

*La Maison-Dieu*, 131, 1977, 5-47.

Jean-Yves HAMELINE

## LE SON DE L'HISTOIRE

### *Chant et musique dans la restauration catholique*

« *Ce qui nous perd aujourd'hui c'est l'ignorance de ce passé sans lequel, pourtant, on espérerait en vain comprendre et terminer les questions présentes.* » (Dom Prosper GUÉRANGER.)

## LA MUSIQUE D'ÉGLISE DANS LE 19<sup>e</sup> SIÈCLE

**L**A traversée du 19<sup>e</sup> siècle a été déterminante pour la constitution des formes modernes de la pratique musicale à l'église. A ce titre, il faut se persuader que la connaissance historique du 19<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement l'approche pittoresque d'une époque « révolue », mais la saisie d'un grand nombre de processus actuellement en cours, sans parler de l'héritage encore massif qui se maintient sous forme d'habitus culturels, de conduites de perceptions, de coutumes langagières, de divisions du travail intellectuel. Cette nécessité d'un véritable déchiffrement du 19<sup>e</sup> siècle pour comprendre les processus dans lesquels nous sommes pris aujourd'hui est un sujet d'insistance de la part d'un certain nombre d'historiens, que ce soit dans le domaine litté-

raire, dans le champ politique ou comme prolégomène à toute tentative « d'introduction au devenir du catholicisme actuel ». Comme l'écrit Pierre Barberis : « Il y a tout un travail de déchiffrage scientifique qui est fait pour des périodes assez anciennes, mais il demeure relativement peu satisfaisant pour le 19<sup>e</sup> siècle, par exemple. S'il y a résistance, blocage, si les efforts n'ont pas été réellement faits pour décoder la réalité historique du 19<sup>e</sup> siècle, c'est peut-être en raison de la profonde ressemblance, de la profonde continuité entre ce 19<sup>e</sup> siècle et notre époque. Posé en termes clairs, le problème des rapports entre les soubresauts, les crises économiques du 19<sup>e</sup> siècle et l'évolution culturelle du 19<sup>e</sup> siècle, conduirait à une réflexion non seulement sur le 19<sup>e</sup> siècle, mais sur les problèmes immédiatement contemporains. Ce n'est pas un hasard si l'histoire de la Restauration n'est pas réellement faite. C'est une époque profondément négligée<sup>1</sup>. »

Le 19<sup>e</sup> siècle est caractérisé par un profond réaménagement de l'espace culturel, « culture » étant pris ici au sens stratégique du mot, c'est-à-dire la lutte pour l'établissement et le contrôle du système cognitif et des mœurs. Nous n'en signalerons que quelques traits qui pourront expliquer comment la pratique de la musique à l'Eglise à la fois conserve ses caractères et ses contradictions permanentes, mais se voit entraînée dans un jeu social où de nouveaux acteurs et de nouvelles conditions de fonctionnement, lui imposent la recherche de dispositions nouvelles, l'obligeant à redéfinir ses critères internes et externes, de « dignité », de « convenance ».

1. « Ecrire, pour quoi ? pour qui ? » *Dialogues de France-Culture*, (2), Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 52. Au milieu d'une littérature abondante, on pourra lire en priorité E. POULAT, *Eglise contre Bourgeoisie*, Introduction au devenir du catholicisme actuel. Paris; Casterman, 1977. D'autres historiens, comme B. PLONGERON, insistent à bon droit sur le caractère exemplaire des tensions qui agitent la société religieuse française dans les trente dernières années du 18<sup>e</sup> siècle ; cf. « L'aveu, une lecture historique », in: *Autrement* (2), 1975, pp. 48-59 ; et *La vie quotidienne du clergé français au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hachette, 1974 ; également : J. R. DERRÉ, J. GADILLE, X. de MONTCLOS, B. PLONGERON (eds), *Civilisation chrétienne — Approche historique d'une idéologie — XVIII<sup>e</sup> - XIX siècles*, Paris: Beauchesne (coll. « E. N. E. A. »), 1975. P. THIBAUT, *Savoir et Pouvoir, philosophie thomiste et politique cléricale au XIX<sup>e</sup> siècle*. Québec: Presses de l'Université Laval, 1972.

### Musique sous tutelle scolaire

Le phénomène le plus important est sans doute la généralisation d'un modèle de culture prescrite fondé sur l'institution scolaire, à vocation universelle et « nationale », et fortement hiérarchisée.

Tout au long du siècle, l'instruction va se répandre pénétrant, bien sûr, de manière très variable les différentes régions du pays, selon l'avancée des chemins de fer, les courants d'industrialisation, les aménagements urbains. Mais ce n'est pas tant ici cet aspect d'extension quantitative qui est visé que l'aspect proprement structurel, tenant au modèle nouveau qu'il introduit d'engendrement et de régulation culturels.

Avec l'École, la police ou la civilité des moyens d'expression (langue « française », orthographe, et pour ce qui nous regarde, règles du bien-chanter-en-chœur...) deviennent affaire d'état : ses règles sont laïques, sa morale officiellement pudibonde, elle tend à niveler les usages et à réduire les particularités.

Par contraste (on devrait mieux dire : dialectiquement) se constitue le champ du « vulgaire », différent de ce qui, hier, était simplement « barbare ». Le « populaire » se scinde en deux catégories de valeur, d'un côté le populacier, trivial, rustre, mal-appris, parlant-mal et chantant laid ; de l'autre, ce qui tient du « Peuple », au sens noble du mot (si l'on peut dire), c'est-à-dire ce qui est en passe de devenir « folklorique », si ce mot indique bien l'inscription, forcément censurante, des cultures orales et coutumières dans l'encyclopédie lettrée, moyennant la disparition même de leurs traits d'oralité et de coutume<sup>2</sup>.

L'École (qu'elle soit de Belles-Lettres ou de Musique), et le type de régulation culturelle qu'elle fonde, tendent à favoriser en matière de culture des positions centristes, par la généralisation de modèles moyens, valant par l'évitement des écarts, la cor-

---

2. On lira sur ce sujet la contribution « auto-biographique » de Michel Scouarnec, dans ce numéro, pp. 49 sq., montrant la censure exercée sur les pratiques linguistiques et musicales « traditionnelles » et coutumières, dans l'éducation d'un jeune clerc à une époque encore toute proche et qui, sur ce point, ne se différenciait pas de celle de l'instituteur à l'École Normale. Sur la constitution de la « science folklorique » et ses problèmes de catégorisation, voir l'article de J. Cheyronnaud, ci-après, pp. 121 sq.

rection dans l'application des règles, la production d'un plaisir pouvant avoir son lieu dans l'École même (c'est-à-dire scolairement bien-séant) — les « poésies » des manuels scolaires, tant chrétiens que laïques, peuvent en donner une idée.

#### *Correction*

Ces traits marqueront particulièrement l'enseignement musical, et l'effort d'instruction populaire par le chant commun dans la pratique des Orphéons et dans les Ecoles de la Ville de Paris. Dans un article publié il y a quelques années<sup>3</sup>, nous avons essayé de montrer comment la pratique chorale orphéonique, appliquant à des masses populaires, surtout urbaines, les règles du bien-chanter-en-chœur issues des expériences d'Alexandre Choron avait opposé avec force un modèle convenable, juste, propre, du chant aux pratiques vocales « vulgaires » des cabarets, des goguettes, des lutrins, et aux pratiques maniérées et immodestes du salon mondain. Elle créait par là, pour l'ouvrier et le petit employé, une honnête récréation, mais en aboutissant, en fait, à leur faire intérioriser juste ce qu'il fallait (et pas plus qu'il ne fallait) de « culture musicale » pour apprécier à sa juste valeur les prestiges inaccessibles de la culture dominante : inculcation d'un habitus de révérence sociale envers les œuvres, et peut-être plus encore envers les règles de l'art hautement légitime, dont l'accès et la pratique restaient en définitive le privilège des classes cultivées. Ce type de régulation s'appliquera très largement à la musique d'Eglise, celle du moins qui apparaît dans les catalogues des Editeurs et croîtra en même temps que s'étendra la culture lettrée.

#### *Primat de l'écriture*

L'écart est désormais consommé entre une pratique « coutumière » et/ou intégrée de la musique, à l'Eglise comme dans la vie sociale, et sa pratique « légitime », marquée par la correction de type scolaire. Ce primat de « l'écriture distinguée » deviendra, beaucoup plus que la coutume, beaucoup plus que la fonctionnalité liturgique (apanage, nous le verrons, des « intransigeants »), le critère de légitimité, d'acceptabilité que le modèle bourgeois de

3. J.-Y. HAMELINE, « Que le chant choral ne date que d'hier », *in*: *Chant Choral* (1), 1973, pp. 3-12.

la culture tendra à imposer à l'Eglise, la faisant ainsi rendre hommage au système de production dominant, et la privant de fait de toute possibilité de décision concernant les critères de bienséance. Hommage qui lui fait ouvrir toutes grandes ses portes à l'académisme et à la prolifération d'*O Salutaris* et de *Tantum Ergo-en-si-bémol* dûs à d'honnêtes faiseurs<sup>4</sup>, formés pour la plupart dans les Conservatoires et dont les noms, s'ils n'apparaissent pas dans les Histoires de la Musique, peuplent les catalogues de Regnier-Canaux, Choudens, Heugel, Durand ou Alphonse-Leduc.

Car le primat de « l'écriture » est tel qu'il constitue le laisser-passer qui favorise l'entrée à l'Eglise des formes musicales les plus enseignées, ou les plus pratiquées par les musiciens, et les plus à la portée des compositeurs des seconds et troisièmes rangs (dont la seule défense est de produire des œuvres « écrites » et agréables). Mais c'est à cause de ce même primat que la parade des rigoristes ne pourra être, elle aussi, que d'écriture : style sévère, grave, ancien, alla Palestrina, fugato, musique « sérieuse », porte ouverte vers l'académisme, voire le cécilianisme.

#### *Art moyen ou art minable ?*

Ainsi, le répertoire de la Musique d'Eglise, comparable en cela aux répertoires des Ecoles, des Orphéons, des Sociétés de Musique, des suppléments musicaux de périodiques à grand tirage, se présentera le plus souvent comme un *répertoire asservi*, comme un art moyen<sup>5</sup>, condamné à la médiocrité moins par manque de goût ou d'invention que par position dans le champ social de la distribution de la culture : cet étage n'ayant pas d'autre fonction dans la distribution (tout en pouvant, par ailleurs, assurer un convenable service et ne pas toujours manquer d'agrément) que de consacrer les valeurs reçues auxquelles, précisément, il n'atteint pas mais dont il confirme le code de production (écriture) et le code de perception (« écouter-de-la-musique »).

4. Joseph d'Ortigue parle, à leur propos, des « triomphateurs des Saluts et des Mois de Marie », *La Musique à l'Eglise*, Paris: Didier, 1861, p. 318.

5. On fait allusion ici aux travaux de P. BOURDIEU, en particulier *Un art moyen — Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965 ; *L'Amour de l'art, les musées d'art européen et leur public*, Paris: Minuit, 1969.

On comprend alors qu'il n'y ait paradoxe qu'apparent à ce que, du côté des praticiens supérieurs, (ou s'estimant tels), touchant de près soit aux sphères de l'Avant-garde, soit aux sphères de la musique confirmée, le mépris soit facile pour cet art de seconde zone.

« Dois-je parler de la musique religieuse, et avons-nous bien en France des compositeurs pour ce genre de musique ?, se demande Oscar Comettant, en 1862. Le catalogue des éditeurs dit oui, mais ma conscience dit non. Si jamais la spéculation prit la place de l'art, c'est surtout en matière de composition religieuse. On ne saurait rien imaginer de plus plat, de plus banal et de plus niais que ces milliers de petits motets et de petites messes écrits pour de petites chapelles, par de petits compositeurs pour de petites voix avec accompagnement de petites orgues. En vérité, il faut que la bonté du Créateur soit infinie pour qu'il accepte sans courroux ce tas de petits hommages à deux sous la page. Ne vaudrait-il pas beaucoup mieux se taire que de chanter ainsi ?<sup>6</sup> »

### L'art de masse et l'art pour les artistes

En faisant allusion au passage à l'art d' « Avant-garde », nous touchons un autre trait qui, par rapport aux époques antérieures, modifie assez sensiblement le statut de la production culturelle. L'art musical des plus grands créateurs (le dernier Mozart, Beethoven, bien sûr, mais également Berlioz, Listz, Wagner...) apparaît de plus en plus comme un *art de rupture*, engageant avec les codes établis des batailles sans merci. Le cas de Berlioz est exemplaire : irréductible briseur de codes, recherchant désespérément les honneurs (et les subsides) d'une Société qui finalement l'honore, mais le joue peu et l'entend mal.

