

Esprit de la Liturgie

Lex orandi — Lex credendi — Ars celebrandi



Rédaction

Rédacteur en chef

Bernard Frossard

Réalisation

Matthias Bry

Design

Étienne de Basquiat

Auteurs

Paul Jernberg

un moine du Barroux

Pierre Téqui

Clément Ménard

Matthias Bry

Comité de rédaction

Bernard Frossard

Jehan-Sosthènes Boutte

Baptiste Bonnal

Matthias Bry

Georges Alswiller

Gonzague Desjars

Alexandre-Newman Gallot

Jean des Brosses

Guillaume Pernet

Éditorial

Instaurare omnia in Christo

don Paul Préaux

Dossier

Art et liturgie

Musique sacrée

Adoration et esthétique

Paul Jernberg

Interview

Construire une abbatiale

un moine du Barroux

Architecture

De l'incarnation à l'image

Pierre Téqui

Art sacré

Culture et inculture

Clément Ménard

Le mot de la fin

Bernard Frossard

Chant grégorien

Romanité et bonitas formarum

Matthias Bry

5

8

13

17

23

27

29



Illustrations

Nos plus vifs remerciements vont aux photographes qui ont superbement illustré cette édition.

- couverture : Christ Pantocrator, Atelier Ráckevei, env. 1760-1770, photo Szilas
- page 3 : Passionnaire de Vaux, fin XV^e siècle, photo National Library of Wales
- page 4 : Messe (Missel de 2002) de la fête de sainte Marguerite-Marie Alacoque, Paray, Rencontres Grégoriennes 2021, photo Chloé Masero | instagram.com/vera_iconis
- pages 6-7 : Sainte-Cécile-du-Trastevere, Rome, photo Fr. Lawrence Lew OP | flickr.com/paullew
- page 9 : photo Paul Jernberg
- page 11 : photo Fr. Lawrence Lew OP | flickr.com/paullew
- pages 12-13 : portail sud de la cathédrale de Chartres, photo Fr. Lawrence Lew OP
- page 15 : abbatiale de l'abbaye Sainte-Madeleine du Barroux, photo Bernard Delefosse
- page 19 : basilique du Précieux-Sang, Bruges, XII^e siècle, photo Fr. Lawrence Lew OP
- page 20 : mosaïque de Saint Vital, Ravenne, photo Fr. Lawrence Lew OP | flickr.com/paullew
- page 22 : transfiguration du Seigneur, vitrail ouest de la cathédrale de Chartres, détail du XII^e siècle, photo Fr. Lawrence Lew OP | flickr.com/paullew
- page 25 : « Adoremus in æternum », Blackfriars Church, Oxford, photo Fr. Lawrence Lew OP | flickr.com/paullew
- page 28 : Bible de Gutenberg, photo Fr. Lawrence Lew OP | flickr.com/paullew
- troisième de couverture : cathédrale de Chartres, photo Antoine de Ferluc

« *Instaurare omnia in Christo* »

Réunissant tout sous un seul chef, le Christ

Ephésiens 1, 10

Ce magnifique prologue de l'Épître aux Éphésiens révèle l'unité de toute créature dans le Christ : c'est Lui qui, par la volonté du Père et dans la puissance de l'Esprit, assure l'harmonie et l'unité de tout le créé. La liturgie catholique est précisément la célébration de la prière parfaite que le Christ, unique médiateur, offre au Père au nom de toute la création. Lui, qui est pleinement homme et pleinement Dieu, réconcilie, en sa personne, l'humanité et la divinité qui avaient été séparées par le péché.

La liturgie catholique a cela en propre qu'elle est l'œuvre du Christ total, c'est-à-dire de sa tête Jésus, mais également de tous les membres du Corps du Christ qui animés par l'Esprit rendent à Dieu un culte véritable et saint. Parce que Dieu s'est incarné, qu'il s'est laissé toucher (cf. I Jn, 1, 1-3), il nous est possible — à notre tour — de Le « toucher » dans la prière, la liturgie, les sacrements.

La liturgie, inaugurée par le Christ et célébrée par l'Église, fait appel au langage symbolique afin d'elever les coeurs vers le Seigneur. L'espace et le temps, le corps et l'esprit, l'art dans toute sa richesse sont orientés à la gloire de la sainte Trinité. L'art sacré qui « par nature vise à exprimer de quelque façon dans les œuvres humaines la beauté infinie de Dieu et se consacre à accroître sa louange et sa gloire » a comme ob-

jectif de « tourner les âmes vers Dieu »¹. Il est une invention extraordinaire de l'esprit humain qui utilise les ressources terrestres pour exprimer la beauté et la sagesse infinie de Dieu, son Créateur et Rédempteur. Raison pour laquelle, l'Église a toujours été « l'amie des beaux-arts », et « s'est même toujours comportée en juge des beaux-arts, discernant parmi les œuvres des artistes celles qui s'accordaient le mieux avec la foi, la piété et les lois traditionnelles de la religion, et qui seraient susceptibles d'un usage sacré »².

Si « l'Église évangélise et s'évangélise elle-même par la beauté de la liturgie, laquelle est aussi célébration de l'activité évangélisatrice et source d'une impulsion renouvelée à se donner »³, de même, la beauté de l'art sacré contribue grandement à l'édification de la personne humaine en quête de sens et de paix, comme aussi à la communion des personnes entre-elles pour la gloire de Dieu.

+ Don Paul Préaux
Modérateur général
de la Communauté Saint-Martin.

1 Cf. Concile Vatican II, Constitution *Sacrosanctum Concilium*, § 122.

2 *Ibidem*.

3 François, Exhortation apostolique *Evangelii gaudium*, § 24.

— Dossier —

ART ET LITURGIE

La vertu propre du Bien est venue se réfugier dans la nature du Beau.

Platon, Philèbe

Sero te amavi ! Pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi !
Bien tard je t'ai aimée,
beauté si ancienne et si neuve,
bien tard je t'ai aimée !

Saint Augustin, Confessions, Livre X

Adoration et esthétique

Paul Jernberg

Notre-Seigneur dit à la Samaritaine au puits : « Dieu est esprit, et ceux qui l'adorent doivent l'adorer en esprit et en vérité »¹. Il peut être utile de prendre un peu de temps pour méditer sur ces mots, car ils indiquent tout le but vers lequel notre musique sacrée doit être orientée : nous aider et aider les autres à vraiment adorer Dieu — à l'adorer pleinement — dans le contexte de la liturgie catholique.

Et ici, je dois préciser que je ne parle pas avec l'autorité d'un prêtre ou d'un théologien, ni avec la rigoureuse précision d'un philosophe, mais plutôt en tant que témoin : en tant que laïc et musicien d'église qui partage sa propre expérience, ses observations et sa quête boiteuse mais persistante de la sagesse. Si, ce faisant, je cours le risque de la présomption, ne pas aborder ces questions — qui sont au cœur de notre mission — me semble courir le risque, plus grand encore, de la négligence.

Quelle est précisément l'essence de cette adoration, de ce culte de Dieu « en esprit et en vérité » ? Bien que nous puissions immédiatement penser aux nombreuses paroles, récitées ou chantées, et aux gestes qui sont des aspects sacramentels importants de cette adoration, il est évident que ceux-ci sont censés être au service de quelque chose de plus profond. C'est un principe fondamental de la foi catholique que les sacrements possèdent une réalité objective qui existe indé-

pendamment de notre expérience personnelle (« *ex opere operato* »). Mais sans une forte dimension d'intériorité engageant nos coeurs et nos esprits, nous risquons d'être étrangers à cette réalité et d'en rester à un niveau d'adoration superficiel ; en comprenant mieux et en nous engageant dans cette dimension contemplative, nous devrions aussi être capables de voir plus clairement comment notre musique sacrée peut mieux la servir au lieu de la détourner. Et nous verrons en particulier comment la question de la *beauté* — qui exige le développement d'une conscience et d'une compétence esthétiques et leur application diligente — s'inscrit dans ce tableau d'ensemble.

Notre vocation à adorer Dieu en esprit et en vérité est reprise par saint Paul lorsqu'il écrit à l'Église de Rome :

« Présentez vos corps comme un sacrifice vivant, saint et agréable à Dieu, ce qui constitue votre culte spirituel. Ne vous conformez pas au monde présent, mais soyez transformés par le renouvellement de votre intelligence, afin que vous puissiez éprouver quelle est la volonté de Dieu, ce qui est bon, agréable et parfait. »²

Nous pouvons voir ici que l'adoration implique de *se donner entièrement à Dieu*, afin d'être unis à lui dans l'amour et d'être ainsi transformés par sa grâce. Mais un tel don n'est possible que grâce à l'aide de l'Esprit-Saint, qui nous aide dans notre faiblesse :

1 Jean 4, 24.

2 Romains 12, 1-2.

« *Car nous ne savons pas prier comme il faut, mais l'Esprit lui-même intercède pour nous par des soupirs trop profonds pour être exprimés.* »³

Ainsi, nous pouvons voir que le culte en esprit et en vérité est censé être un saint échange entre nous-mêmes et Dieu. Il est Amour ; il s'est donné à nous et continue à se donner à nous, par l'Incarnation, par sa Passion, sa Croix et sa Résurrection, par sa Parole et par les Sacrements. Mais il se donne aussi de manière intime par l'Esprit Saint qui habite dans nos coeurs. Et par cet Esprit, ce feu d'Amour, nous sommes appelés à répondre par une adoration amoureuse.

Toutes ces dimensions intérieures du culte ne nient pas la nécessité de la forme extérieure sainte et bien ordonnée de la Liturgie, ni de la charité fraternelle qui est inextricablement liée à l'amour de Dieu. Mais ils donnent une orientation principale à notre culte. Car sans ce don d'amour fervent de nous-mêmes à Dieu, la grâce de la liturgie sera contrecarrée en nous et nos relations avec nos compagnons de culte manqueront de profondeur spirituelle.

3 Romains 8, 26.

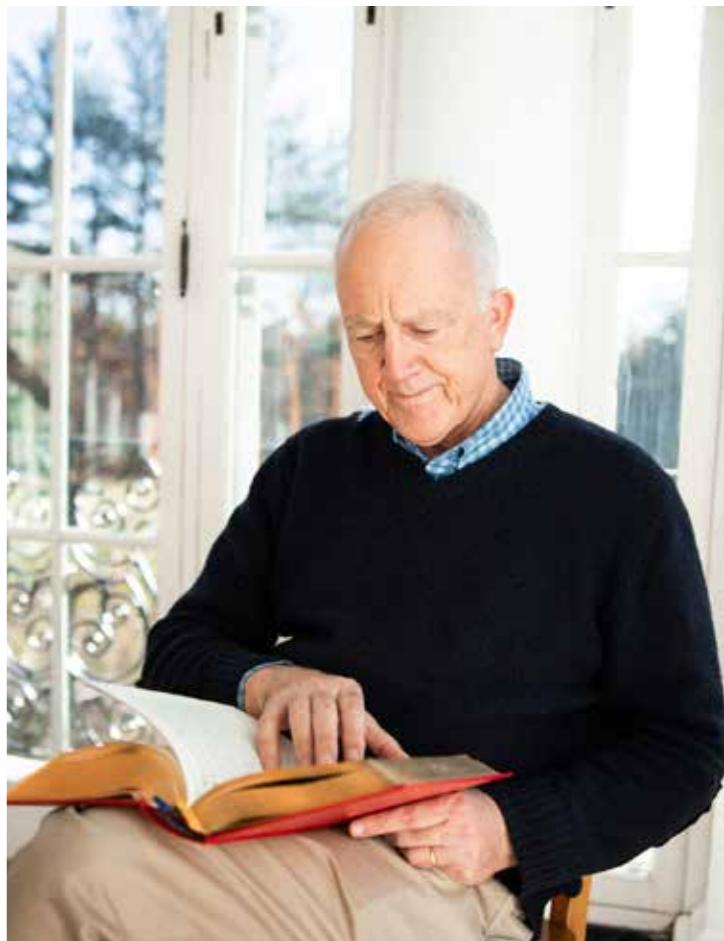
Voyons maintenant comment l'esthétique — la science et l'art de cultiver la beauté, en particulier dans la musique sacrée — s'inscrit au cœur du culte. À première vue, nous devrions voir qu'il y a un conflit potentiel inhérent qui doit être abordé. En effet, lorsque nous parlons d'une rencontre intime avec une autre personne — qu'il s'agisse d'un bon ami, d'un conjoint ou, dans ce cas, de Dieu tout-puissant — notre amour pour cette personne exige que nous soyons pleinement *présents* à elle, plutôt que de nous préoccuper des conditions extérieures qui entourent cette rencontre. Et nous pourrions dire que plus nous *aimons* quelqu'un, plus nous nous efforçons de trouver un endroit paisible, exempt de distractions, où nous pouvons entrer pleinement en conversation et en communion avec lui. Cet amour, de par sa nature, a une certaine ferveur et une féroce qui ne permet aucun compromis — comme l'illustre le Christ chassant les changeurs de monnaie du Temple.

Pourquoi alors l'Église — en Orient et en Occident — a-t-elle soutenu et encouragé les différents arts sacrés au cours des siècles ? Et pour-

À propos de l'auteur

Paul Jernberg est compositeur, pianiste et enseignant. Né à Chicago en 1953, il entame une carrière de pianiste avant de découvrir le chant grégorien et le chant byzantin en Suède entre 1983 et 1993. Il commence à composer ; de retour aux États-Unis, il devient maître de chapelle de diverses paroisses et enseigne la littérature, la théologie, le latin, le français et l'algèbre.

