque infaillibles, ne semblent pas montrer une connaissance synthétique de l'histoire et des conditions locales.

Il faut reconnaître que cette tradition n'a pas toujours été respectée, pour diverses raisons d'où il ne faut pas exclure le péché humain...

On sait qu'autrefois le fait d'imposer le rite latin aux confessions orientales était considéré comme légitime, et que l'on a poussé à l'union avec Rome et à la disparition de toute différence au profit de l'uniformité. L'opinion de l'époque était que les différences pouvaient nuire à l'unité catholique. Il faut aussi se représenter que cette contrainte était motivée par la peur que les croyants catholiques ne fussent plus capables de discerner les traits caractéristiques de l'Église véritable à cause de toutes ces différences. Cette "latini-sation", de même que, de l'autre côté, la "byzantinisation" des régions des anciennes Églises orientales est à examiner à travers la loupe d'une vision historique. *L'introduction du rite latin se donnait souvent pour devoir de mettre en évidence une présence catholique bien identifiable vis-à-vis des orthodoxes. Le temps passant, lorsque les menaces précises s'estompèrent, le Saint-Siège a encouragé les Églises orientales à revenir à leurs traditions liturgiques et dogmatiques propres. Cependant il est clair que seule la pleine communion avec la catholicité peut garantir le développement indispensable et essentiel de l'Église sur le plan doctrinal*¹⁵. »

Le rite comme moyen de distinction et d'identification

Le contenu essentiel du texte cité ne peut seulement se rapporter aux premiers temps de l'expansion de l'Église romaine vers l'Est durant les premiers siècles de notre millénaire, et pas davantage aux seuls missionnaires du rite latin. Le changement de statut, les données nouvelles et diverses de notre environnement imposent à tous la nécessité d'un signe distinctif. Les premiers chrétiens se distinguaient des païens par le signe de la croix. Les rites chrétiens forment un système de signes appartenant à une sphère cognitive, psychologique et spirituelle qui a pour intention de rendre possible la distinction, la reconnaissance et la découverte. Ainsi, le visage rasé des prêtres latins et la barbe des Orientaux marquent la différence.

15. Nicola Bux, « les Églises orientales au sein de l'Église universelle d'après l'enseignement du Concile Vatican II », *Communio-Sopritchastia*, 1997/1, pp. 99 et 103-104 (en ukrainien).

Les Églises gréco-catholiques ont pu dire que leur fidélité à Rome devait être prouvée par le renoncement à une part de leur héritage oriental au profit des formes occidentales. Leur clergé devenait déjà semblable au clergé latin, les iconostases furent élaborées avec des copies sans valeur d'images occidentales de saints, et on a même commencé, en beaucoup d'endroits, à s'éloigner des anciennes icônes. Les Églises reflétèrent la mentalité occidentale, en termes de rationalisation des coûts, non seulement en étant prêtes à sacrifier « la splendeur de Ta maison », mais adoptèrent une économie de moyens « intelligente » (malheureusement jusqu'à nos jours) ¹⁶. Cette évolution n'a pourtant pas eu que des aspects négatifs pour la visibilité ecclésiale. Dans la situation présente, elle peut même être considérée comme une chance, car elle souligne extraordinairement la différence vis-à-vis des orthodoxes qui collaboraient avec l'État athée (à ce sujet Théodore Romscha, évêque du diocèse gréco-catholique de Mukatchevo, qui personnellement était tant attaché aux traditions orientales, fit couper en 1947, la dernière année de sa vie, sa belle barbe orientale).

Ce fut dans un tel contexte que les Églises gréco-catholiques furent persécutées. L'acceptation pour le moins apparente de l'orthodoxie à l'époque très soutenue par l'État et le rejet de l'unité avec le Saint-Siège auraient signifié la vie sauve et le maintien du *statu quo* pour les prêtres gréco-catholiques, mais seulement un tiers des prêtres a fait ce choix dans le diocèse de Mukatchevo dans les années 1949-1950, après l'assassinat dès 1947 de leur évêque, Théodore Romscha. Les autres, conformément à la tradition de l'Église primitive, ont choisi le seul statut qui vaille, celui de l'Église des martyrs et des catacombes. Et ces Églises ne se sont pas vidées.