Robert Wangermée signale comme un des faits majeurs de l'histoire des pratiques musicales au 19<sup>e</sup> siècle l'apparition d'un art de masse sous la forme de l'Opéra bourgeois, vulgarisant, avec Scribe, des sous-produits de la mythologie romantique dont va se contre-distinguer la musique « pure », art soumis à d'autres règles et destiné à un autre public.

---

6. O. COMETTANT, *Musique et Musiciens*, Paris: Pagnerre, 1862, p. 44.

« ... le grand opéra du 19<sup>e</sup> siècle a été une manifestation particulièrement significative de cette scission de l'art en deux parts qui s'est marquée au moment même où la démocratie tendait à s'affirmer à travers toute la société. D'une part, un art de masse qui, en visant à donner des satisfactions esthétiques au plus grand nombre, se « commercialisait », acceptait de se dévaluer ; en face, un art qui se refusait à séduire, qui méprisait les concessions, qui ne voulait plus tenir compte des goûts et des vœux du public, un « art pour les artistes ». C'est dans la société industrielle d'aujourd'hui qu'on a pris clairement conscience de la dualité de l'art. Les intellectuels et les artistes eux-mêmes n'attachent d'importance qu'à un art qu'on peut appeler de « haute culture » ; ils méprisent l'art de masse. En fait, cette rupture a commencé à se marquer au début du siècle dernier. En musique, elle s'est manifestée par une opposition entre une « musique légère », fabriquée pour plaire au plus grand nombre, et une « musique sérieuse », une « grande musique » qui délibérément ne prétendait s'adresser qu'à une élite, à ceux qui faisaient l'effort de s'initier à son langage<sup>7</sup>. »

Ainsi se constitue, en marge de la bourgeoisie, et surtout de la moyenne bourgeoisie en voie d'accroissement, une « classe pensante » de littérateurs et d'artistes qui se détache du reste de la société instruite et, tout à la fois, inquiète et fascine. Les « catholiques de rupture », autour de Lamennais par exemple, se trouveront souvent conduits à côtoyer, réellement ou idéologiquement, ces milieux actifs<sup>8</sup>. Joseph d'Ortigue, artisan convaincu et théoricien profond de la réforme du chant liturgique, ami et confident de Berlioz, représente ce type de catholique acquis aux arts contemporains, mais, au nom même de ce choix, soucieux de l'intégrité la plus rigoureuse de l'art chrétien.

7. R. WANGERMEE, « Introduction à une sociologie de l'Opéra », in: *Critique Sociologique et critique psychanalytique*, Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970, p. 65.

8. C'est sous la protection de Victor Hugo que Montalembert place, en 1833, ses efforts en faveur d'une cause dont le poète s'est fait le champion : la sauvegarde de « notre art national, de nos monuments historiques, des sublimes débris de notre passé ». MONTALEMBERT (le Comte de), *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, Paris: Debécourt, 1839, p. 1. On pensera aussi aux échanges intenses entre Liszt, George Sand, et Lamennais. Cf. Th. MARIX-SPIRE, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand*, Paris: Nouvelles Editions latines, 1954.

### L'impossible tâche de la musique d'église

La musique d'Eglise, aux prises avec la définition de ses convenances, se trouve donc affrontée à ses vieux démons, mais comme dans l'évangile, ils sont partis chercher du renfort dans la campagne ! Aussi la tâche apparaît-elle comme difficile, et la marge de manœuvre bien étroite : comment accomplir les fonctions sacrées, retenir le peuple à l'église (plaire, en un mot)<sup>9</sup>, émouvoir, sans, d'une part, tomber dans la profanité, la frivolité, la lascivité menaçantes en tout acte musical et, d'autre part, sans encourir la raillerie et le mépris des *classes populaires* envers la préciosité et les « belles manières », le mépris des *gens instruits* envers la vulgarité et l'incorrection, le mépris des *artistes avancés* envers la banalité ou l'académisme, sans oublier la hantise de la catholicité française des années 1830 vis-à-vis du mépris et des sarcasmes des « impies », des « ennemis » de Dieu, et en général des héritiers des lumières ?

Cette matrice des mépris éventuels et à éviter (mais comment ? c'est toute la question !) compose une petite sociologie portative de la musique d'église qui n'a sans doute pas aujourd'hui perdu son intérêt, tant la structuration du champ de la culture est marquée par la forme qu'il prend dans la France du 19<sup>e</sup> siècle. On en jugera par les questions soulevées au Congrès « Musiques et Célébrations » de l'U.F.F.M.S., en juillet 1977, et dans les comptes rendus auxquels il a donné lieu, touchant la « respectabilité » de la musique d'Eglise<sup>10</sup>.

9. Cet argument, qui nous étonne, est fréquent dans les documents épiscopaux et dans les écrits traitant de la musique à l'église. Ainsi, Mgr PARISIS écrit en 1846 : « Par l'effet inévitable de cette horrible exécution des chants sacrés, ils deviennent d'abord tout à fait inutiles puisqu'ils n'atteignent nullement leur but qui est d'attirer à l'Eglise et de favoriser la prière, et de plus, ils finissent par être positivement et directement nuisibles à la Religion, d'abord par le dégoût qu'ils inspirent plus ou moins pour les Saints Offices à ceux qui ne s'en rendent pas bien compte ; ensuite par les censures amères et les dérisions cruelles qu'ils provoquent, et justifient dans un sens, de la part des ennemis de Dieu ». *Instruction pastorale sur le chant de l'Eglise*, Paris: Lecoffre, 2<sup>e</sup> éd. 1854, p. 10.

10. Voir ci-après l'article de D. Hameline, pp. 159 sq. Egalement J. LONCHAMP, in: *Le Monde*, 5 juillet 1977 ; N. BERTHET, in: *Communautés et liturgie* (5), 1977, pp. 442-449 ; J. AKEPSIMAS, M. SCOUARNEC, G. de COURRÈGES, in: *Signes d'Aujourd'hui* (13-14), 1977, pp. 7-11.



## LA MUSIQUE D'EGLISE ET LA « QUESTION CATHOLIQUE »

Mais la question posée à la musique d'Eglise par les conditions qui lui sont faites dans la société du 19<sup>e</sup> siècle (et partant, la nôtre), est sans doute encore d'une autre ampleur et, religieusement parlant, plus radicale. C'est, dépassant et intégrant la musique, la question même de l'existence (ou non) d'un *art catholique*, et dépassant et intégrant la question de l'art, la question de ce que Dom Guéranger désigne comme la « forme sociale de la Religion »<sup>11</sup>, liée en définitive au statut culturel et politique que l'Eglise cherche à se constituer dans la société moderne.

### 1830, ou « Dieu et la liberté »

Le « mouvement liturgique » (l'expression est « d'époque »)<sup>12</sup> désigne d'abord le retour à la liturgie romaine dans les diocèses français, puis l'intérêt croissant qu'un groupe, d'abord restreint puis de plus en plus influent de prêtres et de fidèles « catholiques », attache à la chose liturgique, au domaine des arts sacrés, à la participation des fidèles<sup>13</sup>, dans un esprit de rénovation et de restauration sociales. Le mouvement est inséparable de ce qu'il est convenu d'appeler, dans les années 1830, la « question catho-

11. P. GUÉRANGER, *Institutions liturgiques*, « Lettre à Mgr l'Archevêque de Rheims », T. III, 2<sup>e</sup> éd., Paris: V. Palmé, 1883, pp. 453-590 et passim. Cette partie de notre travail a fait l'objet d'une communication à l'Association Française de Sociologie Religieuse, en novembre 1975. L'Auteur remercie J. SUTTER de son compte rendu réalisé à partir de l'enregistrement sonore.

12. Voir, par exemple, la manière dont un contemporain acquis au dit « mouvement » en fait une description rapide : JOUVE (l'abbé), *Du mouvement liturgique en France durant le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Blériot, 1860, pp. 7-14.

13. « Espérons que le mouvement liturgique qui s'étend et se propage réveillera aussi chez les fidèles le sens de l'Office divin ; que leur assistance à l'église deviendra plus intelligente, et que le temps approche où, pénétrés de l'esprit de la liturgie, ils sentiront le besoin de s'associer aux chants sacrés », *Inst. Lit.* III, 2<sup>e</sup> éd., p. 167.

lique »<sup>14</sup>, au sujet de laquelle s'illustrent Lamennais et ses disciples, et qui commandera la distribution des positions et l'établissement des stratégies ecclésiastiques d'un Concile du Vatican à l'autre, comme le montre E. Poulat dans l'ouvrage que nous avons cité<sup>15</sup>.

La problématique lamennaisienne est tout à fait présente dans un des écrits de jeunesse de Dom Guéranger, paru sans nom d'auteur, traitant de l'élection et de la nomination des évêques<sup>16</sup>. Guéranger esquisse une histoire des états successifs qui affectent le rapport entre l'Eglise et la Société<sup>17</sup>.

*Trois états de la société, dans l'espoir d'un quatrième*

Le premier état, réalisé au moyen âge, est celui de la « Société chrétienne », fondée tout entière sur l'ordre religieux, dont l'Eglise est l'âme, et la Société civile, le corps. Le prince chrétien, s'il est fidèle à ses devoirs, comme le fut Charlemagne, est « ministre de Dieu pour le bien du monde et emploie tous ses soins à assurer l'indépendance et la dignité de l'Eglise »<sup>18</sup>, laquelle exerce sa souveraine influence par la foi qu'on a en elle, et qui, en cet âge, est incontestée.

Le second état est caractérisé par la « sécularisation » que proclame pour elle la société moderne, et qui se confond avec le temps et l'esprit de la Réforme. Le prince chrétien y devient le potentat abusif d'une Eglise asservie et soumise. « Attachés à l'Eglise par le fond de leurs entrailles, les rois croyaient la protéger, et ils l'asservissaient faute d'avoir compris que du moment où la puissance spirituelle a cessé d'être la raison première d'une

14. P. GUÉRANGER, *Défense des Institutions Liturgiques*, Paris: Le Mans, 1844, pp. VII-IX.

15. E. POULAT, *Eglise contre Bourgeoisie*, op. cit. Nous renvoyons à cet ouvrage et aux autres publications du même auteur pour la description de la position et du mouvement « intransigeant ».

16. GUÉRANGER, *De l'élection et de la nomination des Evêques*, Paris: Librairie Catholique, Ed. Bricon, 1831. Réédition dans *Mélanges de liturgie, d'Histoire et de Théologie*, Solesmes: Impr. St-Pierre, 1887, pp. 139-345. Cf. A. des MAZIS, « La vocation bénédictine de Dom Guéranger. Milieu et influences » in: *Revue Bénédictine* (1-2), 1973, pp. 119-180. E. SEVRIN, *Dom Guéranger et Lamennais*, Paris: Vrin, 1933. J. M. DERRÉ, *Lamennais et ses amis dans le mouvement des idées à l'époque romantique*, Paris: Klincksieck, 1962.

17. GUÉRANGER, *De l'élection*, op. cit., ch. XV, pp. 237-241.

18. *Ibid.*, p. 104.

société, elle ne peut rester l'alliée du pouvoir sans compromettre sa propre liberté.<sup>18 bis</sup> » L'image même de cet asservissement, que Montalembert lira dans l'architecture et la décoration imposées par Louis XIV et ses évêques serviles, apparaît dans la position honnie de l'Eglise gallicane.

La troisième étape est celle d'une société qui a profondément « renié Dieu » dans son être social et politique. L'alliance de l'Eglise et d'une telle société n'a plus aucun sens. Les croyances se replient sur le monde individuel. L'Eglise ne peut y naviguer que comme une Arche libératrice, gardant « les espérances du genre humain »<sup>19</sup>.

Car la quatrième étape ne pourrait être qu'un retour au modèle théocratique, cette fois universel, dans lequel le Pape, « lorsque le jour sera venu où la profonde misère des peuples l'appellera à son secours »<sup>20</sup>, jouerait le rôle d'un gardien suprême des libertés et de la foi, se donnant pour tâche l'« *omnia instaurare in Christo* » par lequel Pie X définira sa tâche de Pape « intransigeant ».

#### *La recomposition du « sanctuaire »*

La liturgie, et tout ce qui touche aux « formes de la Religion », et principalement à ses formes sociales, sera directement intéressée dans ce passage de la troisième à la quatrième étape qui définira la « Restauration catholique ». Car de cette Eglise libre, la liturgie serait le cœur et, à la fois métaphoriquement et métonymiquement, le « Sanctuaire »<sup>21</sup>.

La comparaison de l'Arche est ici importante, et tout ce qui s'exprimera à cette époque en termes de rupture, de différence, de retranchement. Car cette contre-société intransigeante doit se constituer une sacralité sociale interne : et d'abord un corps de formes et de langage, inconfusable avec celui du monde, fondé en nature et en tradition, condition même, dans l'esprit de la philosophie linguistique de De Bonald, de toute socialité. Le « sanc-

<sup>18 bis</sup>. *Ibid.*, p. 239.