En 2005, il fonde la Magnificat Academy, une école maîtrisienne attachée à la cathédrale Saint-Paul de Worcester, Massachusetts, devenue le Magnificat Institute of Sacred Music, qu'il dirige toujours aujourd'hui.



quo le chant sacré s'est-il épanoui dans tous les rites de l'Église, au point d'être qualifié de « trésor d'une valeur inestimable qui l'emporte sur les autres arts »⁴ ? Ce « trésor » n'est-il pas un ennemi potentiel du culte en esprit et en vérité, dans la mesure où ses qualités esthétiques pourraient nous empêcher d'être pleinement présents à Dieu et de lui donner tout notre être dans l'amour, par l'Esprit Saint ?

En fait, la tradition de la musique sacrée est effectivement un trésor, mais précisément dans la mesure où elle nous conduit au-delà d'elle-même, vers une rencontre intime avec Dieu. Et il y a là un danger certain contre lequel nous devons nous prémunir, nous et autrui. Nous *pouvons* distraire les autres et être nous-mêmes distraits par les belles sonorités de la musique liturgique, comme l'écrivait saint Augustin à la fin du IV^e siècle :

« *Lorsque je trouve le chant lui-même plus émouvant que la vérité qu'il transmet, je confesse que c'est un péché grave, et à ces moments-là, je préfère ne pas entendre le chanteur.* »⁵

Mais notre culte peut aussi être perturbé et distract par une musique liturgique mal faite, ce qui, à notre époque, est souvent un problème plus urgent. Existe-t-il un moyen d'éviter ces deux écueils en toute confiance ?

Il existe en effet un tel moyen, qui s'est établi au fil des siècles dans tous les arts liturgiques chrétiens enracinés dans l'antiquité, mais qui est peut-être le plus évident dans l'art sacré de *l'iconographie* tel qu'il est pratiqué dans les Eglises orthodoxes et catholiques orientales. Pour cette raison, je vais l'appeler le « principe iconographique », ou sous une forme plus courte, par commodité, le « principe de l'icône ». L'essence de ce principe est quelque chose comme ceci :

En continuité avec la tradition sacrée en tant

4 *Sacrosanctum Concilium*, Constitution sur la Sainte Liturgie, Concile Vatican II, 1963, article 112.

5 Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre X, chapitre 33.

que source indispensable de sagesse, une œuvre d'art est créée avec une prière fervente et une discipline artistique afin de conduire le spectateur ou l'auditeur au-delà de lui-même vers la contemplation silencieuse des réalités célestes et l'adoration amoureuse de Dieu.

Une icône sacrée n'est pas destinée à être admirée pour son excellence esthétique, sauf dans la mesure où cette excellence entraîne le spectateur dans une relation intérieure avec le Christ qui transcende les images. La nécessité d'un art compétent — qui, par nature, vise à créer des objets de beauté — n'est pas ainsi minimisée ou marginalisée, mais plutôt subsumée dans la tâche plus importante de conduire les gens à la prière et à l'adoration.

De même, les grandes traditions du chant sacré et de la polyphonie — et les œuvres plus récentes en continuité organique avec elles — exigent une véritable compétence esthétique dans leur composition et leur exécution. Mais elles ne rempliront leur fonction que si elles nous conduisent, clairement et fortement, au-delà d'elles-mêmes, vers la *présence silencieuse de Dieu*. Et tout comme l'art de l'iconographie, l'art de la musique sacrée traditionnelle a ses propres disciplines indispensables pour atteindre ce but. Voici une première liste de sept de ces disciplines. Plusieurs d'entre elles ont été abordées précédemment et certaines devront être développées plus en détail dans de futurs articles.

— Le *texte* de la musique doit être saint, c'est-à-dire issu de la liturgie elle-même, ou d'autres sources bibliques ou liturgiques. Cela correspond à la nécessité pour une icône de ne pas représenter que le Christ, la Vierge Marie, ou d'autres personnes saintes à travers l'histoire du salut, qui en unité avec le Christ reflètent la gloire de Dieu.⁶

— La *forme* de la musique doit être sainte, c'est-à-dire enracinée dans la tradition, avec une attention appropriée à la « sémantique »⁷ sacrée de

6 Cf. 2 Corinthiens 3, 18.

7 Pour un excellent traitement de cet aspect de la « sémantique » de la musique sacrée catholique, voir *Sacred Treasure: Understanding Catholic Liturgical Music*, de Joseph P. Swain (Liturgical Press : Collegeville, Minnesota, 2012).

la tradition, y compris sa modestie inhérente et les aspects de mode, mélodie, rythme, harmonie, etc. Cela correspond à l'exigence pour une icône d'être enracinée dans les formes sacrées traditionnelles, qui par nature sont fidèles à certains principes et pratiques concernant l'utilisation des symboles, des lignes, des couleurs, etc.

— La *présentation* de la musique doit être claire et résonnante, mais aussi discrète, n'attirant jamais l'attention sur elle-même mais plutôt sur l'adoration de Dieu. Pour le chœur, cette discrétion exige également une pureté et une forte unité de son — avec un vibrato réduit au minimum — afin que les voix individuelles ne se distinguent pas et n'attirent pas l'attention sur elles-mêmes. On peut considérer que cela correspond au placement correct prescrit des icônes sur l'iconostase (l'écran d'icônes situé entre le sanctuaire et la nef) entourant l'autel.

— La *préparation* diligente de la musique doit être accomplie en dehors de la liturgie elle-même, de sorte que pendant la liturgie, les chanteurs et autres adorateurs puissent vraiment se concentrer sur la prière et l'adoration, plutôt que sur les aspects techniques de la musique. Cela signifie également que les directeurs musicaux doivent évaluer de manière réaliste les capacités et les limites de leurs chanteurs, musiciens et assemblées, afin de planifier et de préparer en conséquence. Cela correspond à la nécessité pour une icône d'être complétée de manière complète et compétente afin d'être digne de son utilisation dans la prière ou le culte liturgique.

— La musique doit *s'intégrer dans la forme et le déroulement de la liturgie*, plutôt que de présenter un phénomène séparé et parallèle qui attire l'attention sur lui-même (si belle ou « sacrée » que soit la musique !) Chaque moment de la Messe, qu'il corresponde à l'Ordinaire, au Propre ou à un temps de prière silencieuse, a sa signification importante par rapport à l'ensemble, qui doit être respecté et servi. À cet égard, il est également important que les lancements et autres introductions soient limités au strict minimum, afin de ne pas entraver le déroulement naturel de la liturgie. Ceci est similaire à la ma-

turgical Press : Collegeville, Minnesota, 2012).



nière dont chaque icône doit avoir sa signification particulière qui s'intègre harmonieusement dans le contexte plus large de l'iconostase et de la Liturgie elle-même.

— La musique doit être *étroitement unie à l'action du célébrant*, de sorte que l'attention de toute l'assemblée puisse facilement rester concentrée sur Dieu, à travers l'action liturgique qui se déroule à tout moment. Dans le rite romain, cette unité était traditionnellement facilitée par le fait que les membres du chœur se trouvaient dans le « *Quire* » [ancienne manière d'écrire « *Choir* » (choeur) en anglais, n.d.t.] ou « chœur », un véritable espace sacré de l'église situé entre le sanctuaire et la nef. Dans les églises orientales, le chœur a été placé à gauche ou à droite du sanctuaire dans une zone spécifique appelée *Kliros*. Au cours des derniers siècles, la tribune du chœur est devenue une alternative commune dans de nombreuses églises catholiques romaines, facilitant la discrétion au milieu de nouveaux défis à cette qualité essentielle. Cependant, lorsque le chœur chante depuis une tribune, il faut veiller à ce qu'il dispose d'une *puissance vocale naturelle* et d'une *projection* suffisantes pour s'unir clairement et fortement à l'action liturgique et être entendu sans effort par l'assemblée. Sinon,

l'attention des fidèles aura tendance à ne pas se concentrer de manière stable et paisible, car elle sera divisée en deux directions opposées. Cette nécessité correspond à l'emplacement de l'iconostase à proximité de l'autel.

— La musique sacrée que nous chantons doit être faite dans un *esprit de prière* et de dépendance à l'égard de l'Esprit Saint, qui est comme un vent fort apportant puissance, vie, grâce et joie à notre pratique musicale. Une telle orientation spirituelle est cultivée par l'exemple et l'enseignement du directeur musical et en établissant l'habitude de la prière externe et interne comme une dimension intégrale du chant lors des répétitions et des liturgies. Cela correspond aussi directement à l'art de l'iconographie, dans lequel l'immersion de l'artiste dans la prière est une dimension intégrale et nécessaire du processus créatif.

En résumé, la tension permanente qui existe dans la musique sacrée entre l'esthétique et l'adoration a été reconnue et traitée dans l'histoire de l'Église, par un ensemble de disciplines analogues à celles pratiquées dans l'art sacré de l'iconographie. Si la nécessité d'un art compétent est fondamentale pour la composition et l'exécution de la musique liturgique, cette dimension esthé-

tique remplit son rôle précisément dans la mesure où elle attire les adorateurs, au-delà de sa beauté, vers la contemplation et l'adoration de Dieu dans le contexte de la liturgie sacrée.

Lorsque nous laissons la lumière de ces principes éclairer la musique liturgique de nos paroisses et communautés, que voyons-nous ? Comme ces principes et disciplines ont été si largement négligés dans le rite romain ces derniers temps, beaucoup d'entre nous pourraient y voir une si grande incongruité qu'ils seraient tentés d'abandonner tout espoir de les suivre. Mais il s'agit bien d'une tentation et non de la voie du Christ, qui, au cours de l'histoire, n'a cessé de rappeler son peuple à la conversion et à la fidélité lorsqu'il s'est égaré. En liturgie comme dans la vie, il nous appelle aujourd'hui à une intégrité renouvelée, avec ou sans le soutien des coutumes et des tendances contemporaines. Et pourtant, nous ne sommes pas seuls dans cette quête d'une authentique « conversion » de la musique sacrée catholique. Dès maintenant, nous pouvons voir des modèles rayonnants apparaître partout dans l'Église universelle : des prêtres, des musiciens et des communautés qui « nagent à contre-courant » du statu quo, en réponse à ce saint appel !



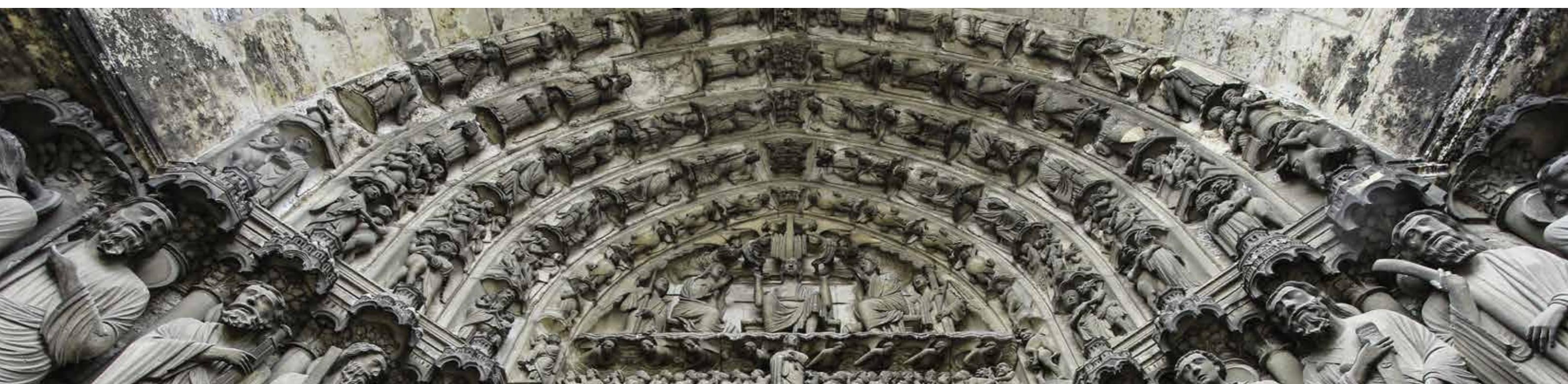
est une communauté bénédictine de vie contemplative relevant directement du Saint-Siège. Elle compte aujourd'hui 51 moines profès (dont 27 prêtres, 1 diacre et 23 frères), plus 5 novices et 1 postulant. Fondée en 1970 sans le soutien d'une maison-mère, érigée en abbaye en 1989, notre communauté, ancrée dans une tradition séculaire, a cependant une histoire récente et compte seulement un demi-siècle d'existence.

Attachée aux traditions monastiques et liturgiques, notre communauté célèbre la liturgie en latin, selon la forme extraordinaire du rite romain, tout en cultivant le chant grégorien. Malgré sa brève histoire, notre communauté est déjà à l'origine d'une fondation : le monastère

Construire une abbatiale par un moine du Barroux

Pouvez-vous en quelques mots présenter votre communauté ainsi que son histoire ?

Dans les années de l'après-concile, notre fondateur, Dom Gérard Calvet (1927-2008), moine profès de l'abbaye Notre-Dame de Tournay (dans le diocèse de Tarbes-Lourdes), avait désiré vivre en ermite. Mais rapidement il s'est retrouvé à la tête d'une petite communauté qui n'a cessé de grandir et a donc été confrontée à la nécessité de construire un nouveau monastère en cette fin du XX^e siècle. Située dans le diocèse d'Avignon, près de Carpentras, l'abbaye Sainte-Madeleine du Barroux



Sainte-Marie de La Garde à Saint-Pierre-de-Clairac, dans le diocèse d'Agen. Cette nouvelle communauté bénédictine compte 17 moines actuellement. Elle a été érigée en abbaye le 13 février 2021.

Lorsque la question de la construction d'un nouveau monastère — et donc une église abbatiale — s'est posée, quels principes généraux de l'art sacré ont guidé vos choix architecturaux ?

Installée à Bédoin (Vaucluse) dans un ancien prieuré bénédictin du XII^e siècle, notre communauté a dû quitter les lieux en 1978, à la demande des propriétaires. Pour faire face à son développement, elle a alors entrepris de construire un monastère au Barroux, village distant d'une quinzaine de kilomètres de Bédoin. À mi-chemin du mont Ventoux et du massif des Dentelles de Montmirail, dans un site naturel admirable, le projet architectural d'esprit roman et de caractère provençal a été conçu au départ pour une communauté d'une quarantaine de moines. Aucun parti pris a priori, sinon celui de s'inscrire dans le paysage environnant sans le dénaturer, et veiller à la beauté des bâtiments afin de contribuer au recueillement nécessaire à la vie contemplative.