À la fin des années 80, lorsque les fidèles de l'Église gréco-catholique souterraine à moitié anéantie, y compris ceux qui s'étaient ralliés aux prêtres catholiques romains ou orthodoxes (beaucoup de ces prêtres orthodoxes ont depuis demandé de passer, avec leur

16. Il est caractéristique que de tels processus sont apparus également dans les Églises orthodoxes aux mêmes moments décisifs. Nous ne parlerons ici que de la sphère artistique, où la droite interprétation des icônes mourut à petit feu. Avec elle la vénération des icônes comme signe clair de la spiritualité orientale fut complètement déformée, et s'exprima au plus haut point sur le plan formel, mais en un fétichisme, une superstition quasiment païens.

SIGNETS **László Puskás**

paroisse ou à leur suite, sous juridiction gréco-catholique) retrouvèrent leur droits dans des régions où seule l'Église orthodoxe, entre temps devenue majoritaire, était tolérée par la dictature, ils apportèrent dans leurs manifestations, comme signe de cette différence déjà évoquée, la représentation du Sacré-Cœur, lorsqu'ils réclamaient auprès des représentants des municipalités la reconnaissance de leur droit à la liberté religieuse et la restitution de leurs églises confisquées.

Tout cela devrait justifier, on l'espère, patience et compréhension vis-à-vis de ces époques particulières dans la pratique des Églises gréco-catholiques, qui se sont écartées des traditions orientales « jusqu'à ce que les blessures soient guéries, en signe d'amour mutuel »¹⁷.

À notre avis on n'a pas essayé, ni auparavant ni à notre époque, de comprendre comment s'est formé et spécialisé son droit canon, comment se sont édifiés son héritage théologique et spirituel, ses usages liturgiques, en particulier comment, dans certaines Églises gréco-catholiques, se sont établies des formes cérémonielles liturgiques et paraliturgiques et des prières issues de la tradition latine. Ce n'est qu'en Hongrie qu'a débuté une recherche spécialisée sur l'art religieux et sur ses éléments occidentaux. La recherche dans son ensemble doit montrer à quelle profondeur ces éléments se sont intégrés et assimilés dans la conscience des fidèles, éléments qui pourraient en effet, même encore aujourd'hui, signifier un enrichissement véritable, et qui ne peuvent pas être éliminés purement et simplement comme des corps étrangers.

17. Précisons qu'après le début des persécutions en 1945, ce ne sont pas les orthodoxes, mais les Églises gréco-catholiques qui ont subi ces blessures de la part de la dictature; les organisations orthodoxes locales y ont pris part, *de facto* en sous-main du pouvoir étatique, avec un grand nombre de nouveaux fidèles, prêtres et églises. Malheureusement, cette faute visible pour tout un chacun n'a pas été reconnue jusqu'à aujourd'hui, probablement par crainte d'une demande de dédommagement, bien que les Églises gréco-catholiques soient prêtes à y renoncer, pour une grande part, dans un esprit d'amour et de pardon, en prenant connaissance de la réalité d'aujourd'hui. Dans un esprit de pardon à tout prix beaucoup, du côté catholique, essayèrent, au mépris de faits, d'excuser la pratique des orthodoxes à l'égard des catholiques grecs, notre sentiment est que les orthodoxes considèrent cette démarche comme une faiblesse du point de vue catholique, c'est-à-dire, dans le dialogue vers le but commun, à savoir l'unité.

To be or not to be

En conclusion réfléchissons sur cet extrait de l'article de Baan déjà cité :

« Les Églises uniates seront moulues entre deux meules ; au moment où l'union sera proclamée, elles pourront encore nourrir quelques illusions... Il leur faudrait beaucoup trop changer, et avant tout revenir à leur héritage théologique et spirituel... Elles doivent considérer l'orthodoxie comme bien plus qu'une Église-sœur, et reconnaître que *le chemin vers un avenir construit en commun signifie pour elle l'orientation vers l'orthodoxie*.¹⁸ »