<sup>19</sup>. *Ibid.*, p. 241.

<sup>20</sup>. *Ibid.*, p. 281.

<sup>21</sup>. « L'autorité de César expire aux portes du sanctuaire ; libre à jamais dans l'enceinte de ses temples, l'Eglise se fait gloire de la méconnaître. » *Ibid.*, p. 54. Il resterait, bien sûr, à examiner, au sein de la topographie « intransigeante », la place que tient le « Mouvement liturgique », en particulier dans ses rapports ambigus à la sphère proprement politique.

tuale », dont le monastère, espace de liberté et de vie catholique intégrale est aussi une des répliques, est soumis à un réinvestissement radical. Il n'est plus seulement le lieu où pouvait se déployer fastueusement l'équipage du Roi du Ciel, mais l'enclos séparé où s'accomplit le mystère, où l'Eglise communique avec sa propre nature, se constitue dans son être sacerdotal et hiérarchique, fait l'expérience d'une « poétique » des choses divines.

*La liturgie, « langue » de l'Eglise*

Dans cette perspective « intransigeante », l'hétéronomie du sanctuaire et de la liturgie est poussée à son maximum<sup>22</sup>. Il faut prendre dans toute sa portée conceptuelle (et non seulement métaphorique) l'affirmation du jeune Guéranger, dans les articles qu'il donne au *Mémorial Catholique* en 1830, que « la liturgie est la langue de l'Eglise »<sup>23</sup>. La perspective est ici bonaldienne, la langue n'est pas seulement un outil pragmatique, mais le principe même qui organise pour une société donnée le système des idées et des connaissances :

« Gardienne fidèle et perpétuelle du dépôt sacré des vérités fondamentales de l'ordre social, la société, considérée en général, en donne communication à tous ses enfants à mesure qu'ils entrent dans la grande famille. Elle leur en dévoile le secret par la langue qu'elle leur enseigne ; et, chose admirable ! c'est toujours aux plus simples et aux moins instruits, aux mères, aux nourrices, aux compagnons de nos jeux et de notre enfance qu'elle confie les premières fonctions de cet enseignement... Ainsi la connaissance des vérités sociales, objet des idées générales, se trouve dans la société et nous est donnée par la société<sup>24</sup>. »

22. Cf. le reproche que Guéranger fait au P. Papebrock dans l'affaire des Rites chinois, de « perdre de vue la distinction capitale entre la chaire et l'autel » — cœur de l'argumentation guérangerienne en faveur des langues liturgiques, *Inst. Lit.*, III, 2<sup>e</sup> éd., p. 136.

23. In: *Mélanges de Liturgie, d'histoire et de théologie*, Solesmes, 1887, p. 7. *Id.*, p. 5 : « ... le culte est le corps de la Religion ; par la même raison la liturgie en est l'expression, le langage ; donc, point de connaissance parfaite de l'Eglise sans celle de la Liturgie. En vain, connaîtrez-vous un peuple dans ses principales habitudes, son génie, sa pensée ne se dévoileront tout à fait à vous que lorsque vous aurez pénétré les mystères de son langage ».

24. L. de BONALD, *Recherches philosophiques sur les premiers objets des connaissances morales*, Paris: A. Le Clère, 1818, T. I, p. 103. « La parole est pour nous comme la vie, dont nous jouissons sans connaître

Par un dépassement audacieux, mais significatif, Guéranger applique à la liturgie même ce que Bonald disait de la médiation socio-linguistique, bloquant dans la liturgie l'ordre de la plus haute dogmatique et du sentiment le plus catholique<sup>25</sup>.

Cette langue ne peut être que d'origine divine, donnée à l'homme par Autre que l'homme. Tout changement dans son ordonnance ne peut être que corruption, altération. « L'Antiquité doit être un de ses caractères essentiels »<sup>26</sup>. Ainsi la liturgie est-elle la condition d'un remodelage interne d'une véritable société chrétienne recentrée cette fois sur elle-même au prix d'un effort impressionnant pour se reconstituer un être d'expression, un corps parlant et célébrant, un espace de pensée et de culture proprement et exclusivement catholique, promesse et source d'un renouveau de l'esprit chrétien, sans compromis, ni compromission ni avec l'Ancien Régime, ni avec la société issue de la Révolution Bourgeoise.

Cette confiance accordée à la médiation sociale religieuse et à ses supports sensibles, porte ouverte à un empirisme de fait en des matières aussi dogmatiques, n'est évidemment tenable qu'au prix d'un implacable fixisme, et d'une intransigeance absolue en matière de pureté. « *Legem credendi statuat lex supplicandi* », l'adage du Pape Célestin que Guéranger remet en circulation<sup>27</sup> exprime bien une contradiction, dans la mesure même où il ouvre la porte à ce « réformisme intransigeant » qui oscille déjà chez l'abbé de Solesmes entre la fidélité littérale (qui ouvrira le champ de la surenchère, mais aussi de la science, archéologique) et la fidélité à l'esprit qui s'exprime chez lui par cette catégorie de « l'onction », *mens divinius*, saisie intime et vérification du sens catholique (qui ouvrira le champ des réévaluations subjectives)<sup>28</sup>.

ce qu'elle est et sans réfléchir à ce qui l'entretient. Et cependant, l'être, la société, le temps, l'univers, tout entre dans cette magnifique composition », *Id.*, p. 139.

25. Bonald, en effet, place le culte et éminemment l'action sacrificielle au nombre des actions publiques par lesquelles les sociétés ont toujours manifesté le « sentiment de la divinité », car la société, « qui n'a rien à craindre ou espérer de l'homme, ne peut déguiser ses sentiments ; et chez elle les actions publiques sont l'expression certaine d'un sentiment général, comme le langage universel est l'expression infaillible des idées communes », *Recherches Philosophiques*, 1818, T. II, p. 35.

26. P. GUÉRANGER, *Mélanges d'Hist.*, *op. cit.*, p. 7.

27. Voir en particulier son commentaire, dans la « Lettre à Mgr l'Archevêque de Rheims », *Inst. Lit.*, III, 2<sup>e</sup> éd., p. 459.

28. « L'onction », catégorie connotative faisant appel à l'expérience de

*Un art catholique*

On comprend dès lors à quel point la question d'un *art catholique*, et d'une musique d'Eglise, est vraiment tout autre chose qu'un engouement pour un moyen âge d'opérette, sur les marges du Romantisme. Le moyen âge, « ce symbole de la constitution libre et chrétienne, cet hiéroglyphe de l'avenir », comme l'écrit Lacordaire<sup>29</sup>, non seulement représente un état structural de société chrétienne, en dépit des bavures de l'histoire, mais un état culturel à la fois suffisamment avancé pour rassembler les richesses d'une longue tradition, et précisément situé avant le grand moment des ruptures et des « altérations », à savoir la Renaissance et les deux siècles qui la suivent<sup>30</sup>.

Lorsque Montalembert se fait le champion d'un retour au style ogival, à l'esprit médiéval dont témoignent Overbeck et ses amis, il le fait toujours par opposition et rejet de l'art païen de la Rome des palais et des coupes, et de la France des façades baroques et des temples pseudo-égyptiens. Le retour au moyen âge est d'abord une manière de nier des formes d'art qui n'étaient que des formes de servitude, celles-mêmes qu'au lendemain de la Révolution les gouvernements concordataires imposent, par commandes de l'Etat, pour la conception architecturale et la décoration des églises de France<sup>31</sup>.

---

l'ethos du groupe social par les individus, fait l'objet du quatrième article donné par Guéranger au *Mémorial Catholique* en 1830 ; voir *Mélanges d'Hist.*, pp. 92-100.

29. *L'Avenir*, 20 octobre 1930, in: *Mélanges Catholiques, extraits de L'Avenir*, T. II, Paris: Agence générale pour la liberté religieuse, 1831, p. 360.

30. Le rapport existant entre les réformes de l'architecture religieuse et celle de la musique est un thème fréquemment traité par les auteurs. Entre autres : d'ORTIGUE, *La Musique à l'Eglise*, loc. cit., pp. 329-339, « l'architecture chrétienne et la musique chrétienne » ; GUÉRANGER, *Inst. Lit.* I, pp. 13-14 ; II, pp. 693-697 ; III, pp. XI-XII ; JOUVE (abbé E. G.), *Dictionnaire d'esthétique chrétienne* (...), Paris: Migne 1856, passim, et, en particulier, art. « Ogival » (style) où l'auteur discute la thèse de Vitet, montrant dans l'art gothique une forme laïque d'émancipation religieuse, « sécularisation » (sic) s'opposant au caractère monastique et clérical de l'art roman.

31. MONTALEMBERT, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, Paris: Debécourt, 1839. En particulier « de l'état actuel de l'art religieux en France », (1837), pp. 159-204.

### Après deux siècles de paganisation des oreilles

Dans l'ordre musical les choses, pour être un peu moins évidentes, n'en sont pas moins marquées aux yeux des réformateurs par une coupure décisive : la révolution monteverdienne qui, introduisant la dissonance sous forme de l'attraction de la sensible dans l'accord de la septième de dominante, rompt définitivement le système de la tonalité antique et fait passer la musique du côté de l'expression des passions, ouvrant en même temps la porte au style dramatique et à la tonalité moderne.

Cette thèse, dont on retrouve certains traits dans les pages remarquables que Cl. Levi-Strauss a consacré à l'évolution de la musique européenne dans le 'Finale' de ses « Mythologiques »<sup>32</sup>, est due à F.J. Fétis dont l'influence théorique fut déterminante sur toute la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Joseph d'Ortigue la reprend et par bien des côtés la développe en accentuant l'opposition, pour lui irréductible et radicale, entre les deux systèmes, celui du plain-chant et celui de la musique moderne. Le concept de « tonalité » est ici capital. S'appuyant sur les travaux de Villoteau, d'Ortigue désigne par ce terme les divers types « d'organisations musicales » observables chez les peuples, en rapport avec des circonstances de langue, de climat, de mœurs, en un mot de société. La tonalité prise dans ce sens désigne alors l'appareillage perceptif qui, dans un ensemble social donné, conditionne le « sens musical » et s'exprime par « les conditions tonales propres à chaque système musical en raison des intervalles dont il se compose, de leurs propriétés, de leurs fonctions »<sup>34</sup>.

#### *Le plain-chant et la tonalité ecclésiastique*

L'Eglise, comme société parfaite, n'a pas pu ne pas avoir sa langue propre, son système propre, et à bon droit peut-on parler de tonalité ecclésiastique. C'est dans ce sens que d'Ortigue peut

32. Cl. LEVI-STRAUSS, *L'Homme-Nu*, Paris: Plon, 1971, pp. 582-585.

33. F. J. FÉTIS, « Résumé philosophique de l'histoire de la musique », in: *Biographie universelle des Musiciens*, T. I, Paris: H. Fournier, 1835, pp. CCXX-CCXXII.

34. J. d'ORTIGUE, *Dictionnaire de Plain-Chant et de Musique Religieuse*, Paris: Migne, 1853, article « Tonalité », col 1455.

déclarer que « le plain-chant, c'est le produit de l'esprit social du catholicisme »<sup>35</sup>. Aussi bien, le danger ne viendra pas tant de l'envahissement du sanctuaire par des musiques profanes, que de la corruption de l'oreille elle-même dans son équipement perceptif et, partant, des mœurs elles-mêmes dans un processus qui affecte toute une civilisation.

« ... les révolutions qui s'opèrent dans les arts, comme celles qui s'opèrent dans les empires, se font malgré ceux qui les font. Rarement l'action de l'homme est en harmonie avec sa volonté. L'homme n'a l'idée que d'un progrès, d'une amélioration, d'une réforme ; mais un instinct dont il n'a pas conscience le pousse à une révolution. Cette révolution est bien le fait de tels ou tels hommes en particulier, puisqu'ils en ont été les instruments ; mais, moralement, elle est l'œuvre de la civilisation entière ; elle est le produit, la résultante des éléments amoncelés de longue main dans la société, éléments divers, les uns sympathiques, les autres hétérogènes aux apparences, qui finissent pourtant par se combiner, et, comme l'électricité, par faire explosion sur un seul point. M. Fétis s'écrie : « Admirable coïncidence de deux idées fécondes ! Le drame musical prend naissance... Alors le besoin inspire le génie, et tout ce qui peut donner la vie à la musique mondaine est créé d'un seul coup. » Mais la création du drame musical et celle de la tonalité mondaine ne sont que deux faits, deux conséquences, deux accidents bien minimes dans cette transformation plus complète, plus générale, qui déjà avait envahi les profondeurs comme les points culminants de l'ordre social, et qui, de proche en proche, devait s'étendre à toutes les conceptions. Il n'y avait pas deux idées fécondes se rencontrant fortuitement. Il n'y en avait qu'une seule, et ces révolutions partielles dans l'histoire du drame musical et celle de la tonalité offrent le tableau, si radicales qu'elles fussent, n'étaient autre chose que le contre-coup de ce que le principe d'émancipation intellectuelle, l'expansion de l'individualité humaine, la théorie du libre examen, proclamés par la science du 16<sup>e</sup> siècle et la réforme, avaient produit dans les zones supérieures de la pensée. *Le besoin inspire le génie !* voilà le vrai mot. Bonne ou mauvaise, une fois déterminée la tendance d'une époque, tout se développe harmoniquement dans le même sens, car la première loi de l'esprit humain, c'est l'unité<sup>36</sup>. »

Aussi, l'entreprise de restauration du chant et de la musique d'église que prône d'Ortigue se présente véritablement comme

35. *La Musique à l'Eglise*, Paris: Didier, 1861, p. 366.