Votre abbatiale par ses caractéristiques architecturales semble proche de l'art roman. Est-ce une imitation assumée ou bien l'architecture romane ne fut-elle qu'une source d'inspiration permettant une certaine liberté d'interprétation ?

Il n'y a aucune imitation servile dans le caractère roman de notre église abbatiale, simplement une libre inspiration auprès des trois soeurs provençales que sont les abbayes cisterciennes du Thoronet, de Sylvacane et de Sénanque.

L'église abbatiale de Sainte-Madeleine du Barroux est bien une œuvre originale, pour laquelle l'architecte a retenu les leçons du passé. Les procédés de construction allient le savoir-faire ancien aux techniques modernes.

Quelles sont selon vous les caractéristiques de ce style le rendant particulièrement adapté à la spiritualité liturgique et monastique ?

Dans une contrée où le soleil est très présent et donne parfois une violente lumière, il fallait recréer une atmosphère favorisant le recueillement : d'où les ouvertures mesurées et les vitraux qui tamisent l'éclat de la lumière. À cette atmosphère de paix et de calme contribue également l'acoustique qui soutient la prière et le chant sacré. Enfin, la disposition générale des lieux fait converger les regards et les esprits *ad Orientem*, vers l'Orient, vers le soleil levant, symbole du Christ ressuscité qui reviendra dans la gloire lors du jugement dernier.

Quels principes et quelles sources d'inspiration furent les vôtres dans le domaine de l'iconographie et de la statuaire ?

Dans les abbayes provençales dont nous nous sommes inspirés, la blancheur des murs et l'absence de toute ornementation architecturale est voulue, afin que ce dépouillement favorise la perception de l'« Unique nécessaire ». Au Barroux, nous avons fait le choix d'une architecture très dépouillée mais qui porte en elle-même sa propre décoration : ainsi les piliers et les arcs sont bâtis avec des pierres polychromes : en jouant avec quatre couleurs de pierre et des modules de dimensions variées, l'architecte a apporté ainsi un élément de décoration à la fois très simple et très riche. On retrouve ce procédé décoratif dans d'autres églises romanes, par exemple à Payerne en Suisse ou à Vézelay en Bourgogne.

Cette simplicité se retrouve dans les chapiteaux sculptés uniquement de motifs géométriques. Seuls les quatre chapiteaux soutenant la voûte du sanctuaire sont figuratifs, ils représentent quatre têtes d'anges. Situés au dessus de l'autel, ils marquent le lien entre la liturgie du Ciel et celle qui se déroule sur terre, dans le sanctuaire.

Au-dessus du maître-autel, le regard est attiré par un grand crucifix de bois doré portant un Christ crucifié mais ressuscité et glorieux. Le



Christ est figuré dans l'accomplissement de son sacrifice rédempteur sur la croix, et à la fois comme le grand vainqueur de la mort dont il porte encore les stigmates. Il est désormais vivant, ressuscité d'entre les morts et entré dans la gloire du Royaume des Cieux. Il ne porte plus la couronne d'épines mais une couronne royale, il est revêtu de la pourpre, et les yeux grands ouverts, il contemple le renouvellement de son sacrifice actualisé sur l'autel.

La table, le socle et le piétement du maître-autel ont été taillés d'un seul et même bloc de pierre. Ce monolithe symbolise l'unité du Christ, vrai Dieu et vrai homme en une seule personne, à la fois prêtre, victime et autel du sacrifice renouvelé au cours de la célébration de la messe. Orne le front du maître-autel un bas-relief représentant l'Agneau pascal en majesté au cœur du buisson ardent figuré par les rameaux d'une vigne exubérante.

Au sol, la mosaïque de marbre, d'une grande beauté, délimite le sanctuaire. Mélant dans un jeu géométrique la variété de treize marbres ce noble pavement orne le sanctuaire et les degrés de l'autel. On peut y voir un symbole du Christ et des douze apôtres.

Enfin, la voûte de l'abside est ornée d'une peinture murale dont les tons pastels évoquent plus qu'ils ne décrivent une réalité qui nous dépasse : le Royaume des Cieux avec la Trinité entourée d'une multitude d'anges. Lorsque le prêtre à l'autel lève les yeux au cours du saint sacrifice de la messe, son regard est saisi par le Christ crucifié et glorieux sur la croix qui le domine, et en arrière plan, il aperçoit le monde céleste : ainsi, il ne peut manquer d'unir la liturgie d'ici-bas à celle du Ciel.

Quel regard portez-vous sur la situation actuelle dans le domaine de l'architecture sacrée ? Quels sont selon vous les écueils à

« Au-dessus du maître-autel, le regard est attiré par un grand crucifix de bois doré portant un Christ crucifié mais ressuscité et glorieux. Le Christ est figuré dans l'accomplissement de son sacrifice rédempteur sur la croix, et à la fois comme le grand vainqueur de la mort dont il porte encore les stigmates. »

éviter dans ce domaine ainsi que les principes de base à respecter ?

Victime des théories de l'« enfouissement » qui ont prévalu dans l'Église depuis une cinquantaine d'années, l'architecture sacrée contemporaine est souvent très décevante, et ne remplit plus son rôle qui est d'élever les âmes vers Dieu. En outre, trop d'architectes soucieux de laisser une signature sur leur œuvre, sont victimes de la mode : or la mode, c'est ce qui se démode.

Sans esprit d'imitation servile des formes du passé, l'architecture sacrée doit répondre à des impératifs clairs pour atteindre son objectif : simplicité, beauté, grandeur, harmonie. Il y a aussi la nécessité de répondre à une certaine « fonctionnalité ». Un stade ou une salle de sport sont conçus en fonction de ce à quoi ils doivent servir. L'architecture d'une usine ou d'un atelier doit permettre l'accomplissement du travail pour lequel il est prévu. Ainsi, la fonctionnalité d'une église n'est pas celle d'une simple salle de réunion ou de spectacle, c'est avant tout un lieu de culte, un lieu destiné au sacrifice. Sacrifier, c'est « faire du sacré ». C'est pourquoi il est regrettable que des projets contemporains de construction d'églises soient confiés à des architectes incroyants ou adeptes de religions non chrétiennes. Comment peuvent-ils traduire dans leur œuvre une réalité spirituelle qu'ils ignorent ?

Quels que soient les principes architecturaux mis en œuvre, le caractère sacré et la beauté du lieu doivent saisir d'emblée le visiteur, permettre l'élévation de l'âme et le recueillement, entraîner à la prière et à la louange. Avant même que ne se déroule la liturgie sacrée, le bâtiment d'une église doit conduire les fidèles qui y pénètrent à porter leur regard vers le haut, à les sortir de la grisaille ambiante et de leurs soucis quotidiens, pour les guider vers Dieu. Mieux encore, l'harmonie et la paix qui émanent du lieu doivent leur procurer la paix intérieure, si nécessaire à la prière, à la contemplation des mystères du salut et à l'élévation de l'âme vers le Royaume des Cieux. Enfin la disposition des lieux doit permettre de focaliser les regards là où doit s'accomplir le sacrifice, l'autel, centre et cœur de l'édifice sacré.

Pensez-vous que votre abbatiale puisse servir un jour de modèle et de source d'inspiration pour d'éventuelles futures constructions d'édifices religieux ?

De modèle, sans doute pas, car chaque lieu est unique et l'architecture doit rendre compte harmonieusement du lieu, de la lumière et de l'espace dans lesquels s'inscrit l'édifice projeté. La copie indéfiniment renouvelée de bâtiments fonctionnels, mais sans aucun enracinement dans un lieu, fut le massacre des quartiers neufs de nos villes contemporaines. Avant d'être un technicien, l'architecte doit être un créateur, son rôle n'est pas de reproduire sans cesse un même bâtiment, mais de participer au grand élan de la Création voulu par Dieu, où chaque être et chaque lieu sont uniques. C'est une caractéristique du manque de créativité de notre époque que de nous offrir de fabuleuses prouesses techniques sans âme aucune. Pourquoi faut-il que l'on rencontre les mêmes bâtiments technique-ment audacieux, mais uniformément laids, dans toutes les cités nouvelles des cinq continents ?

Source d'inspiration, pourquoi pas ! C'est déjà le cas aux États-Unis où vient de s'achever la construction de Saint Michael's Abbey, une abbaye de Prémontrés en Californie dont les religieux avaient eu connaissance de la construction des deux abbayes du Barroux et souhaitaient savoir si l'architecte de celles-ci pourrait en ajouter une troisième à son palmarès. En janvier 2006 le Père Abbé et quelques Prémontrés venus visiter notre abbaye et son église ont pu rencontrer notre architecte, Jean-Louis Pagès, et l'ont associé à leur grandiose projet. L'église, au moins quatre fois plus grande que la nôtre, a été consacrée cette année, le 8 mai 2021.

À notre époque où le matérialisme emprisonne tous les esprits et où la laideur empoisonne les âmes, plus que jamais il est nécessaire que les artistes, les architectes, les artisans, tous ceux qui œuvrent à l'édification de nouvelles églises, soient convaincus de l'importance de la beauté. « *La foi a un besoin intime de se nourrir de beauté, car seule la beauté mène au sacré et le sacré élève l'âme vers Dieu.* » (Abbé Y. Perrot, 1877-1943)



De l'incarnation à l'image

Pierre Téqui

Il est heureux qu'une revue dédiée à la liturgie ouvre ses colonnes à un article portant sur le décor des édifices. En effet, cela ne va pas de soi. Ensemble codifié de rites, de prières et de chants, la liturgie renvoie d'abord au culte, c'est-à-dire à une pratique immatérielle consistant surtout en un ensemble de gestes rituels. Les œuvres d'art qui la concernent directement sont donc d'abord des textiles et des objets d'art et, au premier titre, les vases et linge sacrés.

Et pourtant, ce ne sont pas d'eux que cet article entend parler mais du cadre spatial dans lequel ces liturgies se déroulent : c'est-à-dire de l'église et, également, des décors des églises.

Parler de l'église lorsqu'on évoque la liturgie est loin d'être illégitime. Car, qu'est-ce qu'une église sinon un espace où doit se dérouler la liturgie ? L'histoire de l'architecture est une discipline qui étudie les formes, les techniques, les styles. Elle a imposé aujourd'hui certaines de ses approches : tout le monde sait faire la différence entre un arc en plein cintre et un arc brisé et ainsi reconnaître un édifice roman d'un édifice gothique. Et pourtant, ce qui détermine le mieux la compréhension d'un bâtiment, c'est d'abord sa fonction.

Il revient par exemple à Carol Heitz d'avoir expliqué l'apparition du clocher porche à l'époque carolingienne par l'apparition de la liturgie du cycle pascal au début du IX^e siècle : pour célé-

brer la Résurrection, on voulait se rapprocher du ciel. L'enjeu des processions était tel qu'on avait besoin d'espaces supplémentaires. Il s'en suit que, au sein de l'espace germanique, les églises n'ont pas autant de portails monumentaux qu'en France à l'époque romane : puisque l'important se jouait dans les processions internes à l'édifice, c'est le plan qui importait davantage que le fait de pénétrer au sein de l'église. C'est donc d'abord la liturgie qui commande un ensemble d'usages, lesquels déterminent un cahier des charges qui s'impose au bâtisseur.

Bâtiment utilitaire, l'église est construite en fonction de son utilisation. Citons un exemple simple : en élargissant l'usage de la concélébration eucharistique, Vatican II a rendu nombre d'autels secondaires obsolètes. Nombreuses sont les églises à posséder de nombreuses chapelles et de nombreux autels. Ils sont aujourd'hui désertés.

Si une église est déterminée par la liturgie, il faut toutefois ajouter qu'une église a plusieurs fonctions. On vient d'abord dans une église pour assister au « sacrifice de la messe ». Le lieu de culte chrétien est d'abord un espace sacrificiel. On y trouve donc un autel, une crédence pour y déposer les objets nécessaires et un tabernacle. Toutefois, si l'Eucharistie est le sommet et la source de la vie chrétienne, la messe est également autre chose. La liturgie de la parole suppose une autre fonction à l'édifice : l'enseignement. Au cours de la messe, on entend des lectures et une

homélie. On trouve donc un ambon, une chaire et, dans les temps les plus anciens, un jubé. Ce second usage implique un édifice qui se prête à l'écoute. Un temple dont l'usage est uniquement sacrificiel implique généralement un plan orthogonal. C'était le cas du Temple de Jérusalem. Au contraire, les églises ont une dimension sonore. Il suffit d'élever la voix face à une abside pour s'en rendre compte : la voûte en forme de quart de sphère qui la couvre rabat le son.

Enfin, dernier usage du lieu de culte : la prière. L'église est un bâtiment qui doit ménager une atmosphère priante. C'est un espace de recueillement qui doit favoriser la prière collective mais aussi individuelle. Et voilà un troisième usage, après l'usage sacrificiel, qui singularise le lieu de culte catholique : on vient prier dans une église en dehors de la messe. Il y a donc un usage « hors messe » de l'église qui se justifie par la présence des saintes espèces donc par la proximité du Christ. Car, c'est un fait : plus on s'approche du tabernacle, plus on s'approche concrètement de Dieu.