Ce fragment de l'article d'un professeur de séminaire gréco-catholique montre avant tout qu'il existe de réelles perturbations dans notre propre identité, mais heureusement – c'est du moins ce qu'il nous semble – celles-ci ne sont pas trop inquiétantes, et on peut les mettre sur le compte d'une recherche superficielle, d'une réflexion purement théorique. Les deux meules en question ne signifient en aucune façon l'Église catholique romaine et les Églises orthodoxes. Elles représentent plutôt l'orthodoxie comme rectitude de foi et la catholicité comme incorporation des Églises gréco-catholiques dans l'Église une, sainte et apostolique, car nous croyons que ces concepts, loin de s'exclure, se complètent mutuellement. Regardons le destin du diocèse de Mukatchevo : il est clair qu'il n'a jamais été broyé entre une quelconque Église orthodoxe et l'Église catholique romaine, une telle Église orthodoxe n'existant pas. Il s'agirait plutôt, dans l'esprit de notre auteur, d'une confrontation entre la situation avant et après l'union. Le diocèse orthodoxe fondé en 1932 peut difficilement être représenté sous la forme d'une meule, et de même les diocèses gréco-catholiques en Ukraine occidentale n'avaient pas de réel vis-à-vis orthodoxe, surtout au début. L'image se rapportait surtout au Balkans, c'est-à-dire pour une portion beaucoup plus faible de ces Églises.

Mais si l'on revient à l'image du moulin, on peut en tirer quelque chose de positif : c'est que le bon pain est tiré d'un blé moulu. Il conviendrait alors de mieux relier le concept de grain moulu appliqué aux Églises catholiques orientales à leur retour au bercaïl. Dans cet écrasement nous avons reçu de la Providence tant de martyrs et de confesseurs, qu'ils ne peuvent être comparés qu'aux

18. Baan, *op. cit.*, p. 13.

premiers siècles héroïques du christianisme. Dans leurs existences le bon grain a été visiblement séparé de la balle sur l'aire de l'histoire de leur Église. Tel est l'héritage théologique et spirituel authentique des Églises gréco-catholiques d'aujourd'hui, dont l'existence non seulement ne doit pas être tenue pour rien, mais ne veut pas être modifiée pour que ne disparaisse pas tout ce regard théologico-ecclésiologique si important dans sa différence. C'est par exemple le cas pour leurs traditions, même lorsqu'elles seront reconnues dans leur part de vérité, lorsque les circonstances auront mûri. Tant qu'on parlera de l'incompréhension insensée des Gréco-catholiques, ils pourront se consoler avec la « folie » de la Croix (*1 Corinthiens* 1, 18-31, *Galates* 5, 11-15) ou bien avec l'image de cette pierre rejetée des bâtisseurs.

« Mourir pour Jésus, c'est vivre éternellement » – les paroles du serviteur de Dieu, le martyr Théodore Romscha, évêque gréco-catholique, signifient pour nous le message de la Tradition gréco-catholique qui retentit en ces termes : « Vivre pour Jésus, c'est vivre éternellement ». Ils espèrent que l'Église universelle fondée par le Christ il y a 2 000 ans sera élevée, à l'approche du Jubilé, comme membre de la communauté des saints, afin que contribuent au règne et à la plénitude de l'Église du Christ, au cours de son histoire, « ceux qui font pénitence et ceux qui meurent pour elle » (saint Ephrem le Syriaque). Aujourd'hui cette profession de foi signifie l'accomplissement propre et authentique de l'ecclésiologie des Églises gréco-catholiques. Il s'agit du fondement essentiel de son droit à l'être. Mais ce qui dans son être se rapporte de manière générale à l'être des Églises *sui juris*, ne peut être considéré comme si l'on n'en tenait pas compte. Dans l'ordre des nombres, les nombres « premiers » tiennent une place particulière, eux qui ne peuvent être divisés que par eux-mêmes et par 1. Et quand le nombre 1 est celui de l'Église une sainte, catholique et apostolique, comme nous le croyons, alors les Églises catholiques orientales ont un sens, de même que les orthodoxes, elles qui sont nées dans la diversité des langues et des cultures, ces « nombres premiers » qui se trouvent à leur place bien déterminée, inaliénable, dans la suite des nombres. L'Église est une dans la communion de son enseignement et des sacrements, même alors que son unité n'est maintenant que partielle et inachevée. Mais ce n'est que dans sa polychromie qu'elle se réalisera totalement (tâche à laquelle contribuent déjà les Églises catholiques orientales, de même que les orthodoxes appartiennent,

To be or not to be

comme Église-sœur, à cette Église une et unique, bien que ne participant pas à l'union sacramentelle. Mais l'espérance ne meurt pas : « *ma prière la plus brûlante est que je puisse un jour communier au saint Calice avec le Pape* » disait le patriarche Athénagoras.