36. *Dict. de Plain-Chant*, op. cit., col. 1475-1476.



une entreprise de purification des oreilles (donc des mœurs) : « Nous avons poursuivi partout la note sensible, la modulation, la dissonance, le triton, l'harmonie, l'orgue d'accompagnement, la prétendue musique religieuse moderne, contre les ennemis mortels de cette même tonalité »<sup>37</sup>.

*Musique séparée*

D'Ortigue dramatise d'ailleurs le débat, qu'il vit très profondément dans son expérience musicale. Signataire de la Déclaration des Rédacteurs de l'Avenir, le 2 février 1831, il est acquis profondément aux idées mennaisiennes et met son espoir dans un renouvellement de l'Eglise par une désolidarisation complète de la civilisation du despotisme et de l'argent. Il ne voit pas d'autre issue qu'une séparation absolue. Pourtant, comme musicien de progrès et comme critique, il vit journalièrement une autre expérience, et si la musique de son ami Berlioz lui apparaît, comme celle de Liszt, de Gounod, receler des possibilités d'expression « religieuse », il les ressent comme a-confessionnelles, hommage qu'une société fait à une religion dé-socialisée, sans corps ecclésiastique, de type « libéral », pour reprendre les catégories d'E. Poulat.

*N'est-il pas trop tard ?*

Le drame commence, ou plutôt continue (car il est à ses yeux entamé depuis trois siècles), quand d'Ortigue se demande si une restauration qui toucherait à ce point l'ancrage du sens catholique dans la sensibilité même, est encore possible, si cette langue n'est pas définitivement morte, si la restauration projetée n'est pas une mise au musée d'un répertoire fossile, classé à tout jamais dans un des tiroirs de la « musique ancienne ». La Préface du *Dictionnaire du Plain-Chant*, et l'article « Tonalité » du même ouvrage, semble par moment laisser entendre que l'impasse est totale :

« ... Quand nous parlons de la coexistence des deux tonalités, nous avons en vue les gens qui se figurent pouvoir réinstaller dans l'oreille des peuples le chant grégorien, tandis qu'il est démontré que le chant grégorien est presque entièrement absorbé par la musique moderne ;

37. *Ibid.*, Préface, p. XXII.

et ceux qui s'obstinent à formuler, en dehors de ce même chant grégorien, une musique religieuse distincte de la musique profane<sup>38</sup>. »

Ce qui équivaut à fermer toutes les issues, puisque : 1) la musique religieuse ne peut qu'être distincte de la musique profane, 2) elle ne peut réaliser cette distinction que par son éthos « ecclésiastique », c'est-à-dire par son rapprochement avec la « tonalité » du plain-chant. Or, 3) celle-ci est définitivement disparue sous les coups de la société moderne.

### *L'oreille du peuple*

Un seul espoir pourtant, l'oreille du peuple, en certaines régions où l'on garde, avec les dialectes régionaux momentanément à l'abri du français (l'argument est important pour le provençal d'Ortigue), la pratique orale et traditionnelle de l'ancienne tonalité. Mais comment préserver le peuple de l'uniformisation qu'entraînera fatalement pour lui l'essor de la civilisation industrielle et bourgeoise ?<sup>38</sup> D'Ortigue y voit une des missions de l'Eglise, et une des fonctions du plain-chant, conviction dans la vocation populaire de la Réforme liturgique qu'il partage avec Guéranger et en général tous les « intransigeants ».

### **Le rythme, problème politique**

Il est un autre secteur où le chant sacré va pouvoir prendre ses distances vis-à-vis de la musique imposée par trois siècles

---

38. *Ibid.*, article « Tonalité », col. 1496-1507. « Aujourd'hui, en 1853, cette pauvre tonalité du plain-chant, traquée dans le sanctuaire, a trouvé un dernier asile dans certains rangs du peuple et dans certains recoins de la France où le peuple, le peuple des campagnes et des dialectes, par cela même moins en contact avec les choses bonnes ou mauvaises de la civilisation moderne, est devenu le dépositaire des anciennes coutumes et traditions nationales ». Il ne faut jamais perdre de vue non plus cet argument de préservation contre le français, langue d'asservissement à la société bourgeoise et laïque, dans le plaidoyer pour le maintien exclusif du latin au sanctuaire. Cf. Guéranger, *Inst. Lit.* II, p. 671 : « L'esprit catholique de ces populations simples se débat contre les entraves qu'on lui impose... la destruction de la Liturgie Romaine en Basse-Bretagne, combinée avec la proscription de la langue jusqu'ici parlée dans cette contrée, amènera pour résultat de faire de ce peuple grossier le pire de tous ».

de paganisme : celui du rythme. Le rythme d'un chant vraiment ecclésiastique, parce qu'il est lié à l'énonciation d'un texte<sup>39</sup>, parce qu'il doit en outre éviter toute agitation extérieure, à la différence de « la musique du monde qui agite et veut agiter »<sup>40</sup>, et surtout parce qu'il ne saurait être entravé, doit rejeter résolument hors du sanctuaire la « cadence », la carrure, voire la mesure pure et simple. La notion de « rythme libre », qui n'est pas sans précédents, ne serait-ce que dans la notion de « *numero oratorio* » chez Baïni, connaît vers 1855 une très grande fortune. Cherchant à déterminer les « principaux caractères du chant grégorien », l'abbé Jules Bonhomme se rallie avec de bons auteurs à « l'idée d'un rythme libre et dégagé de la mesure dans le plain-chant »<sup>41</sup> et l'abbé A. Gontier propose en 1859 la formulation frappante qui connaîtra la fortune que l'on sait : « Le Plain-Chant est une récitation modulée, dont les notes ont une valeur indéterminée et dont le rythme, essentiellement libre, est celui du discours. »<sup>42</sup> Cette proposition, quelle que soit sa pertinence musicologique, doit être ici entendue dans sa teneur « revendicative » et presque libertaire, comme moment décisif de cette « seconde révolution pacifique » que Dom Guéranger, dans son *Approbation*, déclare apercevoir dans le retour au Plain-chant ainsi libéré, après le retour à la Liturgie Romaine.

#### *Briser les carapaces*

On ne peut pas ne pas rapprocher cette requête de liberté en faveur du plain-chant appelé à quitter la carapace dans laquelle le tenait l'exécution à notes égales et battues, héritée de l'Ancien-

39. L'adage fameux de Mgr Parisi : « Le chant pour les paroles, et non pas les paroles pour le chant », principe « qui n'est pas celui de la musique mondaine » permet à cet auteur de donner une très grande rigueur à sa description du chant de l'Eglise, mais, ce faisant, il reprend une argumentation qui caractérise presque toutes les périodes de restauration comme si une des dérives permanentes du chant sacré consistait à se désolidariser sans cesse d'une « fonction discursive », voire « assertive » que lui imposerait le primat du sémantique dans le système judéo-chrétien, PARISIS (Mgr), *Instruction Pastorale*, op. cit., p. 28.

40. *Ibid.*, p. 33.

41. J. BONHOMME, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*, Paris, Lecoffre, 1857, pp. 71-81.

42. GONTIER (l'abbé A.), *Méthode raisonnée de Plain-Chant*, Paris/Le Mans: Palmé/Monnoyer, 1859, p. 1.

Régime, d'une autre requête très frappante en son analogie et qui, à l'époque de la publication des *Institutions Liturgiques* fit scandale : celle de Dom Guéranger en faveur d'un dégel du costume liturgique. Reprenant une expression du célèbre archéologue anglais Welby Pugin, Guéranger s'en prenait aux « étuis de violon », forme caricaturale où en étaient arrivées les chasubles, raidies par le bougran, et taillées sans souci de vêtir, « car, écrit-il, il faudra bien que nos costumes sacrés participent à cette régénération »<sup>43</sup>. Dans l'esprit de la réforme intransigeante, si la liturgie est un langage central articulant entre eux des langages particuliers, tous doivent signifier la même chose et certainement, en premier lieu, la liberté retrouvée du sanctuaire.

### Un « corps de musique » catholique

Ainsi voit-on que la restauration de la musique d'église, qui fait corps avec la restauration de la liturgie, est cette fois beaucoup plus qu'une simple application des consignes « rigoristes » traditionnelles touchant l'envahissement du sanctuaire par des musiques théâtrales et mondaines. Bien sûr, les auteurs ne manquent pas de reprendre les positions classiques des Pères et des Pasteurs post-tridentins, sur les dangers de la musique et sa nature excessive car la menace se fait plus grande au 19<sup>e</sup> siècle, avec l'extension importante de la pratique musicale dans les classes de la population qui accèdent à la culture, et l'apparition d'un art théâtral de masse qui impose sa loi et son goût, rendant les obligations plus véhémentes, les diagnostics plus sombres. Mais, plus qu'une question de rigueur, de dignité interne, de convenance, cela devient une véritable question d'*identité chrétienne*, dans un monde bourgeois laïcisé et laïcisant. En face des musiques mondaines, bonnes ou mauvaises, les restaurateurs de la musique d'Eglise vont définir les musiques porteuses de l'*éthos catholique*, c'est-à-dire ayant d'abord valeur de *différence*. Ces musiques seront empruntées aux âges qui ont précédé la rupture tonale : le Chant grégorien, bien sûr, partie intégrante de la liturgie, et participant de son autorité, de son antiquité, de son

43. *Institutions Liturgiques*, II, pp. 694 sq. et III, pp. XI-XII. Voir aussi J.P. SCHMIT, *Nouveau Manuel complet de l'architecte des Monuments religieux (...)*, Paris: Encyclopédie Roret, 1845, ch. XXI, pp. 176-177.

universalité, de son « onction » ; Palestrina, cette « deuxième musique religieuse », dernier miracle d'expression grave, sublime, tempérée, avant la rupture monteverdienne.

Les autres musiques admises le seront dans la mesure où elles se démarqueront de l'art bourgeois dominant. Ainsi Niedermeyer et d'Ortigue, fondant *La Maîtrise*, Journal de Musique religieuse, dans leur éditorial du 10 avril 1857, ajouteront à saint Grégoire et à Palestrina : « Pour l'orgue, nous disons J. S. Bach », dont l'œuvre de clavier représente en 1850 un contre-poison assez robuste aux productions vaniteuses des pianistes organistes de la capitale<sup>44</sup>. D'Ortigue poussera parfois « l'intransigeance » jusqu'à des détails inattendus, allant jusqu'à proposer le maintien du « diapason d'église » pour éviter toute confusion avec celui des théâtres ou des salles de concert et parer ainsi à une « absorption de l'art religieux dans l'art moderne »<sup>45</sup>.

De la même façon, reprenant la leçon de Choron, il opposera l'école italienne de Durante, Leo, Marcello à laquelle très justement il rattache Haendel, aux compromissions de l'école italienne « moderne » où le théâtre règne cette fois en maître comme on ne le voit que trop dans le *Stabat Mater* de Rossini, que préfigurait celui, trop capricieux, de Pergolèse, quand ce n'est pas le *Miserere* du Père Baïni, saint homme et savant théoricien, coupable de faire entrer ainsi, à son insu, le diable dans la bergerie vaticane<sup>46</sup>.

### Dispersion et résistances

Guéranger pour la liturgie, d'Ortigue pour la musique religieuse, représentent à l'état presque pur la position « intransigeante » en ces matières. L'un et l'autre font preuve d'une conscience aiguë des aspects sociaux, voire politiques, des processus en cours et des enjeux profonds. Mais, sur le terrain et dans la population des clercs et des laïcs engagés dans la bataille, la gamme des prises de positions et des engagements pratiques

44. Voir, par exemple, le récit de la visite de Lemmens à Paris, en 1852, in: *La Musique à l'Eglise*, op. cit., pp. 171-185.

45. *La Maîtrise* (5), 15 août 1858, col. 76.