Le fait que le catholique aime à entrer dans une église pour s'y recueillir renvoie à un usage spécifique. Les protestants, les juifs ou les musulmans ne disposent pas de lieux de culte consacrés. Une église catholique l'est, au cours d'un rituel qui lui confère par la suite une sacralité particulière. L'église catholique n'est donc pas un lieu neutre et cette présence particulière de Dieu en dehors de la messe justifie en particulier qu'on y trouve un décor. Ces décors peuvent soit être des tableaux, des sculptures, des mosaïques ou des fresques. Et ces décors représentent des personnes concrètes. Le christianisme étant une religion de l'incarnation, on y trouve des êtres incarnés et, au premier chef, l'image d'un Dieu fait homme : le Christ. Dans une église, le Christ est présent au sein du tabernacle mais aussi sur un crucifix (et non pas une croix : le crucifix étant une croix où l'on trouve la représentation du Christ crucifié).

Ces images présentes au sein des édifices, le concile Vatican II ne les a pas oubliées. Dans *Sacrosanctum concilium* on lit d'ailleurs qu'on « maintiendra fermement la pratique de propo-

ser dans les églises des images sacrées à la vénération des fidèles » (n°125) et on ajoute même que les évêques doivent s'occuper des artistes « pour les imprégner de l'esprit de l'art sacré et de la liturgie. » (n°127) et, enfin, pendant le cours de leurs études philosophiques et théologiques on doit offrir aux clercs une formation artistique portant sur l'histoire et l'évolution de l'art sacré ceci afin d'apprécier et de conserver le patrimoine, de se tenir au courant de l'évolution de l'art sacré et de pouvoir être en mesure de donner des conseils appropriés aux artistes (n°129). Un prêtre doit donc avoir la faculté d'être un commanditaire pertinent et un iconographe éclairé.

« Le christianisme étant une religion de l'incarnation, on y trouve des êtres incarnés et, au premier chef, l'image d'un Dieu fait homme : le Christ. »

S'il se trouve des recommandations du saint concile qui semblent avoir été oubliées ce sont bien peut être celles liées à l'image. Combien de séminaires se soucient de donner des cours d'histoire de l'art aux prêtres ? Combien de prêtres savent aujourd'hui analyser une image ? Mais, au-delà de cela, combien aujourd'hui se soucient de l'image ?

Revenons pourtant ici aux fondamentaux. Pourquoi trouve-t-on des images au sein des églises ? Parce que Jésus était à la fois homme et Dieu, que le mystère de l'incarnation est au cœur de notre foi et que, étant un homme, le Christ peut être représenté. L'image sert à rendre visible l'incarnation. Au sein d'une église, elle sert à peupler l'église de personnes qui avant d'être au ciel étaient sur terre. Au cours de l'eucharistie nous réservons une place à la communion des saints mais ils sont aussi présents au sein des images qu'on peut trouver d'eux. Ces images nous rappellent qu'ils ont existé et qu'ils existent au ciel.

Également au cours de l'eucharistie, on prie pour les âmes du purgatoire. C'est cette prière qui explique l'habitude de représenter les morts de la paroisse en priants dont le corps est tourné vers l'autel. Les effigies de pierre rappellent que



« Dans une église, les piliers et les recoins sont nécessaires. "Vraiment, tu es un Dieu qui se cache", nous dit Isaïe. Où Dieu se cacherait-il dans un espace uniquement pensé pour que tout le monde puisse assister à la messe ? Où le prier quand on passe la porte et qu'on veut se retrouver avec lui au milieu d'un océan de bancs vides ? »

ceux qui ont quitté cette vie attendent d'assister à la messe au ciel.

La Vierge, le Christ, les anges, les apôtres, les saints, les morts : tous font partie de l'Église. L'Église ce n'est pas seulement nous qui entrons dans une église. Nous sommes également les membres d'un corps mystique. En entrant dans une église où il découvre les visages familiers de ses frères du passé et de l'autre monde, le croyant éprouve une communion. Les images servent à

cela. Elles sont une présence qui nous rappelle que même si on a le sentiment d'être seul dans une église vide il y a des personnes qui nous regardent et nous aiment de là-haut.

On doit cependant aujourd'hui regretter que toutes ces notions aient échappé à la plupart des architectes qui ont conçu nos églises du XX^e siècle. En effet, dans la grande majorité des cas, elles sont sans décor. Prenons pour exemple Notre-Dame de la Sagesse à Paris, une église consacrée par le cardinal Lustiger le 16 septembre 2000 et construite par l'architecte Pierre-Louis Faloci. C'est un très bel édifice, très soigné et très réfléchi. On y trouve un narthex, une réflexion sur la lumière, un espace déséquilibré, les bancs étant regroupés à droite pour laisser la place à un parcours baptismal. Construite à côté de la Bibliothèque nationale de France, elle reprend les critères de l'architecture moderne et notamment une stricte esthétique de la muralité. Car c'est d'abord cela qu'on trouve : un mur nu, du béton brut, une église dépouillée et vide.



Notre-Dame de la Sagesse n'est pas unique. La plupart des églises contemporaines se signalent par de grands murs nus. C'est le cas par exemple de l'église du Jubilé construite en 2003 par le célèbre architecte Richard Meier dans la banlieue de Rome. C'est le cas de Notre-Dame d'Évry, c'est le cas de nombreuses autres. On favorise la Parole au détriment de l'image en oubliant que la Parole s'écoute, s'entend, se lit mais qu'elle ne se voit pas et surtout que les images ne sauraient nous en distraire. C'est à croire que Dieu s'est fait livre plutôt que de se faire homme.

Mais pourquoi ces églises sont-elles vides ? Car elles n'ont été pensées que pour la liturgie. À vouloir impérativement réunir les fidèles autour de l'autel on n'a d'ailleurs plus eu autre chose en tête : les églises contemporaines sont pensées exclusivement pour la messe. Et c'est au sein de cette exclusivité que se situe la raison de l'abandon du décor et de l'image : on s'est focalisé sur la fonction sacrificielle et d'enseignement du lieu de culte et on en a négligé la prière. Ces églises ont le tort de négliger l'usage « hors messe » d'un édifice de culte. Or, dans une église, les piliers et

les recoins sont nécessaires. « Vraiment, tu es un Dieu qui se cache » nous dit Isaïe (Is 45:15). Où Dieu se cacherait-il dans un espace uniquement pensé pour que tout le monde puisse assister à la messe ? Où le prier quand on passe la porte et qu'on veut se retrouver avec lui au milieu d'un océan de bancs vides ? Pourquoi avoir choisi une formule spatiale qui convient aux temples protestants — lesquels sont des lieux de rassemblement communautaire — avant de convenir aux catholiques — dont les églises sont aussi des lieux d'adoration personnelle ?

Mais attention, ces églises, si elles sont nues, n'en sont pas moins réfléchies. L'architecture religieuse du XX^e siècle fut même incroyablement inventive au cours des soixante dernières années. On n'a d'ailleurs jamais autant construit d'églises en Europe qu'au XX^e siècle. Cela s'explique par les destructions des deux guerres qui rendaient les reconstructions nécessaires et par l'accroissement démographique impliquant de nouveaux quartiers, de nouvelles villes, de nouveaux diocèses, de nouvelles paroisses. Les églises contemporaines expérimentent de nou-

veaux plans, de nouvelles esthétiques, comme ces grandes tentes en lamellé-collé rappelant la tente de l'alliance ou ces chapelles post-modernes évoquant des blockhaus qui rappellent la grotte. Il reviendra aux hommes du XXI^e siècle de prendre la mesure de l'inventivité du siècle précédent.

Inventives et aniconiques, ces églises disposent de grands murs vides qui sont autant de murs disponibles. Et des artistes sont parfois sollicités pour les couvrir d'images. C'est par exemple le cas dans l'église du Jubilé de Richard Meier où l'on a voulu peindre un Christ sur un grand mur blanc en prenant pour référence une icône orthodoxe.

La Renaissance italienne n'est pas autre chose : Giotto comme Michel-Ange avaient besoin de murs vides pour laisser éclater leurs talents. Qu'est-ce que la chapelle Sixtine sinon un grand mur laissé nu pour que des artistes n'y fassent éclater leur talent ? Or, il est frappant de constater que si l'on admire la Sixtine, on s'accorde à penser que les formules stylistiques de la Renaissance ne font plus recette aujourd'hui. Il en va de même pour le classicisme ou le Baroque. Qu'est-ce donc pourtant que le Baroque sinon un style éminemment catholique ? À la place on préfère le roman.

L'histoire est déjà ancienne : elle a débuté à la Pierre-qui-Vire avec les fresques de Dom Angelico Surchamp. L'histoire remonte même plus loin encore. On peut la faire débuter avec le projet ecclésial de Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme* : celui de sauver la religion par la beauté. Le XIX^e siècle a en effet inauguré deux visions : la première, patrimoniale, valorise la beauté passée quand la seconde, tournée vers la recherche d'un art chrétien contemporain, valorise certains moments singuliers. C'est la grande époque de la redécouverte de Fra Angelico, cet artiste chrétien à la fois pieux et talentueux. C'est aussi l'époque de la redécouverte du moyen-âge et des chantres médiévistes qui conspuent l'art sulficien. Et cela continue de nos jours lorsqu'on s'adresse à nos frères orthodoxes pour concevoir les décors qui nous manquent.

Mais interrogeons-nous : si nous tenons au dé-

cor, voulons-nous que des églises à l'esthétique protestante soient rendues catholiques par le recours à une esthétique orthodoxe ? Entre les fresques romanes et aujourd'hui et entre les églises byzantines et aujourd'hui, il s'est passé mille ans et, au cours de ces mille ans, l'Église catholique a produit quantité de décors et qu'on semble parfois l'oublier. Lorsqu'au cours de l'époque classique, on se retrouve à construire des églises avec de larges colonnes et à abandonner la légèreté du gothique, on renoue avec le mur et la coupole. Il n'est qu'à voir la chapelle de Versailles pour s'en convaincre.

Mais c'est comme si ces presque mille ans d'invention n'avaient pas existé, comme si de 1400 à nos jours il ne se trouvait aucune œuvre pouvant nous inspirer par la façon dont elle prend possession de l'espace cultuel.

Enfin, on voit de nos jours de plus en plus fleurir les Christ Pantocrator sur fond d'or ou les Vierges à l'Enfant ayant un modèle byzantin. La sécularisation a fait son œuvre : si on voit une Vierge de Raphaël on pense davantage à une exposition du Louvre qu'à une peinture de dévotion. C'est que le XIX^e siècle a consacré l'émancipation de la peinture religieuse par rapport à l'art d'église. Les débats portant sur l'art religieux puis sur l'art sacré se sont épuisés à ne considérer que les styles, que les artistes, que les formes. Ce fut à tel point qu'aucune synthèse n'a pu en ressortir. On a tranché la question de la critique de l'art religieux en congédiant l'image.

Plus préoccupant encore, alors que le concile in Trullo avait cherché à chasser les images animales du Christ pour privilégier celles d'un homme, voilà que le logo de la conférence des évêques de France comme celui du diocèse de Blois est un poisson. On aime désormais à privilégier les images signes, celles des catacombes. Faut-il y voir une proximité de pensée avec les

« Si nous tenons au décor, voulons-nous que des églises à l'esthétique protestante soient rendues catholiques par le recours à une esthétique orthodoxe ? »

Culture et inculture

Clément Ménard



premiers chrétiens vivant reclus et en minorité ? Sans doute d'abord une proximité formelle avec le signe, c'est-à-dire avec le dépouillement quasi aniconique. L'incarnation est désormais réduite au graffiti.

Il y a à faire. Cela passera, en fidélité avec le concile de Vatican II, par le fait de mettre en application certains des articles oubliés de *Sacrosanctum Concilium* : ceux portant sur la formation des clercs et sur le fait de favoriser les images au sein des lieux de culte.

Il faudra également s'armer de confiance : on trouve dans la vallée du Val Gardena, au cœur des Dolomites, en Italie, toute une école de sculpture sur bois qui livre quasiment toutes les paroisses d'Europe en effigies religieuses. Le désintérêt des prêtres pour les raffinements de la commande et pour le travail de l'iconographie laisse le champ libre à des artistes dont le talent n'attend plus qu'à être stimulé par un cahier des charges.

Les questions à se poser ne doivent plus être ces interrogations lancingantes car répétées de-

puis des décennies : « Quel art chrétien pour demain ? L'artiste doit-il être croyant ? L'art contemporain a-t-il sa place ? ». Nous n'avons pas besoin de nous embarrasser des questions de styles ou de formes, elles ont abouti à ce que l'image soit exclue des églises. On doit poser deux questions : Veut-on d'églises qui ne sont pensées que pour la liturgie de la Messe ? Un Dieu qui s'est fait homme ne nous a-t-il légué que sa Parole au point de ne plus valoriser autre chose que le Verbe plutôt que la chair, le vide plutôt que l'image ?

À propos de l'auteur

Spécialiste d'archéologie chrétienne, catholique attaché depuis longtemps à l'image et à son contexte spirituel, Pierre Téqui est diplômé de l'Ecole du Louvre et y a enseigné la sculpture médiévale. Il travaille depuis huit ans dans le monde des musées. Après le Louvre-Lens, il est désormais à la Maison de Chateaubriand où il s'occupe de la conservation des archives et de la bibliothèque du célèbre écrivain.

La crise de la culture que nous traversons se manifeste d'une manière particulièrement éclatante dans les liturgies auxquelles nous assistons. Si la forme ordinaire du rite romain est bien souvent sujette aux innovations musicales douteuses et au manque de sacralité dans ses chants, les usages de la forme extraordinaire peuvent également souffrir d'une conception erronée de la musique liturgique en continuant à recourir à un répertoire musical daté et pompier ou en faisant de l'esthétique une fin en soi. Or, rappelle Benoît XVI, « quand la liturgie est déficiente la *musica sacra* l'est également et quand la liturgie est comprise et vécue correctement on a une musique d'Église qui est bonne. » La question de la musique liturgique est donc fondamentale. Avant de dévoiler plus en profondeur les trop nombreuses dérives musicales qui souillent l'*ars celebrandi*, prenons le temps de comprendre ce que doit être l'esprit de la musique liturgique.