Traduit de l'allemand par Isabelle Ledoux-Rak.

László Puskás, prêtre de l'Église grecque catholique. Directeur de l'édition ukrainienne de *Communio*.

Rectificatif

Dans le *dossier* consacré à Edith Stein du numéro XXV, 2, de mars-avril 2000, une omission involontaire s'est produite dans la présentation du *Dialogue Nocturne* ; ce texte est en effet celui de l'introduction que le père Didier-Marie GOLAY (ocd) a donné de *Dialogue Nocturne* dans le volume *Source Cachée*, publié conjointement par les Éditions du Cerf et ad Solem, qui en avaient aimablement autorisé la reprise. Nous présentons à l'auteur toutes nos excuses.

— C'est l'année jubilaire... —

Souscrivez un abonnement de parrainage au profit
d'un tiers : séminariste, missionnaire, prêtre âgé.
Voir page 127

Prochain numéro : septembre-octobre 2000

Justice et Tempérance

Titres parus

LE CREDO

La confession de la foi (1976/1)
 « Jésus, né du Père avant tous les siècles » (1977/1)
 « Né de la Vierge Marie » (1978/1)
 « Il a pris chair et s'est fait homme » (1979/1)
 La passion (1980/1)
 « Descendu aux enfers » (1981/1)
 « Il est ressuscité » (1982/1)
 « Il est monté aux cieux » (1983/3)
 « Il est assis à la droite du Père » (1984/1)
 Le jugement dernier (1985/1)
 L'Esprit Saint (1986/1)
 L'Église (1987/1)
 La communion des saints (1988/1)
 La rémission des péchés (1989/1)
 La résurrection de la chair (1990/1)
 La vie éternelle (1991/1)
 Le Christ (1997/2-3)
 L'Esprit saint (1998/1-2)
 Le Père (1998/6-1999/1)
 Croire en la Trinité (1999/5-6)

LES SACREMENTS

Guérir et sauver (1977/3)
 L'eucharistie (1977/5)
 La pénitence (1978/5)
 Laïcs ou baptisés (1979/2)
 Le mariage (1979/5)
 Les prêtres (1981/6)
 La confirmation (1982/5)
 La réconciliation (1983/5)
 Le sacrement des malades (1984/5)
 Le sacrifice eucharistique (1985/3)
 L'Eucharistie, mystère d'Alliance (2000/3)

LES BÉATITUDES

La pauvreté (1986/5)
 Bienheureux persécutés ? (1987/2)
 Les cœurs purs (1988/5)
 Les affligés (1991/4)
 L'écologie : Heureux les doux (1993/3)
 Heureux les miséricordieux (1993/6)

POLITIQUE

Les chrétiens et la politique (1976/6)
 La violence et l'esprit (1980/2)
 Le pluralisme (1983/2)
 Quelle crise ? (1983/6)
 Le pouvoir (1984/3)
 Les immigrés (1986/3)
 Le royaume (1986/3)
 L'Europe (1990/3-4)
 Les nations (1994/2)
 Médias, démocratie, Église (1994/5)
 Dieu et César (1995/4)

L'ÉGLISE

Appartenir à l'Église (1976/5)
 Les communautés dans l'Église (1977/2)
 La loi dans l'Église (1978/3)
 L'autorité de l'évêque (1990/5)
 Former des prêtres (1990/5)
 L'Église, une secte ? (1991/2)
 La papauté (1991/3)
 L'avenir du monde (1985/5-6)
 Les Églises orientales (1992/6)
 Baptême et ordre (1996/5)
 La paroisse (1998/4)
 Le ministère de Pierre (1999/4)

LES RELIGIONS NON CHRÉTIENNES

Les religions de remplacement (1980/4)
 Les religions orientales (1988/4)
 L'islam (1991/5-6)
 Le judaïsme (1995/3)
 Les religions et le salut (1996/2)