46. *La Musique à l'Eglise*, op. cit., pp. 136-153 ; et *Dictionnaire de Plain-Chant*, op. cit., col. 1493-1494.

est beaucoup plus fluide, les conséquences des positions théoriques, souvent moins radicales. Bien plus, on serait amené plutôt à voir dans les divergences de détails qui vont déchirer le camp des réformateurs (à propos de la pénultième brève, des éditions abrégées, de la notion de version primitive, de l'autorité des manuscrits, du temps de l'exécution, de l'accompagnement, de la prononciation du latin, etc.) un trait constitutif de l'éclatement pratique des positions intransigeantes et des surenchères, toujours possibles, à la fidélité.

*Berlioz*

Il y a aussi ceux qui ne comprennent pas ou qui, comprenant très bien, refusent. Berlioz recense pour les lecteurs de ses chroniques musicales, l'ouvrage de son ami d'Ortigue, *La Musique à l'Eglise*<sup>47</sup> qu'il juge sérieux, probe, indispensable à tout musicien touchant au domaine religieux. Il partage absolument la sévérité de l'auteur pour les musiques trop profanes, trop théâtrales, mais il ne comprend pas pourquoi « il ne saurait exister de véritable musique religieuse hors de la tonalité ecclésiastique, de sorte que l'*Ave verum* de Mozart, cette expression sublime de l'adoration extatique, qui n'est point dans la tonalité ecclésiastique, ne devrait pas être considéré comme de la vraie musique religieuse »<sup>48</sup>. Quant au plain-chant, fils de la musique des païens, il ne voit pas quel titre il aurait à être estimé plus digne de chanter les louanges de Dieu que la musique « découverte moderne des chrétiens eux-mêmes, avec ses richesses de toute espèce que le plain-chant ne possède pas »<sup>49</sup>.

*Scudo contre les « sacristains »*

Pierre Scudo, quant à lui, comprend très bien les positions des « intransigeants » mais, précisément, les refuse. Ancien disciple de Choron, il en a reçu le goût d'une philosophie musicale, presque d'une religion de la musique, mais justement d'une religion et d'une musique sans dogme et sans Eglise. « Quoi qu'en disent ses chefs et ses prétendus docteurs, l'Eglise n'a plus d'art

47. Repris dans *A travers chants*, 4<sup>e</sup> éd., Paris: Calmann-Lévy, 1883, pp. 258-263.

48. *Ibid.*, p. 261.

49. *Ibid.*, p. 251.

et plus de poésie qui lui soient propres. Son idéal s'est écroulé, et il ne peut satisfaire aux ardeurs généreuses, aux espérances infinies d'un peuple libre qui voit Dieu face à face, et qui l'adore dans les grandes lois qui régissent le monde qu'il a créé »<sup>50</sup>. D'ailleurs toute l'histoire de la musique est à lire en inversant la lecture de d'Ortigue et autres « sacristains » : c'est seulement à la Renaissance avec l'apparition de la conscience individuelle que la musique religieuse a pu exister, qui culminera dans les chefs-d'œuvre de J. Haydn et de Mozart.

Ces citations de deux critiques importants, interlocuteurs de d'Ortigue, leur contemporain, et dont on pourrait multiplier les exemples comparables, montrent combien dans le milieu des musiciens dont un grand nombre travaillent pour l'Eglise (que l'on pense à Fauré, Saint-Saëns, Widor, et à leurs réactions agacées et amusées lors de la publication du *Motu Proprio* de Pie X, les sacristains du moment étant cette fois les gens de la Schola), les arguments autres qu'esthétiques, et d'une esthétique fondée sur une sorte de religiosité sans contours bien définis, n'ont pratiquement aucun poids quand ils ne sont pas tout simplement ignorés. Ici, la mésentente est totale ; car si l'art musical s'émancipe, figurant l'émancipation même de l'esprit humain, ce n'est pas tant cette fois sous la pression d'un éros voluptueux, ni pour se débarrasser des contraintes liturgiques, mais pour célébrer une autre religion, celle de l'humanité, telle que la conçoivent Michelet, Victor Hugo, Saint-Simoniens, Francs-Maçons, et le Lamennais de *Paroles d'un Croyant*, faisant peser sur la communauté catholique la menace de sa dissolution dans un vaste thème « humanitaire » post-chrétien.

#### *Le cas désolant du P. Girod*

Aussi est-il bien désolant, le cas du Père Girod, jésuite belge. « Nous excuserions, écrit l'abbé J. Bonhomme, les musiciens laïques de donner la préférence à la musique profane sur le chant grégorien, mais nous ne pouvons voir sans peine un religieux,

---

50. Extrait de *La Revue des Deux Mondes*, cité dans O. COMETTANT, *Musique et Musiciens*, op. cit., p. 45. Voir aussi P. SCUDO, *Critique et Littérature musicales*, 2<sup>e</sup> éd., Paris: Victor Lecou, 1852 (« De la Musique religieuse », pp. 313-321). Voir aussi la réponse de J. d'ORTIGUE, *La Musique à l'Eglise*, op. cit., pp. 154-161.

le P. Girod, de la Compagnie de Jésus, accorder, dans un ouvrage d'ailleurs intéressant, trop d'importance à la musique, et cela aux dépens du plain-chant »<sup>51</sup>. A vrai dire, s'il ne faisait que cela, le P. Girod ne serait qu'un pécheur bien commun, surtout en 1855 où la pratique du plain-chant n'est guère gratifiante aux yeux des musiciens. Son erreur dangereuse est ailleurs, dans une sorte de « libéralisme » esthétique infiniment plus pernicieux :

« Tous les principes mis en avant pour prouver l'existence d'un art chrétien, dans n'importe quel genre, écrit-il, n'ont nullement abouti à une conclusion logique. Cette idée part d'un sentiment chrétien, estimable en lui-même, mais quelque peu romantique. Elle manque d'appui et ne peut rencontrer pour base ni un principe rationnel et incontestable, ni un fait historique de quelque importance. Encore une fois, l'Eglise n'a jamais reconnu, jamais admis, un art chrétien<sup>52</sup>. »

Plus que de savoir si l'auteur a tort ou raison (perspective qui n'entre pas dans notre propos), il importe de mesurer toute la distance qui sépare cette attitude de celle des « intransigeants », et en particulier l'absence totale de cette hantise « sociale » qui était tellement présente dans leurs discours et qui les portait à lire l'histoire de l'art comme un *destin politique des formes*. Pour le P. Girod, effectivement l'indifférence en matière de « formes » pourrait bien se rapporter à une certaine stratégie d'a-politisme qui finalement donnerait raison, en tout état historique, à la culture dominante : éclectisme et pluralisme débouchant en fait sur un hommage au goût du plus fort. « Intransigeantisme », dans l'autre cas, débouchant sur la raideur et l'inquiétude doctrinaire pour sauvegarder l'identité postulée et ses chances de renouveau social.

### DU MASQUE AU VISAGE OU L'AVENEMENT DU SUJET CHANTANT

La voie « intransigeante », qui trouvera son « code juridique » dans le *Motu Proprio Tra le Sollicitudini* de 1903 ne disposera,

51. J. BONHOMME, *Principes...*, op. cit., pp. 14-15.

52. R.P. LOUIS GIROD, *De la Musique Religieuse*, Namur: Douxfils, 1855, p. 54.



pour manœuvrer que d'une *plate-forme étroite* où ces contradictions disperseront souvent ses adeptes dans des querelles intestines dont la préparation de l'Édition Vaticane de Chant Grégorien peut donner une idée<sup>53</sup>.

Car « l'intransigeantisme » en matière de liturgie et de musique doit se battre sur deux fronts, ou mieux, deux frontières, et définir son éthos en écartant d'un côté, l'art barbare des chantres de villes et de villages, de l'autre l'art bourgeois des théâtres et des salons.

### Les chantres, ou les horreurs du lutrin

Les pratiques des chantres sont souvent décrites dans des passages qui, réunis entre eux, fourniraient un fascinant musée des horreurs. Le passage le plus souvent cité est encore dû à Dom Guéranger dont la plume polémique est à l'aise dans ce genre de tableau. Mais on en trouverait des dizaines d'autres chez tous les auteurs qui traitent de la réforme du plain-chant.

Dom Guéranger, dans l'« approbation » qu'il donne à la *Méthode Raisonnée*<sup>54</sup> du Chanoine Gontier, aborde la question de l'interprétation du plain-chant. Comme presque tous ses contemporains, il constate que ce répertoire est « généralement peu goûté », qu'il ne suscite que dégoût et ennui. Avec sa perspicacité coutumière, il essaie d'en démêler les causes :

- choix d'un diapason trop grave, comme s'en plaignait déjà F. Danjou, attribuant à cette même cause le mutisme obligé des séminaristes et des fidèles de Saint-Sulpice, lors des cérémonies liturgiques tenues dans cette église<sup>55</sup>,
- conduite vocale brutale et barbare (« une série de grosses notes poussées à pleine poitrine »),
- accompagnement du serpent<sup>56</sup> (« aussi affreux de forme que de nom »),

53. P. COMBE, *Histoire de la Restauration du Chant grégorien d'après les documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*, Abbaye de Solesmes, 1969. M. BLANC, *L'enseignement musical de Solesmes et la prière chrétienne*, Paris: Ed. de la Schola Cantorum, 1953.

54. GONTIER, *Méthode raisonnée de Plain-Chant*, loc. cit., pp. X-XII.

55. F. DANJOU, *De l'état et de l'avenir du Chant ecclésiastique en France*, Paris: Parent-Desbarres, s.d. (1844), pp. 14-15.

56. On pourrait aussi penser à constituer une anthologie du serpent d'Église. Danjou dans le texte ci-dessus en fait une description apoca-

— séparation des chantres par rapport au reste des fidèles qui leur permet de renforcer et de développer leurs abus et renvoie les fidèles à des lectures privées et silencieuses, qui les isolent de la prière liturgique. Ce chant, si tant est qu'on puisse employer ce mot, ne suggère aucun sentiment et « ne peut rien dire à l'âme », car « il ne viendrait même pas à la pensée que le chant liturgique puisse avoir une expression, un agrément. »

Vitet, philologue très écouté des milieux plain-chantistes pourra écrire, dans le *Journal des Savants* :

« Si saint Grégoire revenait au monde, s'il entendait comment on psalmodie à nos lutrins, comment tantôt par des mugissements inhumains, tantôt par des fredons profanes on défigure les saintes mélodies, il serait tenté de croire que les Goths, les Allobroges ou les Lombards nous ont fait, à nous aussi, récente visite<sup>57</sup>. »

Ces diatribes font au moins mesurer la distance qui sépare deux mondes, et leur violence même invite à y regarder de plus près. Car dans cette campagne généralisée contre les chantres d'église, que Guéranger accuse de « monopoliser » le chant ecclésiastique au détriment de l'assemblée des fidèles, se cache en fait une profonde *rupture de tradition* touchant les conduites musicales et la place du « chantre » dans la société traditionnelle ; plus radicalement encore il s'agit là peut-être d'un changement qui touche au fonctionnement même de la médiation rituelle.

Il se trouve toutefois que ces techniques des chantres ont survécu très longtemps et se sont maintenues en certaines régions jusqu'à nos jours. Des enregistrements permettent parfois d'en analyser les éléments. Et c'est plutôt dans une perspective ethnologique qu'il conviendrait de les considérer<sup>58</sup> et de relire les descriptions de leurs impitoyables censeurs.

---

lyptique et, un des premiers en France, propose la généralisation de l'accompagnement par l'orgue, *loc. cit.*, pp. 58-59. Cf. E. LEIPP, « Le Serpent. Un monstre acoustique », in: *GAM, Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale* (63), 1977, pp. 2-12.

57. Cité dans *Dictionnaire de Plain-Chant*, *op. cit.*, col. 1492.

58. Nous nous permettons de souhaiter que J. CHEYRONNAUD, collaborateur de ce numéro, puisse mener à bien sur ce sujet des travaux utilisant les précieux enregistrements du Laboratoire d'Ethnomusicologie de M<sup>lle</sup> Cl. Marcel-Dubois, au Musée des Arts et Traditions Populaires.

### Pour une anthropologie du « cantus »

Le « Cantus » (terme générique désignant le plain-chant ecclésiastique) est depuis longtemps séparé de la « Musica ». Mais chacun de ces termes désigne autant un comportement musical global qu'un répertoire proprement dit. La « plain-chantisation » (qu'on nous pardonne cet affreux néologisme) peut affecter des objets issus du domaine proprement « musical », que l'on verra parfois transcrits en notes carrées, comme les cantiques d'Amilia ou de Sandret, éveillant chez les chantres par ce truchement connotatif, les apprentissages et « montages durables » par lesquels se définit un ethos, voire un habitus<sup>59</sup> comportemental.