Une analogie peut être faite entre la théologie de l'icône et la théologie de la musique sacrée. Comme la musique liturgique, l'art de l'icône poursuit un double but : rendre gloire à Dieu et sanctifier les fidèles. Pour passer de l'art profane à l'art sacré, l'artiste doit donc suivre un chemin d'ascèse et de prière nécessaire à l'élévation de l'âme. Le théologien orthodoxe Paul Evdikimov considère ainsi que l'icône presuppose un « jeûne des sens ». Le travail iconique est donc intrinsèquement tourné vers une orientation intérieure. Plus généralement, la fin de l'art sacré est d'éveiller les sens à percevoir l'invisible ; élever les sens du visible à l'invisible. C'est précisément ce qu'est le sacré : un pont entre les choses d'ici-bas et le divin. Le regard qui est porté sur l'image sacrée doit ainsi être un regard intérieur, qui ne peut être qu'un regard de contemplation : le seul regard qui peut nous faire accéder au mystère divin.

« Le regard qui est porté sur l'image sacré doit ainsi être un regard intérieur, qui ne peut être qu'un regard de contemplation. »

Rappelons qu'originellement, l'Orient et l'Occident chrétiens étaient théologiquement unis dans leur conception de l'art. La véritable rupture se produisit avec le tournant gothique opéré par l'Occident au XIII^e siècle. Ce ne furent plus la transfiguration et la résurrection qui se trouvaient au cœur de l'art sacré, mais la passion et la crucifixion. Une conception doloriste du christianisme se substitua à une conception lumineuse ; de l'art roman on passa à l'art gothique. Parmi les causes de ce changement, Benoît XVI cite Evdokimov qui considère que la conversion de l'Église à l'aristotélisme au détriment du platonisme joua un rôle fondamental. En refusant la doctrine des idées, l'aristotélisme signa une profonde crise du symbolisme. Cet antique « *platonisme réformé par l'Incarnation* », écrit Benoît XVI, *disparaît pour une bonne part dès le XIII^e siècle en Occident, de telle manière que l'art de l'image cherche avant tout à représenter les événements eux-mêmes. L'histoire du salut est per-*

que moins comme sacrement que comme une histoire qui s'est déroulée dans le temps. »

Ce détour historique nous est paru nécessaire : la crise du sacré que traverse l'Occident n'est pas une nouveauté, mais tire ses racines dans la crise du symbolisme qui court depuis de nombreux siècles, même s'il est certain que notre modernité a franchi un pas supplémentaire dans sa totale incompréhension du symbole et du sacré. Ainsi nous ne vivons plus seulement une crise de l'art sacré mais une crise de l'art en général qui se reflète dans le matérialisme. Il est devenu difficile pour l'homme de voir au-delà des choses matérielles, de s'élever au-delà des images et des sens afin de dépasser la matière pour éléver les sens vers l'esprit. Benoît XVI parle de cette tendance comme d'un « aveuglement de l'esprit ».

Les dérives de la musique d'église

Un certain nombre de dérives musicales, signes d'une profonde incompréhension de la nature de la musique sacrée, jonchent nos liturgies. Si l'accent peut être mis sur les célébrations de la *forma ordinaria* du rite romain, la forme extraordinaire, à son niveau, n'est pas non plus épargnée. Nous pouvons ainsi nommer deux dérives qui jalonnent aujourd'hui la liturgie romaine. La première est la recherche de l'esthétisme en soi et de la grandiloquence ; ce registre appartient principalement aux célébrations dans la forme extraordinaire du rite. La seconde concerne la recherche de l'efficacité pastorale comme but en soi ; cette dérive appartient principalement aux célébrations dans la forme ordinaire.

À propos de l'auteur

Clément Ménard est doctorant en science politique à l'Université du Luxembourg et chargé d'enseignements à l'Université Catholique de l'Ouest. Ses recherches portent sur la théologie politique contemporaine incarnée notamment par le mouvement de la *Radical Orthodoxy*. Il collabore également à la revue en ligne PHILITT, revue de philosophie et de littérature.

Le premier écueil concerne donc la recherche de l'esthétisme comme fin en soi, qui découle d'une mauvaise compréhension de la nature de l'art et de la liturgie. Faire de la recherche esthétique une fin en soi, c'est-à-dire ne rechercher le beau que pour le beau revient à accorder une mauvaise place à ce dernier, une place erronée au sein du cosmos.

L'art bien compris ne peut être son propre but et une fin en soi. Benoît XVI nous rappelle que cette philosophie de l'art pour l'art « *nie ce qui détermine l'homme comme créature et voudrait l'élèver au rang de seul créateur.* » Cette conception est donc une absence de vérité puisque cela contredit la propre essence de l'homme : celui-ci est une créature avant d'être un créateur ; il reçoit avant de donner. Cette critique est partie prenante de la critique du subjectivisme dans l'art : l'art et le beau se reçoivent avant de se créer. Ce subjectivisme à la racine de la moder-

« Aucun art sacré ne peut surgir de manière isolée et subjective. L'art sacré presuppose que l'on est formé à l'intérieur de l'Église et formé au nous de l'Église. »

nité a conduit à des conceptions erronées de la nature humaine : de l'individualisme libéral aux philosophies existentialistes, l'homme est pensé comme un individu autonome, autoréférencé, autoconstructeur. Pourtant, nous autres chrétiens savons que l'homme ne se construit qu'avec Dieu, l'homme ne reçoit que de Dieu. Il en est de même pour l'art authentique et la musique sacrée, qui ne peuvent se concevoir que dans une relation d'obéissance à Dieu, à son Église et aux lois du cosmos qu'il nous transmet. Benoît XVI écrit ainsi : « *Aucun art sacré ne peut surgir de manière isolée et subjective. L'art sacré presuppose que l'on est formé à l'intérieur de l'Église et formé au nous de l'Église.* » Le beau n'est donc jamais l'œuvre de l'homme seul : il est l'œuvre de Dieu à laquelle nous collaborons.

Le XIX^e siècle a ainsi vu se développer des musiques religieuses empreintes d'un style opératique et grandiloquent. Songeons au « *Dies*



Irae » du *Requiem* de Verdi, qui verse dans un registre horrifique fort éloigné de l'esprit de la musique liturgique. Le risque de ces musiques religieuses dix-neuvièmistes fut de perdre l'orientation intérieure et cosmique que doit avoir toute musique sacrée. Si la musique sacrée baroque était certes à de nombreux égards grandiose et fastueuse, elle arrivait toutefois à retrancher la splendeur de Dieu sans s'éloigner de la nécessaire orientation intérieure. Le danger de la passion qui s'en dégageait était parfois sur une ligne de crête, que le XIX^e siècle a allègrement franchi.

Une « prostitution avec l'inculture »

Enfin, le deuxième écueil particulièrement prégnant dans les liturgies actuelles concerne le « pragmatisme pastoral qui se suffit à lui-même » selon les mots de Benoît XVI. La musique liturgique est profondément incompatible avec une recherche de l'efficacité pastorale qui ne viserait

que le succès, à travers l'adhésion des fidèles ou même la conversion de futurs fidèles. Cette question se fait aujourd'hui surtout ressentir autour de la problématique de la musique pop, ce qu'on appelle par exemple la pop louange ou le rock chrétien. Nous employons volontairement le vocable, certes caricatural, de musique pop et non pas de musique populaire. La musique pop qui s'est développée en Occident depuis ces cinquante dernières années est précisément à rebours de l'esprit qui animait la véritable musique populaire, sur deux points fondamentaux : la communauté qui la porte et l'esprit qui l'anime. Au sens originel, la musique populaire est avant tout l'expression d'une communauté culturelle, travaillée par un habitus culturel commun : une langue, une histoire, une manière de vivre, des traditions. À l'origine, la musique populaire fait essentiellement l'objet d'une transmission orale avant d'être éventuellement écrite. Les membres de la communauté connaissent le chant sans forcément savoir d'où ce chant tire son origine. Enfin, la musique populaire ne fait pas l'objet d'un dépassement historique rapide et immé-

diat : au contraire, elle tire sa force de la mémoire collective qui la porte.

À rebours de la tradition de la musique populaire, la pop actuelle appartient au registre de la société de masse et de la société de consommation, ces dernières s'inscrivant dans un registre de production de masse ne recherchant que le succès et le profit. C'est donc une musique standardisée, fabriquée industriellement et rapidement périssable. La musique pop est ainsi au cœur de la « dictature de l'argent » dénoncée par Benoît XVI et s'éloigne considérablement de l'esprit de la musique populaire, qui témoigne avant tout d'un enracinement et donc d'une forme vie spirituelle. Notre pape émérite a des mots très durs vis-à-vis de cette tendance musicale qui tend à s'importer à l'intérieur de nos églises : « *Est-ce donc un succès pastoral quand nous pouvons nous raccrocher au train de la culture de masse et devenir ainsi complice de sa mainmise sur l'être humain ? [...] La banalisation de la foi n'est pas sa nouvelle inculturation mais la négation de sa culture et une prostitution avec l'inculture.* »

Mais le danger de la transposition de la musique pop en musique sacrée ne tient pas seulement à son origine industrielle et à son statut d'objet de consommation. Le danger vient principalement de la forme artistique qu'elle décide d'emprunter pour se faire accepter autant que possible par les masses — et donc être rentable. Le propre de cette musique est de procurer aux individus une « prétendue libération de soi » à travers l'expérience de l'agitation des sens par le bruit et la masse. Benoît XVI écrit joliment que « *la musique de la sobre ivresse de l'Esprit Saint semble n'avoir que peu de chances ici, quand le moi est tenu prisonnier, que l'esprit est enchaîné [...].* » Car au fond, l'extase des sens ne conduit pas à la vie de l'esprit mais cherche au contraire à engloutir l'esprit dans les sens. Ce n'est pas une musique qui purifie mais qui étourdit l'être.

Terminons par un bref état des lieux de la crise de la musique sacrée que nous traversons. En premier lieu, la musique sacrée est traversée par une profonde perte du sens de son identité culturelle, causée notamment par la globalisation de la culture. Nous voyons que la musique

sacrée est devenue élitiste. Seuls des spécialistes initiés peuvent pénétrer ce cercle privilégié. Cet élitisme a rendu particulièrement difficile le caractère accessible et populaire de la musique sacrée. A l'inverse de cette tendance, la musique populaire s'est détachée du peuple pour devenir un objet de consommation, un phénomène de masse, « *fabriqué de manière industrielle et qui, en fin de compte, mérite le qualificatif de culte de la banalité* » assène Benoît XVI. Tous ces éléments témoignent d'une profonde crise de la culture, et

« L'extase des sens ne conduit pas à la vie de l'esprit mais cherche au contraire à engloutir l'esprit dans les sens. Ce n'est pas une musique qui purifie mais qui étourdit l'être. »

donc de la musique sacrée et de la liturgie en général. Comme souvent, les éléments de réponses se trouvent dans un renouveau de l'intériorité et de l'authentique vie spirituelle et dans une redécouverte de l'essence de la liturgie.

Concluons par ces éclairantes recommandations du pape-théologien : « Dans l'univers occidental pourtant le terme de sous-culture ne devrait pas nous effrayer. Dans la crise de la culture que nous traversons peut tout à fait surgir, à partir de petits îlots d'intérêt spirituel, un nouveau besoin de purification et d'unification culturelles. Là où, dans des communautés vivantes, la foi a pris un nouveau départ, on voit déjà comment la culture chrétienne repart, comment l'expérience communautaire inspire et ouvre des pistes que nous ne pouvions pas deviner auparavant. » Peut-être le pari du renouveau communautaire est-il une solution ? ☩

Bernard Frossard

Depuis quelques années, nous découvrons avec enthousiasme un renouveau de la musique liturgique, où les formes anciennes sont utilisées comme fondation et comme point d'ancrage de nouvelles formes mélodiques. Il y a d'ailleurs un regain d'intérêt pour le grégorien lui-même dans la jeunesse actuelle, comme l'ont démontré les Rencontres Grégoriennes qui ont eu lieu à Paray-le-Monial en octobre dernier ou encore l'événement Ecclesia Cantic. Malheureusement ce regain d'intérêt pour l'ars antiqua n'a pas trouvé d'écho dans le domaine pictural ou architectural, à de rares exceptions, comme le travail d'Augustin Frison-Roche (p.ex. *Le secret de l'Apocalypse*).

Il semble pourtant fondamental que tous les domaines de l'art sacré connaissent un renouveau : il s'agit de réveiller nos sens, trop longtemps endormis par soixante années de vacuité artistique. Il nous faut retrouver ou ériger des structures qui dans notre société moderne puissent nous porter à la contemplation, sans quoi un renouveau liturgique qui ne serait que dans les cœurs ne pourrait s'incarner.

Que devons-nous donc faire de tout cela? « Seigneur, vers qui donc irions-nous » aurait-on envie d'exprimer comme supplique. Les initiatives vers une revalorisation du sacré sont abondantes mais elles sont limitées, non pas tant par la volonté et le manque de moyens de ceux qui les portent que par le manque de soutien de la hiérarchie dont l'attitude varie entre une bienveillance passive et le rejet total. Dans les deux cas, le soutien de l'épiscopat est on ne peut plus lacunaire.