L'EXISTENCE DEVANT DIEU

Mourir (1976/2)
 La fidélité (1976/3)
 L'expérience religieuse (1976/8)
 Guérir et sauver (1977/3)
 La prière et la présence (1977/6)
 La liturgie (1978/8)
 Miettes théologiques (1981/3)
 Les conseils évangéliques (1981/4)
 Qu'est-ce que la théologie ? (1981/5)
 Le dimanche (1982/7)
 Le catéchisme (1983/1)
 L'enfance (1985/2)
 La prière chrétienne (1985/4)
 Lire l'Écriture (1986/4)
 La foi (1988/2)
 L'acte liturgique (1993/4)
 La spiritualité (1994/3)
 La charité (1994/6)
 La vie de foi (1994/5)
 Vivre dans l'espérance (1996/5)
 Le pèlerinage (1997/4)
 La prudence (1997/6)
 La force (1998/5)

PHILOSOPHIE

La création (1976/3)
 Au fond de la morale (1997/3)
 La cause de Dieu (1978/4)
 Satan, « mystère d'iniquité » (1979/3)
 Après la mort (1980/3)
 Le corps (1980/6)
 Le plaisir (1982/2)
 La femme (1982/4)
 La sainteté de l'art (1982/6)

L'espérance (1984/4)
 L'âme (1987/3)
 La vérité (1987/4)
 La souffrance (1988/6)
 L'imagination (1989/6)
 Sauver la raison (1992/2-3)
 Homme et femme il les créa (1993/2)
 La tentation de la gnose (1999/2)

SCIENCES

Exégèse et théologie (1976/7)
 Sciences, culture et foi (1983/4)
 Biologie et morale (1984/6)
 Foi et communication (1987/6)
 Cosmos et création (1988/3)
 Les miracles (1989/5)
 L'écologie (1993/3)

HISTOIRE

L'Église : une histoire (1979/6)
 Hans Urs von Balthasar (1989/2)
 La Révolution (1989/3-4)
 La modernité – et après ? (1990/2)
 Le Nouveau Monde (1992/4)
 Henri de Lubac (1992/5)
 Baptême de Clovis (1996/3)

SOCIÉTÉ

La justice (1978/2)
 L'éducation chrétienne (1979/4)
 Aux sociétés ce que dit l'Église (1981/2)
 Le travail (1984/2)
 Sainteté dans la civilisation (1987/5)
 Foi et communication (1987/6)
 La famille (1986/6)
 L'église dans la ville (1990/5)
 Conscience au consensus ? (1993/5)
 La guerre (1994/4)
 La sépulture (1995/2)
 L'Église et la jeunesse (1995/6)
 L'argent (1996/4)
 La maladie (1997/5)
 La mondialisation (2000/1)

LE DÉCALOGUE

Un seul Dieu (1992/1)
 Le nom de Dieu (1993/1)
 Le respect du sabbat (1994/1)
 Père et mère honoreras (1995/1)
 Tu ne tueras pas (1996/1)
 Tu ne commettras pas d'adultère (1997/1)
 Tu ne voleras pas (1998/3)
 Tu ne porteras pas de faux témoignage (1999/3)
 La convoitise (2000/2)

Seuls sont encore disponibles les numéros récents. Consultez notre secrétariat.

COMMUNIO

REVUE CATHOLIQUE INTERNATIONALE

pour l'intelligence de la foi

Publiée tous les deux mois en français par « Communio », association déclarée à but non lucratif selon la loi de 1901, indépendante de tout mouvement ou institution. Président-directeur de la publication : Olivier BOULNOIS. Directeur de la rédaction : Vincent CARRAUD. Rédacteur en chef : Olivier CHALINE. Rédacteur en chef-adjoint : Serge LANDES. Secrétaire de rédaction : Marie-Thérèse BESSIRARD. Secrétaire général : Jean MESNET.

CONSEIL DE RÉDACTION EN FRANÇAIS

Jean-Robert Armogathe, Nicolas Aumonier, Jean-Pierre Batut, Thierry Bedouelle (Cherbourg), Olivier Boulnois, Rémi Brague, Vincent Carraud (Caen), Olivier Chaline (Rennes), Georges Chantraine (Namur), Marie-Hélène Congourdeau, Jean Duchesne, Marie-Christine Gillet-Challiol, Yves-Marie Hilaire (Lille), Pierre Julg (Strasbourg), Serge Landes, Isabelle Ledoux, Corinne Marion, Jean-Luc Marion, Dominique Poirel, Robert Toussaint, Isabelle Zaleski.