De plus, les deux domaines n'évoluent pas à la même vitesse. Leur principe de « cumulativité » est différent. La « Musica » est soumise à la courte durée, rapidement cumulative (c'est-à-dire intégrant les acquis dans une progression linéaire), fondée sur la novation et la recherche. Le « Cantus » tend à s'installer dans la longue durée<sup>60</sup>, par une sorte de métissage des innovations ramenées à une conformité acceptable en milieu traditionnel (ce qui s'est passé pour les plain-chants oratoriens, les « messes » de Dumont, les faux-bourçons parisiens, les Hymnes gallicans, les cantiques construits sur vaudevilles ou airs lyriques) et a contribué à leur implantation dans le répertoire et à leur succès extraordinairement durable. Comme tout ce qui touche à la longue durée, le Cantus est peu cumulatif, mais fondé sur la répétition, d'une conformité plus gestuelle que littéraire, plus formelle qu'objectale.

#### *Chant masqué ?*

Le « Cantus » n'est pas sans rapport avec la structure sémiotique du Masque. C'est ce qui apparaît, nous semble-t-il, dans ces manières des chantres. Quand Vitet les tourne en dérision, il n'en relève pas moins deux traits pertinents pour une ethnologie :

59. L'expression est empruntée à P. BOURDIEU, *Un art moyen, op. cit.*, p. 21. Au sujet de la notation carrée, comme élément à la fois différentiel et connotatif attaché à la pratique du plain-chant, les réformateurs auront des débats très vifs.

60. Et plus, sans doute, à installer la longue durée. Pour tout ce qui regarde l'opposition culture orale - culture écrite, voir M. de CERTEAU, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris: Gallimard, 1975, en particulier pp. 196-212.

mugissements et fredons. Une conduite vocale, que les observateurs décrivent comme de registre anormalement grave, caverneuse, sépulcrale, gutturale, rauque, et bien sûr sans « nuances », raide, grossière, tous adjectifs à forte connotation anale ou même utérine. Les « fredons » signalent des conduites d'amplification, d'embellissement (?), d'ornementation facultative, comme cela est fréquent en musique « traditionnelle », mais où nous voyons plutôt un des aspects de ce « métissage » signalé plus haut entre la pratique coutumière des lutrins villageois et l'art des chanteurs et musiciens ambulants en contact avec l'art « agrémenté » des danses et des airs à la mode<sup>61</sup>. L'extraordinaire succès de la *Méthode* de l'abbé de La Feillée, de 1746 à 1836<sup>62</sup>, tendrait à le prouver. Et l'on connaît des pages précieuses de Lebeuf<sup>63</sup> touchant les pratiques des chants des grandes églises, périélèses et machicotages, en particulier dans l'exécution des Hymnes et des Antiennes, le « chant sur le Livre » constituant une sorte de compromis entre des techniques archaïques ou élémentaires et les acquis historiques du contrepoint et de l'écriture<sup>64</sup>.

#### *Un chant-objet*

Le « Cantus » ainsi conçu et pratiqué ne relève pas d'un « procès de communication artistique ». Les chantres, artisans du bourg, officiers gagés des villes, ne l'adressent pas aux fidèles ni même, d'une certaine manière, à Dieu. Ils l'exécutent comme tel, en tant qu'objet-conduite à reproduire, et avec lui l'intangibilité

61. Certains de ces ports de voix, appoggiatures, cadences sont encore sensibles, et quelquefois notés en toutes lettres dans des transcriptions de « chansons populaires ». Il suffit aussi d'examiner de près certains airs de Brydaine (« Plein d'un respect », *Dict. de Plain-Chant*, Appendice, col. 1549-1560) pour s'en convaincre, intermédiaire entre le plain-chant d'Eglise et les airs de « briolage ».

62. DE LA FEILLÉE, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du Plain-Chant et de la Psalmodie* (...), 3<sup>e</sup> éd., Poitiers: Jean Faulcon, 1773. Nouvelle édition : J. D. AYNÈS, *Méthode de Plain-Chant*, par La Feillée (...), Lyon: Pelagaud, 1836.

63. L'abbé LEBEUF, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* (...), Paris: Hérisant, 1741, ch. V, pp. 226-239 et 268-275.

64. Cf. F. DANJOU, *De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique*, loc. cit., p. 58 (les instruments, serpents ou ophicléides) « sont confiés à des musiciens peu habiles qui, au lieu de jouer purement le chant, se permettent de faire des accompagnements, des broderies, des ornements du plus mauvais goût, imités de l'ancien chant du Livre ou machicotage qu'on a heureusement abandonné ».

des rapports que cet objet-conduite entretient avec le reste de l'environnement et de la séquence liturgique, et les positions codées de ses agents <sup>65</sup>.

Cette exécution du « Cantus » est fondamentalement de nature « sémiotique », dans la mesure où elle est la production d'un élément contextué, et de ce fait même contextuant, plus que « sémantique » et a fortiori plus qu'« expressif » au sens romantique du mot.

Ainsi s'expliquerait le type de conformité ou d'exactitude qui s'y rencontre et qui ne relève pas de la conformité musicale « écrite », et pas non plus de la catégorie « nuances d'interprétation ». Amplifications, réductions, exécution lente aux jours de fête, rapide aux fêtes, manque « d'ensemble » dans la réalisation, sont tolérés dans la mesure où ils se situent dans le champ de dispersion du signifiant à produire, c'est-à-dire dans la mesure où un certain nombre de traits produits attestent non l'intégrité d'un message par rapport à un sens (et dans le cas qui nous occupe d'une émotion, d'une expérience), mais l'identité d'un signifiant d'usage. A la limite, et comme « chant masqué », on pourrait invoquer une structure auto-parodique du « Cantus », que viendraient appuyer les faits de véritable parodie, dont la pertinence en matière d'ethnographie religieuse n'est plus à démontrer. Comme « chant masqué » encore, le « Cantus » se présente comme un opérateur sémiotique qui ouvre une scène archaïque, où, comme dans un grand nombre de procès rituels, un écart maximal est d'abord posé dans une exagération mimique puis, dans le même mouvement, réduit et joué dans la familiarité, et quelquefois même la désinvolture.

### Le « naturel », la mélodie et le sujet chantant

A ces pratiques « rustiques et sauvages », alliées perfidement aux pratiques mondaines (« prétintailles des ornements de notre

65. Nous sommes ici très près de la définition de « code restreint » tel que le définit et l'opérationnalise B. BERNSTEIN, *Langage et classes sociales*, trad. de l'anglais, Paris: Minuit, 1975. Et dans cette perspective, la réforme liturgique peut évidemment être analysée comme un passage au « code élaboré ».

musique », écrivait J.-J. Rousseau)<sup>66</sup>, il n'y aura rien d'autre à opposer que « le naturel », au prix d'une purgation bénéfique à la fois pour la Religion et pour la délectation sensible convenable à une juste dévotion.

Dom Guéranger, dans le texte que nous avons cité plus haut, plaide pour un primat donné à l'expression, au sens mélodique : et, effectivement, ce retour du melos dans la liturgie catholique du 19<sup>e</sup> siècle par le biais de la réforme du plain-chant est un phénomène dont l'importance ne peut être sous-estimée<sup>67</sup>. Mais ce primat de la conduction mélodique qui, plus tard, trouvera en Dom Mocquereau un praticien et théoricien de stature internationale, est étroitement solidaire d'un certain type de conduite vocale. Et l'on n'insistera jamais assez, nous semble-t-il, sur cet aspect de la réforme musicale que nous décrivons. Ainsi, Lambillotte, demandant pour la mélodie des « interprètes dignes d'elle », propose de « bannir ces chantres rustiques et sauvages qui font sortir du gouffre de leur poitrine des sons rauques dont le bruit est plus propre à épouvanter l'assistance qu'à l'exciter à la dévotion », mais il ajoute : « S'ils veulent demeurer dans nos églises, qu'ils adoucissent leur voix, qu'ils n'oublient jamais que melos vient de meli »<sup>68</sup>.

#### *Un art vocal catholique*

Il serait extrêmement instructif de suivre dans les manuels et les traités les formulations quelquefois tâtonnantes pour définir ce « sound » de rechange qui définirait convenablement cet art vocal catholique. L'impression qui prévaut est celle d'un mouvement de transformation par étapes portant sur les éléments vraiment déterminants, mais faisant à chaque fois difficulté et suscitant débat et réaction parmi les théoriciens de la pratique.

Il semble qu'il y ait eu à ce propos deux modèles de référence. L'un accentuant le caractère de « gravité », de hiératisme propre

66. Cette alliance scélérate se retrouvera dans le cas du Noël d'ADAM, *Minuit, chrétiens*, bête noire des réformateurs de la musique d'Eglise. Cf. J.-Y. HAMELINE, « C'est l'heure solennelle... », in: *Jésus?* (3), 1974, pp. 17-22.

67. On pourrait réexaminer tout ce dossier dans la perspective théorique proposée par J. SÉGUY, « Rationnel et Emotionnel dans la pratique liturgique catholique », in: *La Maison-Dieu* (124), 1977, pp. 73-92.

68. Cité in: MATHIEU de MONTER, *Louis Lambillotte et ses frères*, Paris: Perisse-Ruffet, 1871, p. 66.

au plain-chant, gardant encore quelque chose de l'impassibilité du masque ou de la statuaire. On en connaissait des réalisations d'Ancien Régime, par souvenir pour les gens les plus âgés, ou par ouï-dire : le chant des Trappistes, celui de quelques grandes églises ayant gardé des traditions puristes, Lyon qui bannissait les orgues et conservait pour un plain-chant très pur un tempo grave et large, une exécution nombreuse et une grande simplicité<sup>69</sup>. C'est un peu ce style qu'on voit définir dans le *Cérémonial du Diocèse d'Autun*, en 1845 : « Le plain-chant doit être chanté d'une voix égale, pleine et soutenue, et sans nuances ni inflexion. Ce genre est celui qui convient aux mélodies dont il est formé, qui sont toujours graves, majestueuses, composées entièrement de notes d'une égale valeur et qui ne laissent pas d'offrir dans leur simplicité des beautés du premier ordre »<sup>70</sup>.

L'autre modèle, qui peu à peu se précisera par la fixation pratique et théorique de ses traits, en fonction aussi de l'expérience du chœur, est davantage soucieux d'une expression mobile, véritablement dynamique, plus allègre, d'un diapason plus élevé, utilisant une conduction vocale très liée. La déclamation du texte, sa juste accentuation, amenant plus tard la réforme de la prononciation du latin, font passer en premier le souci de la dimension « sémantique », voire discursive. Le *sujet chantant* fait son apparition, phénomène intéressant la structure, et dépassant de beaucoup la dimension d'un simple expressionnisme subjectif, même si la « sentimentalité » n'est parfois pas loin<sup>71</sup>.

Au masque, s'oppose cette fois, le visage, mais un visage *idéalisé*, non plus simplement digne, ou encore, agréable, mais *beau*.

Ainsi, deux traits nous semblent marquer profondément la

69. Cf. MOREL de VOLEINE, « Quelques aperçus sur le chant dans la liturgie, particulièrement dans l'Eglise de Lyon », in: *La Maîtrise* (4), 1858, col. 62.

70. *Cérémonial du diocèse, imprimé par ordre de Mgr l'Evêque d'Autun*, Autun: Dejussieu, 1845, pp. XXXIV-XXXV. C'est ce registre stylistique que l'on peut observer chez Danjou, Réty, Couturier, et qui se maintiendra contre un certain maniérisme para-solesmien, chez Moissenet et Joseph Samson.

71. En 1890, les séminaristes allemands du Collège germanique seront perplexes devant l'interprétation que donnent du plain-chant leurs confrères français de Sancta-Chiara, formés au nouveau style par Dom Mocquereau. « Parmi eux, écrit l'abbé Ginisty, les uns ont été émerveillés, les autres ont accusé ce chant d'un excès de sentimentalisme ». Cité par COMBE, *La Restauration...*, op. cit., p. 157.

réforme du chant ecclésiastique, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle surtout, où ils s'accroissent, dans les discours du moins. C'est, d'une part, un *processus d'idéalisation* de la musique, du chant et, si l'on peut dire, de la matière sonore et vocale, qui déborde de loin le seul domaine du plain-chant ; c'est, d'autre part, l'amorce d'une dérive esthétisante rendue inévitable par la rupture de l'opposition coutumière entre le « Cantus » et la « Musica ».

#### *Du contenant au contenu*

On pourrait chercher un indice de ce processus d'idéalisation qui désormais marque la « voix d'Eglise » dans une transformation des métaphores renvoyant, au moins hypothétiquement, à un déplacement de la fantasmatique sous-jacente. Le chant coutumier, le « Cantus », est décrit en figures de *contenant* ou d'organes : voix sépulcrales, cavernieuses, gutturales (gosier) mugissantes, registre renforcé par la forme même des instruments d'accompagnement, le serpent et son « bocal », l'ophicléide et son pavillon.