Que pouvons-nous donc faire ? Eh bien, je crois que la réponse est : rien, nous ne pouvons rien faire quant à l'attitude de nos pasteurs (on peut

toujours prier !) mais nous devons devenir une minorité créative extrêmement agissante et florissante comme le suggère Benoît XVI dans son vol vers Prague :

« Je dirais que normalement ce sont les minorités créatives qui déterminent l'avenir, et en ce sens l'Église catholique doit se sentir comme une minorité créative qui possède un héritage de valeurs qui ne sont pas les choses du passé, mais qui sont une réalité très vivante et actuelle. »

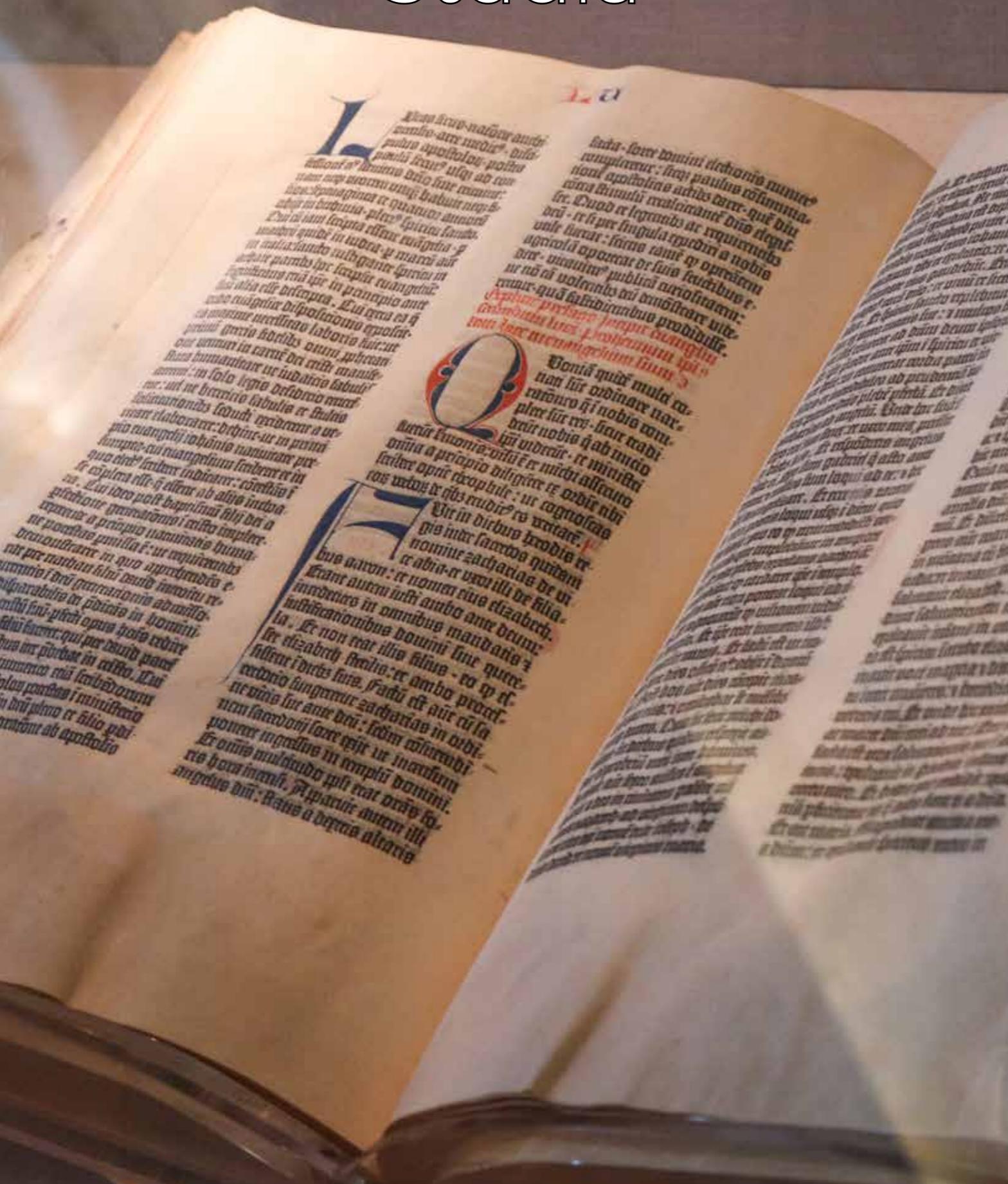
(voyage apostolique, 26 septembre 2009)

Devenir une minorité créative exige de nous plusieurs choses : un désir de se mettre au service de l'Église, là où nous le pouvons, un désir de se former, un désir de faire l'intention de l'Église, c'est à dire mettre en pratique ce que demande l'Église en matière d'art, de liturgie, de transmission de la Foi. Il faut dire que la réflexion dans ces domaines est plus ou moins stagnante selon les pays et que l'implication de jeunes laïcs et de jeunes clercs bien formés permettrait de les revitaliser.

Il nous est donc non seulement possible mais ô combien nécessaire de créer des îlots de beauté et de spiritualité, des points névralgiques où convergent les forces vives des fidèles et d'où surgira l'action missionnaire portée par l'Esprit Saint comme nous y appelle sans cesse le pape François. C'est donc en deux étapes que notre travail doit se faire, le premier pas : un retour à la contemplation ; et le deuxième, l'action missionnaire tirant sa source du premier : *Contemplata aliis tradere*, communiquer aux autres le fruit de ce que l'on a contemplé, comme disent nos amis dominicains.

Au boulot !

Bernard Frossard
Président d'Esprit de la Liturgie



Romanité et *bonitas formarum*

Matthias Bry

Je souhaiterais examiner ici le rapport qui existe dans le chant grégorien entre texte, musique et rite. Je prendrai d'abord grand soin de définir deux réalités éminemment polysémiques : le chant grégorien et le rite romain ; il me semble que cette définition est un exercice fondamental pour saisir le lien entre romanité rituelle et chant grégorien. Le lecteur que ces considérations ennuient pourra se reporter directement au paragraphe "Chant et rite" page 33. Ensuite, je tenterai de dépasser l'affirmation (au demeurant tout à fait vraie) selon laquelle le chant grégorien est suprêmement au service de son texte, pour montrer comment il dit plus que son texte, en éclairant le rapport entre ce dernier et l'action rituelle particulière qui lui est attachée.

Qu'est-ce que le chant grégorien ?

Le terme admet de multiples définitions ; je vais en donner trois, qui recouvrent trois réalités très différentes ; et c'est à partir de la troisième que je vais opérer dans la suite, quoique les deux premières aient leur valeur propre dans leur domaine propre.

Le chant grégorien des historiens

Pour un historien, le chant grégorien est le répertoire musical formé pendant le siècle qui précéda la réforme carolingienne (donc entre 700 et 800), par importation en Francie (le royaume mérovingien, puis carolingien, couvrant l'ouest de l'Allemagne, le Bénélux et la moitié nord de la France) du chant qu'on appelle aujourd'hui vieux-romain, qui comme son nom l'indique

était le chant employé à Rome avant d'y être supplanté par le chant grégorien, importation décidée par les souverains Francs et réalisée par de nombreux échanges de chantres entre la cour papale et la cour royale franque durant le 8e siècle.

Au sobre et solennel chant vieux-romain, les chantres francs ajoutèrent de nombreuses ornements, reflétant le goût des barbares du nord pour une certaine exubérance - exubérance qui nous semble aujourd'hui très relative !

Ce chant, plus proprement appelé romano-franc, fut appelé grégorien sous Charlemagne par référence à la réforme de saint Grégoire le Grand (mort en 604), non pour exagérer son antiquité, mais parce qu'il se voulait un simple développement du chant romain que Grégoire le Grand avait stabilisé en créant la Schola cantorum de Rome.

Le chant grégorien des historiens est donc défini par les manuscrits du 9^e-10^e siècles, les premiers sur lesquels figure la notation musicale en plus du texte, ce qui en exclut, d'une part, les compositions postérieures, et d'autre part, les parties chantées de la liturgie qui sont pas issues de cette assimilation par la culture franque de l'art musical romain ; ce dont nous donnerons quelques exemples plus loin.

Le chant grégorien des musicologues

Pour un musicologue ou un musicien versé dans ces matières, le chant grégorien est un chant :

- monodique, c'est-à-dire à une seule voix ;
- a capella, c'est-à-dire sans accompagnement d'instruments ;
- employant l'échelle diatonique, c'est à dire les

tons et les demi-tons tels qu'on les connaît dans la musique occidentale jusqu'à nos jours; — modal, c'est-à-dire que chaque pièce emploie les notes de la gamme naturelle en les organisant autour d'une ou deux teneurs ou cordes, des notes sur lesquelles la mélodie se pose régulièrement et autour desquelles elle se développe; — relativement orné, et faisant usage de figures mélodiques, ou cadences, nombreuses mais bien identifiées; ceci le différencie du plain-chant des 17^e et 18^e siècles, beaucoup plus simple dans son expression.

Cette définition recouvre donc les compositions ajoutées au répertoire liturgique après cette première moitié du moyen-âge qui définit le chant grégorien des historiens, pour autant que ces compositions dites néo-grégoriennes respectent le caractère musical propre du chant grégorien, tel qu'on l'a défini ci-dessus, ce qui est le cas de la plupart d'entre elles.

Le chant grégorien du Concile Vatican II

D'après la constitution *Sacrosanctum Concilium* (1963) du deuxième concile du Vatican, le chant grégorien est le chant propre de la liturgie romaine.

Cette phrase est la plupart du temps considérée comme étant l'attribution d'un titre ou d'une distinction ("chant propre de la liturgie romaine") à une réalité préexistante (le chant grégorien - reste à savoir lequel: celui des musicologues ou celui des historiens, ou un autre encore).

On devrait plutôt comprendre cette phrase comme une définition. Qu'est-ce que le chant grégorien? C'est ce qu'on chante dans la liturgie romaine. Mais que chante-t-on dans la liturgie romaine? Au moment où le Concile donne cette définition, ce qu'on chante dans la liturgie romaine est défini par ses livres officiels: l'*Antiphonale Romanum* de 1912, pour l'office divin (sauf Matines), le *Graduale Romanum* de 1908, révisé en 1961, pour les chants de la Messe (sauf les parties du prêtre), le *Missale Romanum* de 1962 (pour les parties du prêtre à la Messe).

Et que contiennent ces livres?

— Le chant grégorien des historiens, c'est-à-dire toutes les pièces du chant romano-franc du 9^e siècle, plus ou moins bien *restituées*, pour em-

ployer le terme consacré, à partir des manuscrits anciens, à l'exception notable des répons de Matines, joyaux de la musique liturgique médiévale, que le rite romain n'a toujours pas officiellement restaurés (encore que quelque progrès ait été fait en ce sens après la réforme liturgique);

— le chant grégorien des musicologues, c'est-à-dire, en plus des pièces précédentes, des pièces plus récentes, allant du XII^e au XX^e siècle, fidèles aux caractéristiques musicales du chant grégorien;

— une grande variété de tons communs qui constituent une partie incontournable de ces livres, mais qui ne sont pas capturés par les définitions précédentes. Ce sont les tons sur lesquels on chante les psaumes de l'office (rappelons que chaque office comporte entre trois et neuf psaumes), les psaumes de la messe (en 1963, il y en a deux: un à l'entrée et un à la communion; le premier est aujourd'hui le plus souvent réduit à son antienne et un verset, le second est réduit à son antienne); il s'agit encore des tons sur lesquels le prêtre chante Dominus vobiscum et l'assemblée répond Et cum spiritu tuo, des tons sur lesquels on chante les lectures de la messe et de l'office, des tons sur lesquels le prêtre chante la préface de la Messe, le Pater noster, et ainsi de suite;

— des directives sur la manière de chanter, qui sont inséparables des partitions elles-mêmes, qui constituent des indications d'interprétation au même titre que celles figurant sur la portée de nos partitions modernes. En particulier, certaines parties doivent se chanter *recto tono*, est-il précisé, c'est-à-dire continûment sur une seule note, ou bien *voce recta et depressa*, c'est-à-dire *recto tono* sur une note très grave.

Suis-je en train d'affirmer que de débiter une phrase ou un texte entier sur une seule note, ce serait du chant grégorien? Oui, sans hésitation, puisqu'il s'agit de chant et que cela a lieu au sein de la liturgie romaine. Du *recto tono* aux Alléluias les plus ornés, du ton dit de la Prophétie servant pour chanter les lectures vétéro-testamentaires des Quatre-Temps et des Vigiles, aux hymnes des heures de l'office, voilà tout ce qu'embrassaient dans leur esprit les Pères conciliaires quand, en 1963, ils liaient indissolublement le chant grégorien et la liturgie romaine.

Mais quelle liturgie romaine?

Qu'est-ce que le rite romain?

Je vais également donner trois définitions de ce terme; mais contrairement aux trois définitions du grégorien, qui sont toutes trois vraies (encore que seule la troisième me semble permettre d'exprimer correctement la place du chant grégorien dans la liturgie), les deux premières définitions que je vais donner sont fausses, ou au moins assez incomplètes pour qu'il faille les rejeter.

Le rite romain des archéologues

L'univers de la liturgie est plein de nostalgiques. Ce n'est pas un mal en soi; il me semble que tout historien fantasme son propre Âge d'Or, et sait bien, même inconsciemment, quelle date il choisirait s'il lui était offert de voyager dans le temps. Nous prétendons tous être tournés vers l'avenir, et ultimement vers la Parousie; et nous essayons sincèrement de l'être, du moins la plupart d'entre nous. Mais nous avons tous notre époque fétiche - et notre lieu fétiche, car le rite romain n'a été unifié géographiquement que très récemment.

Certains cèdent à cette tentation et, plus ou moins consciemment, appellent "rite romain" la liturgie telle qu'elle était pratiquée à leur point favori du temps et de l'espace. L'auteur de ces lignes rêve la nuit — la nuit, mais pas le jour, c'est à dire involontairement — de vivre la liturgie des cathédrales de Metz, Aix-la-Chapelle et Laon autour de 820. Cette forme particulière de perversion est assez rare; il existe trois principaux clubs d'archéologues aux perversions plus répandues.