COMITÉ DE RÉDACTION EN FRANÇAIS

Jean-Luc Archambault, Jean Bastaire (Grenoble), Guy Bedouelle (Fribourg), Françoise Brague, Christophe Carraud, Jean Congourdeau, Philippe Cormier (Nantes), Michel Costantini (Tours), Mgr Claude Dagens (Angoulême), Marie-José Duchesne, Michel Dupouey, Irène Fernandez, Jean Greisch, Stanislaw Grygiel (Rome), Roland Hureauux, Didier Laroque, Mgr Patrick Le Gal (aux Armées), Marguerite Léna, Étienne Michelin, Paul McPartlan (Londres), Jean Mesnard, Jean Mesnet, Xavier Tilliette, Miklos Vetö (Poitiers), et l'ensemble des membres du conseil de rédaction.

Rédaction : ASSOCIATION COMMUNIO, 5, passage Saint-Paul, 75004 Paris, tél.: 01.42.78.28.43, fax : 01.42.78.28.40, courrier électronique : communio@club-internet.fr

Abonnements : voir bulletin et conditions d'abonnement en fin de numéro.

Vente au numéro : consultez la liste des libraires dépositaires en fin de numéro.

**En collaboration
avec les éditions de *Communio* en :**

ALLEMAND : Internationale Katholische Zeitschrift « Communio »

Lindenmattenstraße 29, D-79117 Freiburg i.B.

AMÉRICAIN : Communio International Catholic Review

Responsable : David L. Schindler, P.O. Box 4468, USA-20017 Washington DC.

BRÉSILIEN : Revista Internacional Católica Communio

Rua Benjamin-Constant, 23-6°, Caixa Postal 1362-CEP, BRA-20001-970 Rio de Janeiro.

CROATE : Svesci Communio

Responsable : Adalbert Rebic, Krscanska Sadasnjost, Marulicev trg., 14, HR-10000 Zagreb.

ESPAGNOL : Communio Revista Católica Internacional

Responsable : Felipe Hernández, Ediciones Encuentro, S.A., Cedaceros, 3,2°, E-28014 Madrid.

ESPAGNOL POUR L'ARGENTINE : Communio Revista Católica Internacional

Responsable : Alberto Espezel, Libertador 17115, AR-1641 San Isidro.

HONGROIS : Communio Nemzetközi Katolikus Folyóirat

Responsable : Peter Erdő, Papnövelde, u. 7, I-1053 Budapest.

ITALIEN : Communio Revista Internazionale di Teologia e Cultura

Responsable : Andrea Gianni, Via Goberti, 7, I-20123 Milano.

NÉERLANDAIS : Internationaal Katholiek Tijdschrift Communio

Responsable : Stefaan van Calster, Burgemeesterstraat, 59, Bus 6, B-3000 Leuven.

POLONAIS : Międzynarodowy Przegląd Teologiczny Communio

Responsable : Lucjan Balter, Oltarzew, Kilinskiego, 20, PL-05850 Ozarów Mazowiecki.

PORTUGAIS : Communio Revista Internacional Católica

Responsable : Henrique de Noronha Galvao, Biblioteca Universitária Joao Paulo II, Palma de Cima, P-1600 Lisboa.

SLOVÈNE : Mednarodna Katolika Revija Communio

Dolnicarjeva, 4, SLO-1000 Ljubljana.

TCHÈQUE : Mezinárodní Katolická Revue Communio

Vojtech Novotny, Husova 8, CZ-11000 Praha 1.

UKRAINIEN : Ukraine Communio

PO Box 808, Wynnychenka 22, UA-79008 Lviv.

La coordination internationale est assurée par Monseigneur Peter Henrici, Hirschengraben 74, CH-8001, Zürich.