Le chant « idéalisé » s'exprime plutôt en terme de contenu, ou plus précisément, de qualité de *contenu* : liquidité, flexibilité, onctuosité<sup>72</sup>, douceur, légèreté, legato, fraîcheur, pureté ; ou mieux, de *méta-contenu*, par la généralisation de la métaphore de l'onction, de la catégorie du « huileux » et de la lubrification<sup>73</sup>.

Ce registre de fantasmatisation ne serait-il pas à mettre en rapport avec la figure très idéale de la Mère-Vierge, « concevant par l'oreille »<sup>74</sup> cette « Eglise » que les « intransigeants » idéa-

72. Cf. abbé N. CLOET, *De la Restauration du chant liturgique* (...) Plancy: Société St-Victor, 1852, p. 310.

73. Le terme « onction » est pris dans un sens plus restreint que dans les écrits de Guéranger. Cf. R.P. L. LAMBILLOTTE, *Esthétique, théorie et pratique du Chant grégorien*, Paris: Adrien Le Clère, 1855, pp. 16-18. Dom MOCQUEREAU, *L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères*, Solesmes: Impr. St-Pierre, 1896, p. 34. Ce phénomène est à mettre en parallèle avec la transformation du style d'exécution et de la facture de l'orgue. Cf. DANJOU, *De l'état...*, *op. cit.*, p. 59 ; de la « tyrannie du legato » et du culte de la « note de passage » que prônera Ch. Kœcklin. Horreur du vide, du discontinu ; priorité de la voyelle sur la consonne ? Le retour actuel (encore un retour) à la pratique baroque n'est-elle pas le signe d'un changement de « mentalité », c'est-à-dire d'un nouveau déplacement de la fantasmatique ?

74. E. JONES, « La conception de la Vierge par l'oreille », in *Psychanalyse, Folklore, Religion*, trad. de l'anglais, Paris: Payot, 1973, pp. 227-290.



lisent tellement (dans la mesure même où ce sont eux qui sont exposés à ne plus en souffrir), figure insistant dans celle de l'Immaculée Conception (« l'oracle attendu du Vatican », ainsi que l'écrit l'Evêque de Nantes), à laquelle l'enfant émerveillé offre une matière si louable et de si bonne odeur, sublime en un mot, mais qui n'est pas non plus séparée de la forme même par laquelle il la conçoit ?

En ce sens, la voie offerte à la fantasmagorie, dans cette conjoncture, ne serait pas celle d'une « spiritualisation » au sens mystique de « retraite hors du corps par où serait mimé une incompatibilité avec le corps social »<sup>75</sup>, mais plutôt celle de la construction d'une société idéale par constitution vocale d'un corps sublime où les échanges amoureux auraient définitivement perdu leurs aspects répugnants, cloacaux, tant par l'effacement apparent de la dimension institutionnelle et politique, que par leur inscription dans un registre du tolérable. La constitution d'un véritable eros chrétien dans la société moderne, tant envers l'Eglise qu'envers les Objets divins, n'était sans doute possible qu'à ce prix.

« Prier sur de la beauté »  
ou la dérive esthétisante

Le second des traits dont nous avons fait mention se présente avec les caractères d'une *dérive esthétisante*<sup>76</sup> qui se manifeste par l'application au plain-chant restauré de règles d'interprétation de plus en plus subtiles, la plupart du temps fondées sur une meilleure connaissance archéologique et pratique de l'objet, mais faisant appel à des critères de plus en plus « musicaux ».

On peut suivre avec la publication de l'Edition de Reims-Cambrai des *Mémoires grégoriennes* de Dom Pothier, des premiers cours et conférences donnés ici ou là (y compris à Rome) par les maîtres solesmiens qu'un art, véritablement art<sup>77</sup>, est en train de

75. M. de CERTEAU, *L'Écriture de l'Histoire*, op. cit., p. 170.

76. Qu'on ne voie, dans cette expression, qu'une tentative de description, soumise à discussion. Nous ne pointons pas ici des coupables ! Au contraire, nous pensons que le statut du Beau, tant dans sa conception philosophique que dans son correct usage en tradition chrétienne, demanderait un autre travail, une autre approche conceptuelle et critique.

77. Lire là-dessus les pages de Dom Mocquereau en conclusion de *L'Art grégorien*, op. cit., p. 36.

se constituer, auquel s'intéressent de plus en plus les musiciens de progrès et les mélomanes avertis.

Ainsi la « sortie » proposée par le Chanoine Gontier était une fausse sortie. Ecartelé entre le statut du « Cantus » et celui de la « Musica », Gontier les repousse aussi bien l'un que l'autre en fondant la restauration stylistique du plain-chant sur une fonctionnalité esthétiquement neutre qu'il décrit comme une « modulation de la voix appliquée à la récitation de la prose liturgique »<sup>78</sup>. Ce dont le félicite d'Ortigue, conscient d'avoir trop opposé le « plain-chant comme art » à l'autre art qu'était la « Musica ». « Vous, dit-il, vous envisagez le plain-chant en lui-même, dans son essence ; vous le retrempez à sa double source naturelle, la parole, la liturgie »<sup>79</sup>. Mais cet art non-art allait, et avec la splendeur que l'on sait, se révéler un art suprême qui irait même jusqu'à donner des leçons efficaces aux musiciens du siècle. Par là aussi, la « Musique » refaisait son entrée et, avec elle, les jugements évaluatifs, et la subjectivité esthétique. Brèche, cette fois, dans le dispositif « intransigeant », par le biais de catégories de valeur et de pratiques « artistiques » dont on sait qu'elles sont particulièrement « poreuses » à la pression du siècle.

Ainsi prenait corps la situation paradoxale à laquelle était amenée la réforme du chant ecclésiastique, et peut-être avec lui, celle de toute la liturgie : sa recherche d'une base véritablement populaire, si évidente chez Guéranger, d'Ortigue, Parisis, et dans le *Motu Proprio* de Pie X, et son souci de promotion éducative débouchaient de plus en plus, en dépit des réticences d'un certain nombre de réformateurs convaincus mais pris de vertige devant la difficulté de modifier aussi radicalement les attitudes et les techniques<sup>80</sup>, sur une pratique musicale d'un niveau de plus en plus élevé<sup>81</sup>, et surtout dans l'instauration du « temps court » et

78. GONTIER, *Méthode raisonnée*, op. cit., p. 2.

79. *Ibid.*, p. VII.

80. C'est ainsi qu'il faut interpréter, nous semble-t-il, en dépit des questions éditoriales et financières, les hésitations de Dom Guéranger quant aux éditions abrégées, celles de Jouve, de Nisard, de Félix Clément, partisans du maintien par prudence des éditions françaises de la fin du 17<sup>e</sup> siècle (Valfray, Nivers, Balard...), contre les « médiévistes » partisans de l'Édition de Reims-Cambrai (1852).

81. C'est ce que reconnaît très clairement Dom Mocquereau dans sa conférence de 1896 à l'Institut Catholique de Paris : *L'Art grégorien*, op. cit., p. 36.

de la cumulativité accélérée de la surenchère interprétative et exégétique propre aux mouvements de réformes « éclairées ».

En tout état de cause, la mise en place d'un chant « traditionnel » se révélait, par la force des choses, une très grande rupture de tradition<sup>82</sup>, et sans doute, l'entrée dans le dispositif ecclésiastique, par le biais d'un certain aveuglement propre à la position intransigeante, d'un cheval de Troie de la modernité.

### Une laïcisation du répertoire ?

Il est un autre phénomène, plus difficile peut-être à cerner et à analyser, qui tient à une certaine « laïcisation » de fait des répertoires que la réforme « intransigeante » considérait comme intrinsèquement catholiques, par leur intégration dans l'encyclopédie culturelle moderne et par leur pratique dé-contextuée, dé-confessionnalisée, au concert, à la radio, ou sur le plateau du tourne-disque.

Il est sans doute nécessaire de comprendre ce phénomène « en profondeur » dans sa dimension socio-historique comme la mise en place, dans la modernité d'un dispositif culturel, d'une organisation du pensable, du convenable, du délectable, par la constitution d'*archives*<sup>83</sup>, c'est-à-dire de références et d'objets sacrés qui, selon les perspectives proposées par Cl. Levi-Strauss<sup>84</sup>, n'ont pu s'établir que sur la disparition des dispositifs proprement religieux, condamnant à terme et par l'intérieur l'effort de remembrement « intransigent »<sup>85</sup>.

#### *J.-J. Rousseau, un exotisme de l'intérieur*

Il n'est pas sans portée, de ce point de vue, que l'un des premiers énoncés où se manifeste précisément le renversement des perspec-

82. On pourrait en juger par les débats soulevés entre 1910 et 1920 par une des dernières ruptures, le passage à la « prononciation romaine » du latin.

83. Sur ce concept d'*archives*, voir P. NORA, « Mémoires de l'historien, Mémoire de l'Histoire ». Entretien avec J. B. Pontalis, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (15), 1977, pp. 221-232. Et, bien sûr, M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969 ; en particulier, pp. 166-173.

84. Cl. LEVI-STRAUSS, *L'Homme-Nu*, finale, *loc. cit.*, pp. 583-584.

85. E. POULAT, *op. cit.*, montre bien la généralité de ce processus dans son dernier chapitre, particulièrement p. 250.

tives trouve son lieu, presque incidemment il est vrai, dans le discours de Jean-Jacques Rousseau, une fois de plus situé à l'articulation (faut-il dire à la césure ?) de l'ancien monde et de la modernité ? A l'article « Plain-Chant » du *Dictionnaire de Musique*<sup>86</sup> si souvent cité par la suite, et même par des auteurs pieux que ce patronage embarrasse un peu, J.-J. Rousseau après avoir montré dans le plain-chant une survivance, déformée certes, mais encore impressionnante de la musique de l'Antiquité, et critiqué les « plains-chants accommodés à la moderne », recommande

« que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent et d'autorité pour enrichir le système moderne. Car, écrit-il, loin qu'on doive porter notre Musique dans le *plain-chant*, je suis persuadé qu'on gagnerait à transporter le *plain-chant* dans notre Musique ; mais il faudrait avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempt de préjugés. »

Avec Rousseau et son époque, le vent tourne ; et le chant ecclésiastique quitte la relative relégation dans laquelle le tenait la misère de sa destination et de ses conditions habituelles d'exécution, pour réapparaître du côté de la Nature et de l'Antiquité, du Dehors, c'est-à-dire de ce côté d'où peut venir un renouvellement de la sensibilité, dans un état de société un peu trop desséché par le rationalisme des lumières. C'est l'époque où l'on voit croître l'intérêt pour le moyen âge<sup>87</sup>, la musique grecque, où se décèle une montée de l'exotisme. On se passionne de nouveau pour la Chine et l'Amérique et, trente ans plus tard, Villoteau arrivera à point pour révéler l'étonnante parenté du plain-chant avec des systèmes musicaux du Proche-Orient<sup>88</sup>.

Rejetant tout compromis, J.-J. Rousseau place délibérément le

86. J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paris: chez la Veuve Duchesne, 1768, pp. 373-378.

87. R. LANSON. *Le goût du moyen âge en France, au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris/Bruxelles, 1926. J. CHAILLEY, « La Musique médiévale vue par le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles » in: *Mélanges d'Histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, T. I, Paris: Richard-Masse, 1955, pp. 95-103. Th. GEROLD, « Le réveil en France, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'intérêt pour la Musique profane du Moyen Age » in: *Mélanges offerts à Lionel de La Laurencie*, Paris: Droz, 1933, pp. 223-234.

88. C. A. VILLOTEAU, *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, Paris: Imprimerie Royale, 1807, 2 vol.

plain-chant, en dépit de son état de décadence, au nombre des systèmes musicaux qu'une société cultivée est appelée à découvrir pour renouveler ses conduites artistiques, ouvrant la porte à un véritable *exotisme de l'intérieur*, dont se nourrira une partie de la littérature et de la musique romantiques et post-romantiques. Dans le plain-chant, J.-J. Rousseau perçoit, non seulement la règle d'un chant véritablement religieux, mais un « patrimoine » dont il souligne l'incompatibilité avec le système harmonique moderne (annonçant un des thèmes favoris de Fétis et de d'Ortigue). Ainsi se prépare à éclater une certaine *contemporanéité de la pratique musicale à elle-même* qui était la règle jusqu'au 18<sup>e</sup> siècle finissant, pour annoncer un nouvel horizon culturel où viendront se totaliser des apports aussi différents que la perspective historique (naissance de la « musique ancienne » avec Fétis et Choron), les « folklores » nationaux et régionaux et plus tard les musiques extra-européennes. Le plain-chant y gagne une suprême dignité, et la barbarie, par un mouvement propre aux réformations contestantes, est mise au compte des compromissions modernes.