— Les fixistes, qui déterminent subjectivement une date à partir de laquelle un modernisme fantasmé à commencé de s'introduire dans la liturgie; pour la majorité, c'est 1962; c'est la popularité des livres de 1962 qui a poussé Benoît XVI à reconnaître ceux-ci comme forme extraordinaire du rite romain dans *Summorum Pontificum Cura* en 2007. Certains arguent que l'action de Mgr. Annibale Bugnini, le principal auteur de la réforme de 1969-1975, a commencé avec la réforme de la semaine sainte de 1955, et donnent 1954 comme la date indépassable de la liturgie romaine. D'autres enfin, plus rares,

considèrent que saint Pie X, qui, dans *Divino Afflato* (1911), a énormément raccourci l'office en supprimant les répétitions de psaumes dans le psautier hebdomadaire, s'est écarté de la disposition immémoriale du psautier romain en faisant, avant la lettre, œuvre de pastoralisme, et s'en tiennent à l'état de la liturgie en 1910.

— Les vieux-jeunes, qui vont tranquillement sur leur soixante-dix ans en se morfondant de ce que le grand élan des années post-conciliaires semble s'essouffler avec le retour de quelques soutanes, d'un petit peu de latin, mais surtout d'une jeunesse désireuse de sacré et peu alléchée par l'idée de rendre à la Majesté divine le culte qu'elle mérite en chantant des paroles dignes d'une mauvaise *Internationale* sur une musique digne d'un mauvais Patrick Sébastien, et taxant cette jeunesse de rigidité, nouveau péché mortel à la mode.

— Enfin, les archéologues que visait spécifiquement Pie XII dans *Mediator Dei* (1947) — encore que sa condamnation puisse fort bien s'appliquer rétroactivement aux deux premières catégories —, c'est-à-dire ceux qui visent, ou prétendent viser, un retour à la liturgie apostolique et paléo-chrétienne (certains acceptent de considérer également la liturgie basilicale des 4^e et 5^e siècles, encore qu'ils choisissent soigneusement ce qu'ils en retiennent, surtout pas, par exemple, l'orientation). Non contents de nier la possibilité que l'Esprit Saint puisse conduire l'Église au cours de l'histoire dans ses définitions liturgiques, ils sont forcés de compenser par leurs propres inventions l'absence presque totale de certitudes sur le contenu de la liturgie des premiers siècles (la somme des faits certains, ou même seulement très probables, à propos de la liturgie avant le 6^e siècle, tiendrait aisément sur le recto d'une feuille A5).

Ce n'est pas sans un certain malaise qu'il faut admettre que ce troisième club d'archéologues a eu une influence déterminante sur la réforme liturgique des années 1970.

Il n'est pas nécessaire de s'étendre beaucoup sur la vacuité de ces définitions, entièrement subjectives et arbitraires, nourries surtout par l'imagination et le fantasme.

Le rite romain de *Traditionis Custodes*

J'appelle, un peu plaisamment, "rite romain de *Traditionis Custodes*", le rite qui, à une date donnée de l'histoire, est celui pratiqué à Rome par la curie pontificale.

Ce rite romain-là a toujours été assez dépouillé, comparativement aux liturgies qui se déploient dans les cathédrales de l'Europe occidentale, d'Aix-la-Chapelle à Lyon, de Narbonne à Salisbury. Il est codifié par le peu recommandable pape Nicolas III en 1277, et étendu en 1570 par saint Pie V à tous les diocèses latins dont le rite propre datait de moins de 200 ans. Il est régulièrement modifié de manière unilatérale par l'arbitraire pontifical, ce qui va alimenter les tensions entre Rome et les Églises particulières des différents pays européens (surtout la France) jusqu'à la fin du 19^e siècle.

Enfin, ce rite se transforma en profondeur lorsqu'il fut presque entièrement réécrit en 1970, et traduit; son *ars celebrandi* ne cessera jamais de dépendre fortement du pontife régnant, avant comme après la réforme; mouvement de balancier finalement assez traditionnel.

Il est à noter que dans cette définition, le rite romain est aujourd'hui célébré presque exclusivement en italien et en anglais, sauf pour certaines parties qui sont encore chantées en latin et en grégorien.

En somme, le rite romain de *Traditionis Custodes*, c'est ce que le pontife régnant a décreté, indépendamment de tout souci de continuité historique.

Le rite romain du Concile Vatican II

En écrivant que le chant grégorien est le chant propre de la liturgie romaine, les Pères conciliaires ne pouvaient certainement pas avoir une posture archéologique: en effet, affirmer que le chant grégorien est le chant propre d'un objet passé et figé est peut-être vrai, mais ce n'est sûrement pas intéressant; cela reviendrait à énoncer un fait historique (en tel lieu, à telle époque, on chantait du chant grégorien) sans qu'il ne puisse y avoir aucune conséquence pratique *hic et nunc*. Les Pères conciliaires ne pensaient sûrement pas non plus à la seule liturgie de la curie papale.

D'une part, venant de diocèses des quatre coins du monde, ils la connaissaient assez peu; d'autre part, la liturgie curiale étant soumise à un certain arbitraire pontifical, toute vérité qu'on dit sur elle ne peut être que de faible portée: elle tient dans le temps jusqu'à la prochaine réformette, et elle tient dans l'espace dans les limites du diocèse de Rome.

Il faut donc prendre l'hypothèse que les Pères conciliaires ont voulu, en liant chant grégorien et rite romain, poser une affirmation qui était vraie avant eux et resterait vraie après eux, et qui était vraie pour toutes ces parties de l'Église latine qui n'ont pas d'autre rite propre que celui de Rome, quelles que soient les adaptations locales qu'on y avait ménagées dans le passé et qu'on continuerait d'y ménager dans l'avenir.

Qu'est-ce donc que le rite romain? C'est la collection, ou, mieux, la récapitulation (les imprimeurs parleraient d'image composite, et les mathématiciens, d'intégrale), de toutes les liturgies célébrées dans l'histoire de l'Occident chrétien, du moment qu'elles étaient célébrées en référence à ce qui se faisait ou s'était fait à Rome, sans forcément en chercher une imitation parfaite.

Cette définition est bien belle, pourra-t-on rétorquer, mais elle est absolument inutilisable; j'en conviens. Cependant, employer cette définition permet de dégager quelques constantes, quelques caractéristiques du rite romain, non pas universelles sans exception, mais dont les exceptions sont marginales, et qu'un œil honnête reconnaît comme centrales dans cette immense collection de liturgies particulières de toutes les époques.

On peut citer, pêle-mêle, la structure de l'année liturgique, la structure de la Messe, les huit offices quotidiens, la majorité des oraisons, chants et lectures du cycle des dimanches (les oraisons et les lectures ont été entièrement changées dans l'usage réformé après 1970, mais pas les chants, qui subsistent dans le Graduel de 1974), et surtout une manière de prononcer les prières du prêtre comme de l'assemblée, qui n'est jamais la voix parlée, mais toujours soit la voix basse, soit le chant, un chant monodique, *a capella*, modal, orné, autrement dit, mouvant et mutant avec plus ou moins de succès à travers les époques, le chant grégorien.

Chant et rite

Nous voici arrivés, après un développement sémantique dont le lecteur qui l'a enduré jusqu'au bout me pardonnera la longueur, à la conclusion de cette première partie: le chant grégorien est le support de la parole dans la liturgie de l'Occident chrétien, de son évangélisation primitive à nos jours. Il est le vecteur de tous les textes qui ne sont pas récités à voix basse, qu'ils soient chantés recto tono, ou de manière syllabique ou psalmodique, ou au contraire d'une manière si ornée que de longues secondes en séparent les mots. Cette définition, bien sûr, admet des exceptions: il y a bien une poignée de textes lus lors de la célébration des sacrements autres que l'Eucharistie; et dans cette petite fraction de seconde que sont les soixante-dix dernières années au regard de l'histoire de l'Église, la majorité des textes liturgiques a été lue à voix haute plutôt que chantée; il y a bien eu des époques où le chant ne pouvait, d'un point de vue musical, revendiquer qu'une parenté très lointaine, voire inexistante, avec le chant grégorien: c'est le cas de notre époque, et ce fut aussi le cas d'une partie de l'époque moderne et industrielle; il y a bien certains lieux dans l'Occident chrétien où le chant liturgique n'a jamais eu les caractéristiques musicales du grégorien: c'est surtout le cas du chant mozarabe, car les chants ambrosien, dominicain, coutançais, clunisien, ne se différencient qu'à peine, musicalement, du chant grégorien romain. Mais ces exceptions ont toutes un caractère périphérique: soit géographiquement (l'Espagne mozarabe, c'est loin), soit chronologiquement (la déclamation parlée des lectures, c'est récent), soit musicalement (le plain-chant, c'est une dégénérescence du grégorien qu'un énergique sursaut impulsé par Dom Guéranger a eu tôt fait de restaurer).

Nos définitions bien choisies des deux termes de la phrase de *Sacrosanctum Concilium* nous permettent donc d'exprimer une fois de plus l'articulation fondamentale entre le rite romain et le chant grégorien: le second est la voix naturelle du premier, le support de sa parole.

Diversité du rite, diversité des formes

La bonitas formarum

À l'époque contemporaine, c'est le *motu proprio Tra le sollecitudini* (moins connu sous son titre latin *Inter plurimas pastoralis officii sollicitudines*) du saint pape Pie X, publié en 1903, qui définit les bases théoriques de la musique liturgique, pour la première fois depuis le concile de Trente (et dans la continuité de ce dernier). Trois critères y sont donnés: la *sanctitas*, l'*universalitas*, et la *bonitas formarum*. Pie X développe ces trois critères: la *sanctitas* impose qu'on ne devrait pas pouvoir confondre une pièce de musique liturgique avec une pièce de musique profane, ni par son texte, ni par sa composition; l'*universalitas* n'est pas l'uniformité géographique absolue, mais permet d'exprimer le génie musical de chaque culture seulement dans la mesure où il se conforme au caractère objectif du culte divin; mais c'est la *bonitas formarum* qui nous intéresse aujourd'hui. Pie X développe peu cet aspect, si ce n'est pour préciser que cette beauté doit éléver l'âme et non seulement consister en un exercice esthétique sans but supérieur à lui-même.

Le pape poursuit son propos en expliquant que le chant grégorien possède au degré ultime ces trois qualités.

Le texte latin (et l'original italien, *bontà delle forme*) seraient mieux traduits en parlant de l'excellence des formes. Pourquoi ce pluriel à formes? Parce que le chant grégorien, tel qu'on l'a défini au-dessus, possède de toute évidence une très grande variété de formes, allant du recto tono aux interminables mélismes des alléluias; la diversité des actions rituelles au sein du rite romain entraîne une diversité de formes musicales pour le chant liturgique, et chacune de ces formes doit être excellente, c'est à dire portée à son plus haut degré de perfection technique. Dans son chirographe pour le centenaire de *Tra le sollecitudini*, le saint pape Jean-Paul II va plus loin, en enseignant que "la musique liturgique doit répondre à certaines conditions spécifiques: l'adhésion totale aux textes qu'elle présente, l'harmonie avec le temps et le moment liturgique auquel elle est destinée, la juste cor-

respondance avec les gestes proposés par le rite. Les divers moments liturgiques exigent en effet une expression musicale qui leur soit propre, visant à chaque fois à faire apparaître la nature propre d'un rite déterminé". Nous allons voir pourquoi le chant grégorien correspond à ces conditions de manière insurpassable.

Contexte scripturaire et rituel

Considérons deux emplois liturgiques de ce verset du psaume 50 :

Aspérge me, Dómine, hyssópo, et mundábor: lavábis me, et super nivem dealbábor.

Asperge-moi, Seigneur, avec l'hysope, et je serai pur; lave-moi et je serai plus blanc que neige.

On trouve ce verset chanté avec le reste du psaume 50 (le fameux *Miserere*, psaume pénitentiel par excellence) à l'office des Ténèbres du vendredi saint, sur le ton 7c commandé par l'antienne *Proprio Filio suo* (ci-dessous, premier extrait).

On le chante également pendant l'aspersion à la grand-messe dominicale (ci-dessous, deuxième extrait).

Comparons ces deux partitions. Elles ont en commun le mode 7 (transposé), dont l'antienne de l'aspersion dominicale exhibe toutes les caractéristiques : repos intermédiaire sur le ré (finales du segment *Asperges me*, du segment *Dómine* et du segment *lavabis me*); forte présence mélodique du do parmi les notes de passage;

finales des deux stiques sur le sol inférieur. Le mode 7 n'est généralement pas considéré comme un mode triste, ou pénitentiel (ce sont plutôt les modes 2 et 6), il exprime une certaine confiance; Guido d'Arezzo le qualifie d'angélique, et Adam de Fulda, de ton de la jeunesse.

Quelles différences observe-t-on ? Le verset de psaume est chanté sur le rythme naturel de la parole, et dure environ six secondes; on parle de *forme syllabique*. L'antienne est chantée sur le rythme d'une déclamation très lente, et dure environ trente secondes. Elle comporte donc des notes de passage ornementales; on parle de *forme neumatique*.

De plus, le verset est chanté dans le contexte du psaume entier, à égalité avec les dix-neuf autres versets de ce psaume; il constitue l'action liturgique principale au moment de sa récitation; il n'est pas répété. Il est chanté par des chanoines, des moines, un groupe de laïcs, généralement pas par une grosse assemblée (même à l'époque où les offices des Ténèbres étaient très à la mode, on n'y rencontra pas la même foule qu'à la messe). Avec le reste du psaume 50, il exprime le sentiment général d'une contrition pleine d'espérance.

Au contraire, ce même verset du psaume 50 est mis en valeur de manière singulière dans l'antienne, d'autant qu'il est chanté par tout le peuple à la Messe; c'est un chant d'assemblée, d'où l'intérêt d'une certaine lenteur dans le débit des syllabes (tous ceux qui ont entendu le *Je crois en*

Dieu récité par une foule nombreuse ont constaté qu'il était parfaitement inintelligible à un non-initié, sauf quand la foule adopte un débit nettement plus lent que celui d'une conversation). L'*Asperges me* accompagne l'aspersion, qui constitue l'action liturgique principale, dont il dépend et qu'il illustre: l'assemblée est invitée à se remémorer son baptême par ce chant. Il est répété, généralement deux fois, mais parfois trois ou plus si l'aspersion se prolonge, s'adaptant au rite dont il dépend.