Collection COMMUNIO-FAYARD

encore disponibles

1. Hans Urs von BALTHASAR : **CATHOLIQUE**
2. Joseph RATZINGER : **LE DIEU DE JÉSUS-CHRIST**
3. Dirigé par Claude BRUAIRE : **LA CONFESSION DE LA FOI**
4. Karol WOJTYLA : **LE SIGNE DE CONTRADICTION**
5. André MANARANCHE, s.j. : **LES RAISONS DE L'ESPÉRANCE**
6. Joseph RATZINGER : **LA MORT ET L'AU-DELÀ,**
réédition revue et augmentée
7. Henri de LUBAC, s.j. : **PETITE CATÉCHÈSE SUR NATURE ET GRÂCE**
8. Hans Urs von BALTHASAR : **NOUVEAUX POINTS DE REPÈRE**
9. Marguerite LÉNA : **L'ESPRIT DE L'ÉDUCATION,**
réédité chez Desclée
10. Claude DAGENS : **LE MAÎTRE DE L'IMPOSSIBLE**
11. Jean-Luc MARION : **DIEU SANS L'ÊTRE,**
Édité aux PUF
12. André MANARANCHE, s.j. : **POUR NOUS LES HOMMES LA RÉDEMPTION**
13. Rocco BUTTIGLIONE : **LA PENSÉE DE KAROL WOJTYLA**
14. Pierre van BREEMEN, s.j. : **JE T'AI APPELÉ PAR TON NOM**
15. Hans Urs von BALTHASAR : **L'HEURE DE L'ÉGLISE**
16. André LÉONARD : **LES RAISONS DE CROIRE**
17. Jean-Louis BRUGUÈS o.p. : **LA FÉCONDATION ARTIFICIELLE
AU CRIBLE DE L'ÉTHIQUE CHRÉTIENNE**
18. Michel SALES, s.j. : **LE CORPS DE L'ÉGLISE**
19. Jean-Marie LUSTIGER : **POUR L'EUROPE,
UN NOUVEL ART DE VIVRE**
20. Jean DUCHESNE : **VINGT SIÈCLES. ET APRÈS ?**

Chez votre libraire

BULLETIN D'ABONNEMENT**À RETOURNER ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÈGLEMENT À :****Communio – 5, passage Saint-Paul – 75004 Paris – CCP 18676 23 F Paris**

pour la **Belgique** : « Amitié Communio », rue de Bruxelles 62, B 5000 Namur
 pour la **Suisse** : « Amitié Communio », monastère du Carmel, CH 1661, Le Pâquier
 pour le **Canada** : PERIODICA CP 444 OUTREMONTE QC. H2V1E2 118 \$ + Taxes (avion économique)
 134 \$ + Taxes (avion prioritaire)

OUI, je m'abonne à *Communio* à partir du prochain titre à paraître pour
 un an ou deux ans.

Je me réabonne (n° de l'abonnement :).

Je parraine cet abonnement au prix préférentiel de : Pour la Belgique : 1 775 FB ; la Suisse : 80 FS ; la France et les Autres pays : 280 FF, ou 43 euros.

Je souhaite que le bénéficiaire de ce parrainage soit informé de mon identité que je vous précise ci-dessous :

Nom Adresse

.....

Montant du règlement à joindre* par chèque
 bancaire ou postal à l'ordre de **Communio**.

Date :

Signature :

TARIFS ABONNEMENT

Un an (six numéros)

Le numéro : **68 FF,**ou **10,5 euros** en librairie

	Type de tarif	1 an	2 ans	Adresse
France	Normal	350 FF <input type="checkbox"/> 53,5 euros	630 FF <input type="checkbox"/> 96 euros	Communio, CCP - 18676 - 23 F Paris 5, passage Saint-Paul, 75004 Paris
	Soutien	425 FF 65 euros	795 FF 121 euros	
Belgique	Normal	2 215 FB	3 950 FB	« Amitié Communio », rue de Bruxelles 61 B-5000 Namur CCP 000 0566 165 73
	Soutien	2 675 FB	5 025 FB	
Suisse	Normal	98 FS	177 FS	« Amitié Communio », monastère de Carmel, CH 1661 Le Pâquier CCP 17-3062-0 Fribourg
	Soutien	120 FS	225 FS	
Autres pays (par avion)	Économique	380 FF 58 euros	710 FF 108 euros	Communio 5, passage Saint-Paul, 75004 Paris
	Prioritaire	435 FF 66,5 euros	795 FF 121 euros	
	Soutien	430 FF 65,5 euros	815 FF 124 euros	

* Indiquez le montant de votre règlement après avoir coché dans le tableau de tarifs, ci-dessus, la case correspondant à votre choix.



Dépôt légal : juin 2000 – N° de CPPAP : 57057 – N° ISBN : 2-907212-81-8 –
N° ISSN : X-0338-781-X – N° d'édition : 95196 – Directeur de la publication :
Olivier Boulnois – Composition : DV Arts Graphiques à Chartres – Impression :
Imprimerie Sagim à Courtry – N° d'impression : 4409.