Nous observons donc dans cet exemple deux formes du chant grégorien, qui permettent, ou bien d'insérer un fragment de texte dans son contexte scripturaire (c'est le cas du verset), ou bien d'élever celui-ci au-dessus de son contexte scripturaire (c'est le cas de l'antienne) pour l'appliquer à une réalité (le baptême) inconnue de son auteur humain.

Solennité du jour liturgique

Considérons les deux chants qui figurent en haut de cette page. Le premier sert de conclu-

sion aux Laudes des fêtes de 2e classe (dans l'usage réformé, il conclut les Laudes des fêtes, par opposition aux mémoires et aux solennités). Le second conclut les Laudes (et les Vêpres) des fêtes de l'Avent et du Carême.

Il apparaît clairement que le chant grégorien, pour le même texte assurant la même fonction rituelle, permet de différencier le degré de solennité du jour liturgique, en adoptant la forme mélismatique (pour les plus grandes fêtes), neumatique (comme dans le premier exemple) ou syllabique (comme dans le second).

Fonction du texte et de la pièce

Considérons deux emplois liturgiques de ce verset du psaume 16 :

Custódi me, Dómine, ut pupíllam óculi: sub umbra alárum tuárum prótege me.

Garde-moi, Seigneur, comme la prunelle de l'œil; à l'ombre de tes ailes, protège-moi.

On chante ce texte comme graduel à la Messe (partition ci-dessous). Depuis au moins le 8^e

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a large 'C' and the text 'Custodi nos, Dómine, ut pupíllam óculi:'. The second staff begins with a large 'S' and the text 'Sub umbra alárum tu-árum prótege nos.'

Custodi nos, Dómine, ut pupíllam óculi:

Sub umbra alárum tu-árum prótege nos.

siècle (on ne dispose pas de sources assez fiables avant), et jusqu'à la réforme de 1969, ce graduel était chanté après l'Épître sur les dons de l'Esprit (1 Corinthiens 12) et avant l'Alléluia *Te dect hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddétur votum in Jerúsalem* (Il est bon de te chanter, Dieu, dans Sion, et de tenir nos promesses envers toi dans Jérusalem), puis la parabole du publicain et du pharisien (Luc 18). Les lectures qui l'encadrent sont aujourd'hui variables et ne sont jamais celles citées ci-dessus.

Entre les lectures de la messe, la liturgie propose un temps de méditation avec le chant du graduel et de l'alléluia. Le texte est servi très lentement, certaines syllabes comportant une quinzaine de notes : on parle de *forme mélismatique*. Les mots s'entremêlent, dans l'esprit des assistants, avec les échos de l'Épître qui vient d'être lue ; pour ceux qui ont lu les textes de la messe à l'avance (c'est à dire le plus grand nombre, espérons-le), les longs mélismes se superposent également aux paroles les plus frappantes de la parabole du pharisien et du publicain qui va suivre.

Les mots sur lesquels portent les mélismes ne sont pas forcément les plus importants ; et l'accentuation latine des mots n'est pas prise en compte (ce sont parfois les dernières syllabes des mots, normalement faibles, qui portent les mélismes : *Domine, tuarum* ; ou bien des mots d'une seule syllabe, sub, deux fois me).

C'est que la composition de ce graduel sert son texte, mais pas seulement son texte : elle s'inscrit dans le reste de la liturgie de la Parole (on aurait dit dans le passé : messe des catéchumènes), et elle la sert dans son ensemble : garde-moi, Seigneur, pourrait glosier un fidèle de cette assemblée, garde-moi de confondre l'observance et la sincérité, comme le fait le pharisien ; garde-moi de l'esprit de division dont parle saint Paul au début de son épître.

On chante également ce verset du psaume 16 comme versicule à l'office de Complies, avec un texte légèrement modifié (passage au pluriel des deux *me*), après avoir écouté la lecture brève (ou capitule) et chanté le répons bref *In manus tuas* (En tes mains je remets mon esprit), et juste avant de chanter le cantique de Syméon (partition en haut de cette page).

Au contraire du graduel, la manière dont celui qui chante Complies appréhende ce verset n'est pas informée par de longs textes qui l'encadrent, mais simplement par l'heure de la journée : la nuit est comprise comme une période de danger et de tentations, et l'assistance divine est invoquée ici de manière plus immédiate.

La fonction rituelle de ce versicule n'est pas d'abord de faire méditer son texte par la communauté en prière, mais plutôt d'articuler entre elles deux parties de l'office, à la manière d'une virgule dans une phrase. Les mots individuels ne sont pas distingués les uns des autres ; la phrase est servie recto tono et le mélisme final permet d'épuiser son souffle pour reprendre une grande inspiration avant de chanter l'antienne du *Nunc Dimittis*.

Nous observons donc dans cette exemple deux autres formes du chant grégorien en forte dépendance avec le contexte rituel dans lequel elles s'insèrent : dans un cas, il s'agit d'une pause méditative entre deux rites intellectuellement denses (les lectures) ; dans l'autre cas, il s'agit d'une brève respiration entre deux parties de l'office.

Caractérisation du texte

Comparons deux extraits de lectures de la Messe. Il s'agit de deux lectures du même jour, le samedi des Quatre-Temps de septembre. Le choix, peu répandu, de les noter ici en français, permet

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a large 'L' and the text 'Le dixième jour de ce septième mois est le jour des Expiations : vous affligerez vos'. The second staff begins with a large 'S' and the text 'âmes ; et vous offrirez au Seigneur des sacrifices faits par le feu.'

de mieux faire ressortir le caractère propre des deux textes l'un par rapport à l'autre.

Notre premier exemple est un fragment de lecture vétérotentamentaire (Lévitique 23), chanté sur le ton dit "de la Prophétie" (en haut de cette page).

Les deux cadences intermédiaires descendant d'un demi-ton : cette dissonance produit une certaine tension mélodique, symbolique à la fois du caractère négatif des prophéties de l'Ancien Testament, et du caractère non-définitif de l'ancienne alliance. La quinte descendante de la cadence finale évoque de façon saisissante une trompette, certainement l'instrument le plus propre à la prophétie.

Notre second exemple est un fragment de lecture néotestamentaire (Hébreux 9), qui répond aux prescriptions de l'ancienne loi qui faisaient l'objet de la première lecture, chanté sur le ton dit "de l'Épître" (en bas de cette page).

Les cadences de ce ton sont nettement plus complexes, pas parce qu'elles sont plus ornées, mais parce qu'elles sont préparées par deux à cinq syllabes qui les précèdent. Elles correspondent éminemment à l'art de la rhétorique, au caractère d'exhortation qui se retrouve dans

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a large 'C' and the text 'Car avec les prescriptions relatives aux aliments, aux boissons et aux diverses ablutions, ce ne sont que des ordonnances charnelles: imposées seulement jusqu'à une époque de réformation.'

la plupart des Épîtres. Le chant du dernier

stique un demi-ton en dessous de la corde de récitation provoque également une tension résolue par le retour sur la corde à la dernière note, autre effet rhétorique. Ce ton oblige le lecteur à articuler avec une grande netteté, à s'appuyer sur les syllabes fortes, particulièrement en latin, le français étant dans l'ensemble une langue moins accentuée et plus plane (au sens de ce mot dans l'expression *plain-chant, cantus planus*).

Le chant grégorien comme critère de la musique liturgique

En nous approchant de la conclusion de cette étude, relisons la citation du saint Pape Jean-Paul II déjà imprimée plus haut : "la musique liturgique doit répondre à certaines conditions spécifiques : l'adhésion totale aux textes qu'elle présente, l'harmonie avec le temps et le moment liturgique auquel elle est destinée, la juste correspondance avec les gestes proposés par le rite. Les divers moments liturgiques exigent en effet une expression musicale qui leur soit propre, visant à chaque fois à faire apparaître la nature propre d'un rite déterminé."

Le chant grégorien correspond à un degré suprême et indépassable à ces critères : nous avons

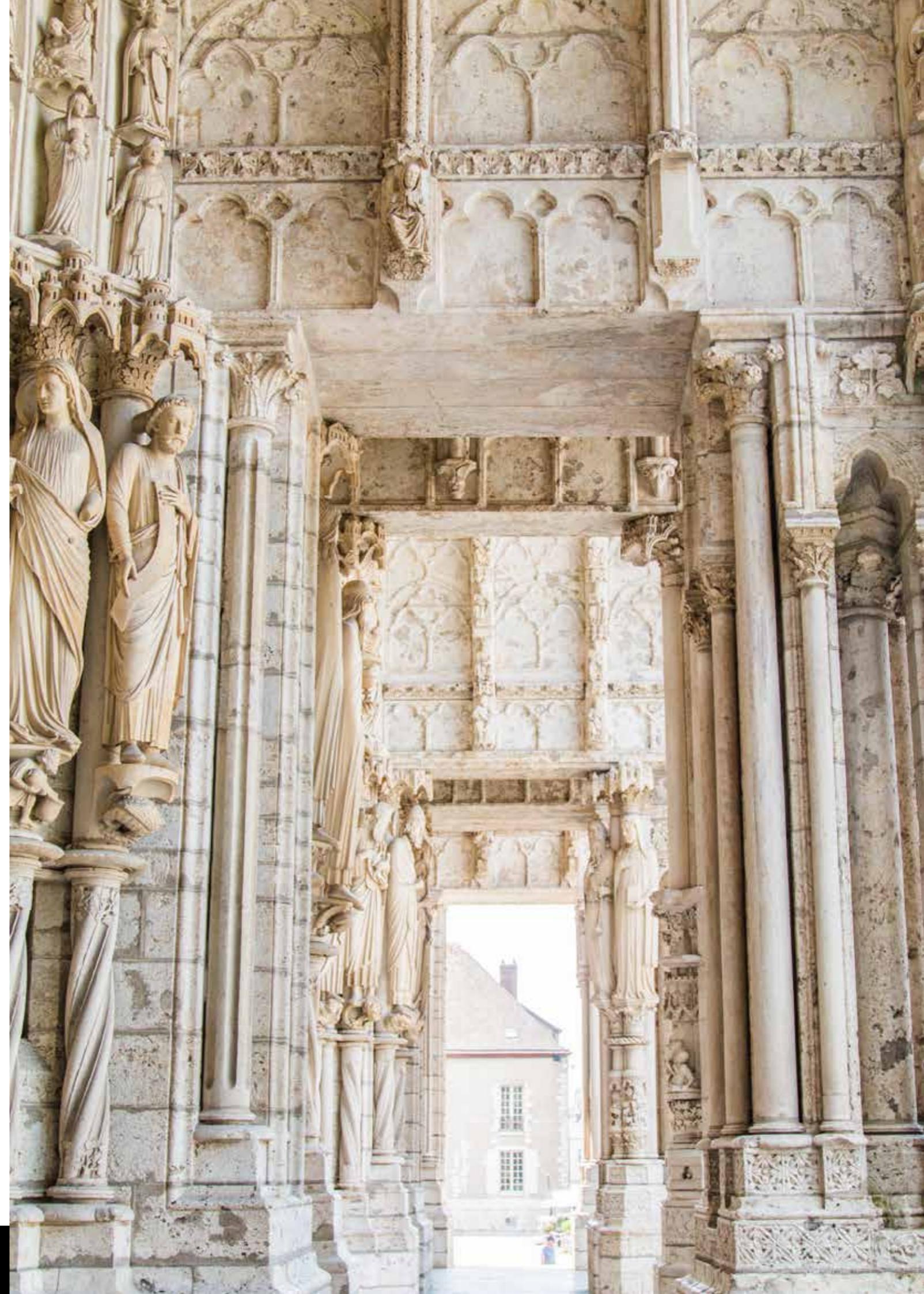
vu de quelle manière il est au service de son texte, s'adaptant, dans sa forme, à la solennité du jour et au temps liturgique; s'étirant ou se raccourcissant en fonction du geste rituel qu'il accompagne, quand il ne constitue pas lui-même l'action principale de la liturgie; se mettant constamment en étroite relation avec les autres parties de la liturgie et avec l'heure du jour; présentant tantôt son texte dans le contexte biblique, et tantôt révélant les sens cachés de ce texte par la juxtaposition avec un geste ou une parole qui l'éclaire.

En tout ceci, il constitue la référence de la *bontà delle forme*, l'excellence des formes, demandée par saint Pie X pour la musique liturgique.

Jamais le Magistère n'a souhaité exclure de la liturgie les autres styles musicaux, encore que certains, comme l'opéra ou la musique pop-rock, soient irrémédiablement improches à l'emploi liturgique. Le chant grégorien montre aux compositeurs une voie exigeante : si les compositeurs sérieux, à ce jour, ont généralement compris que

le texte devait être respecté, ils doivent encore acquérir cette sensibilité au contexte rituel, au caractère propre du texte, au contexte scripturaire, à la fonction liturgique de la pièce et aux gestes qu'elle accompagne, pour espérer composer une œuvre véritablement utile et durable.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : le chant grégorien, dans son sens le plus général, tel que nous l'avons défini, n'est pas un style parmi d'autres, auquel le Concile Vatican II aurait poliment reconnu une primauté d'honneur sans implications pratiques. S'il laisse de temps à autre un peu de place à une polyphonie ou à un cantique populaire, il continue d'irriguer toute la liturgie à travers ses tons communs, son répertoire, son exigence que toutes les parties audibles soient chantées, et son *éthos*, autrement dit son style, subtil compromis entre retenue et expressivité. Il est indissolublement marié au rite romain, et toute liturgie, aussi belle soit-elle, qui s'en détacherait, ne saurait prétendre au bel adjectif de « romaine ». ☩





Une œuvre de laïcs au service de l'Église

Cette revue est le résumé du travail de l'association « Esprit de la liturgie », dont l'objectif est de faire redécouvrir la splendeur et la profondeur de la liturgie au plus grand nombre.