Mais cet hymne à la gloire du plain-chant, l'exaltation de sa différence, donc de ses promesses, et qui semble consonner si fort avec la « restauration grégorienne » du 19<sup>e</sup> siècle, était en fait, à long terme, annonciatrice de sa laïcisation. Car J.-J. Rousseau le revendique pour enrichir « notre musique » et, bien sûr, le plain-chant l'enrichira ; mais ce sera en payant le prix d'une inscription dans l'horizon mélomane, et aujourd'hui dans l'horizon discophilique, au même titre que les autres formes musicales, classiques ou anciennes qui composent désormais l'univers des musiques à connaître, phénomène qui constitue pour le plain-chant un transfert massif hors de ses frontières fonctionnelles, calendaires et liturgiques, et qui n'est pas sans évoquer la « beauté du mort », pour reprendre encore une fois une expression célèbre<sup>89</sup>.

89. M. de CERTEAU, « La beauté du mort — le concept de culture populaire », in: *La culture au pluriel*, Paris: Union générale d'Éditions, (coll. « 10/18 », 1974, pp. 55-94.

Cf. aussi M. VOVELLE, *Métamorphoses de la Fête en Provence de 1750 à 1820*, Paris: Aubier-Flammarion, 1976, pp. 277-278.

*Archive contre archive : deux sacralisations*

Ainsi, dans le mouvement par lequel se constitue la « culture musicale » moderne se rencontrent deux modes de sacralisation, apparemment très proches mais, en fait, contradictoires. Deux sociétés se construisent leurs *archives* ; l'une, l'Église, dans un effort pour se doter d'un appareil liturgique rendu à son originalité et d'une musique inconfusable avec celle du monde, fondant une esthétique du refus ; l'autre, la société bourgeoise, pour constituer un patrimoine destiné à transmettre et à fonder en légitimité des habitus perceptifs et judicatifs, de goût et de valeur, fondant une esthétique encyclopédique et totalisatrice sur le musée, l'école et, aujourd'hui, la discothèque.

L'une comme l'autre s'appuient sur une conception très philologique et finalement positiviste de l'archive. Mais la dissymétrie des deux positions est patente : celle-ci englobe celle-là, et lui imposera sa loi. Le phénomène serait le même que celui que décrit M. de Certeau, touchant le statut des instances religieuses dans la société moderne :

« Une configuration sociale, et non plus une hiérarchisation religieuse, est la loi qui détermine des répartitions et définit le « réemploi » des éléments chrétiens tirés du passé. Le fait est encore plus notable au 19<sup>e</sup> siècle, à propos de la science ou de la question sociale : une société qui n'est plus religieuse impose aux formulations religieuses *sa* rationalité, *ses* propres catégories, *ses* problèmes, *son* type d'organisation<sup>90</sup>. »

*L'avenir « scientifique » du plain-chant*

A ce titre, on pourra être attentif à la « scientificité » qui se déploie de manière progressive de Dom Guéranger à Dom Mocquereau, et jusqu'aux nouvelles perspectives ouvertes par les travaux de Dom Jean Claire et de Dom Eugène Cardine. Leur portée musicologique est indiscutable. Mais ne témoigne-t-elle pas, dans sa rigoureuse positivité, d'une « laïcisation » de fait des conduites d'observation et de reconstitution des faits religieux, propre aux écoles théologiques modernes après Duchesne ou Baumstark ? *Il n'y a pas de Tradition critique*, et la « science »,

90. M. de CERTEAU, *L'Écriture de l'Histoire*, op. cit., p. 152.

invoquée par Pie X dans la promulgation de l'Édition Vaticane, annonçait forcément l'entrée des faits grégoriens dans la courte durée des acquis scientifiques soumis, comme on le sait, par définition, à révision et à controverses. Seuls, les monastères, reconstituant un véritable milieu traditionnant par la présence simultanée des générations et le primat des apprentissages globaux (transmission de l'ethos intonative, prosodique, stylistique...) sur les enseignements discursifs, pouvaient sans doute compenser cette rupture.

### LENDEMAINS DE RESTAURATION

Au terme de ce trop long propos, nous pensons avoir montré que les pratiques musicales d'un groupe social ne constituent pas une « histoire de la musique », mais une histoire socio-politique, c'est-à-dire une lutte pour la maîtrise, le contrôle de l'outil culturel et fantasmatique que représente toujours la musique.

L'héritage du « temps des deux Conciles » pèse encore très lourd dans la distribution des rôles, des fonctions, des valeurs, des habitus concernant la « musique d'église » ou le chant liturgique.

#### *Écriture*

Du primat de l'écriture, et du « convenable de conservatoire », nous avons souvent gardé une attitude frileuse devant tout ce qui pouvait amener dans l'acte musical un autre type d'exactitude, et jusqu'à oublier que l'acte musical était aussi ce qui s'accomplit *in situ*, qu'une certaine « oralité » était encore possible, et que « la musique » était faite pour la plus grande part d'un certain nombre de traits phoniques que le système de cinq lignes n'écrivait pas. L'itinéraire qu'a bien voulu retracer pour nous Michel Scouarnec dans ce numéro illustre parfaitement cette sortie hors du monde de la « dignité écrite ».

#### *Dignité*

Mais comme le fait remarquer Claude Duchesneau, l'extension de la culture musicale et de l'audition cultivée pose aussi dans des termes plus aigus qu'il y a cent ou cinquante ans la question

de la « dignité sociale » de nos comportements musicaux devant la classe « pensante » et la classe « musicale » ; hantise qu'il n'est pas toujours possible d'exorciser, même lorsqu'il est difficile de comprendre très exactement ce qu'elle signifie.

#### *Idéalisation*

Quant à l'idéalisation de la musique et du chant dont nous avons fait état, elle a été la plupart du temps si fortement intériorisée qu'il est difficile à beaucoup de concevoir des actes musicaux ou vocaux faisant une part à quelque autre type de sonorité, de lutherie, de conduite vocale, de fondation motrice ou corporelle. Par exemple, l'énonciation poétique nécessaire à un certain type d'hymnodie, proche de la chanson-à-dire, est souvent complètement déplacée hors de toute efficacité, par des conduites vocales et des phrasés de séminaire, de mauvais chant choral, ou de *crooners* conscients ou inconscients <sup>91</sup>.



Mais c'est surtout à une interprétation socio-historique des cent cinquante dernières années que nous avons eu recours, en essayant de situer les idéologies et les pratiques musicales dans un processus social plus compréhensif, affectant l'ensemble du catholicisme, ses tentatives pour s'établir dans et/ou contre la société moderne.

La restauration catholique, dans laquelle prend place le « mouvement liturgique » et la réforme de la musique d'église, nous est apparue comme une parade conjoncturelle d'une société religieuse cherchant à (re)constituer un tissu social, une « sacralité » alternative, un éthos proprement chrétien, appuyé sur l'image rétrospective d'une chrétienté.

Cette restauration en ce qui concerne le domaine musical a donné lieu à la reconstitution de l'*Antiphonaire* et du *Graduel Romains*, pratiquement disparus de l'usage des diocèses français,

---

91. Ces phrasés et ces conduites vocales étant aujourd'hui très sérieusement remis en cause pour l'interprétation de toutes musiques « anciennes », y compris, bien sûr, le plain-chant ; sans parler évidemment, de la musique contemporaine.



et dont on ne disposait, pour le reste de la catholicité, que d'éditions imparfaites.

Ce répertoire, dont on n'a cessé depuis d'explorer les conditions d'apparition, de diffusion, les procédures de composition, de notation, d'interprétation, a contribué à l'intérieur du « mouvement liturgique » à une prise de conscience de la fonction liturgique des chants, en particulier du lien texte-musique. Comme dépaysement modal, il permettait au sanctuaire de prendre ses distances vis-à-vis de la musique du siècle sans perte de dignité. Toutefois, le mode d'interprétation auquel on l'a le plus souvent soumis n'était pas sans une forte teinture idéalisante.

La pratique extensive de ce répertoire, restauré à Solesmes et officialisé dans l'Édition Vaticane, s'étend surtout des années qui suivent la Première Guerre mondiale jusqu'à la fin des années cinquante. Elle correspond à l'époque de la plus grande centralisation romaine qu'ait sans doute connue l'Église dans toute son histoire, et réalisait, formellement au moins, le projet des restaurateurs « intransigeants » qui, au terme d'une longue lutte, en avaient obtenu, dans le *Motu Proprio* de Pie X, une confirmation officielle et une formulation remarquable.

L'effacement du répertoire grégorien dans la pratique liturgique des paroisses et des institutions catholiques (dont il serait intéressant de connaître l'histoire détaillée et la distribution géographique) tient à un enjeu de déterminations paradoxal. En effet, c'est le maintien de la perspective de restauration catholique qui anime les mouvements liturgiques de l'après-guerre et, au nom de cette perspective, les conduit à chercher d'autres solutions dans un déploiement et une dispersion propres au devenir « intransigeant ». Dispersion des solutions qui apparaît bien dans les compromis présentés par les textes de Vatican II.

Mais, d'autre part, s'effaçaient, chez beaucoup, et quelquefois chez les mêmes hommes (car c'est le propre des contradictions « intransigeantes » que d'être souvent le nœud de bien des « crises » individuelles), la plausibilité de la problématique restauratrice et la possibilité de concevoir un modèle fiable d'ecclésiologie où la liturgie aurait constitué la langue propre d'une société chrétienne dans tous ses niveaux d'expression, y compris les vêtements, les chants, les attitudes et les objets.

Car la musique et plus encore le chant, dans leur dimension métaphorique, sont directement en rapport avec la symbolisation

dont le corps social est l'objet et le sujet. Il est possible que l'enjeu du déplacement soit cette ecclésiologie (ou cette ecclésiologie) pratique, impliquée dans les formes, ce qui confirmerait en les retournant les intuitions pré-durkheimiennes de Dom Guéranger.

A la figure de la grande Eglise, toujours pleine et présente, en deçà et au-delà du groupe physiquement rassemblé, suppléant sans cesse à ses défaillances numériques ou spirituelles, assurant l'équivalence de droit de tout acte correctement liturgique, se substitue dans une sorte de brouillard une figure beaucoup plus métonymique centrée sur la « réalité » physique et sociale du groupe présent, tentant par elle, en réponse à la convocation apostolique, de signifier la communion des fidèles dans une Eglise interstitielle, plus à faire que faite.

La forme-musique ne saurait être la même dans les deux cas. Figure idéalisée et idéalisante d'un espace métaphorique, le plainchant d'église, le choral à notes de passage s'y déployait « *sicut incensum in conspectu tuo* ». Figure plus métonymique du groupe en acte, et plus limitée à son espace, l'action musicale y est plus communicative, plus interactionnelle, plus « pieuse » aussi quelquefois, voire sectaire ou bavarde.

« La dégradation du chant de l'Eglise catholique, commencée dès longtemps, est arrivée à son dernier période (*sic*)... », écrivait F. J. Fétis en 1846<sup>92</sup>. Fallait-il encore une fois entonner ce refrain, dont on sait qu'il jalonne toute l'histoire de la « musique à l'Eglise » ? Nous avons plutôt essayé de comprendre ce qui s'est passé.

Comme l'écrit E. Poulat en transposant la célèbre formule de Loisy :

« On pourrait, sans paradoxe, dire que l'Eglise intransigeante du siècle écoulé a aussi annoncé un Royaume qui n'est pas venu et, qu'à Vatican II, elle est retombée sur elle-même, s'accommodant du pluralisme et des idéaux de notre temps comme jadis elle s'était faite au monde gréco-romain. Rêve, revival, réveil. Mais comme le monde a changé. Jadis aux couleurs libérales, la modernité hésite aujourd'hui entre plusieurs modèles et de multiples voies. Tous les débats d'hier

92. F. J. FÉTIS, *Méthode élémentaire de Plain-Chant*, nouvelle édition, Paris: Régner-Canaux, 1862, p. V.

vont renaître avant même qu'aucun d'eux n'ait été conclu, et vont ressurgir toutes les divisions, postérité nombreuse à se partager un héritage intransigeant qui n'est ni dissipé, ni abandonné, ni même inventorié et estimé<sup>93</sup>. »

Et sur le terrain en effet, c'est bien cet éclatement de l'héritage qui est aujourd'hui observable, et ce que l'on pourrait appeler une *balkanisation* des positions, propre sans doute aux lendemains d'intransigeance et préparée tout au long de ce qui fut un devenir cahotant et contradictoire.

Il s'agit là, on le comprend maintenant, de bien autre chose qu'une simple diversité « riche de promesses » à laquelle pourrait correspondre un pluralisme bénisseur<sup>94</sup>. Pour beaucoup de ceux qui l'ont vécue, ou qui l'ont faite, mûs par ces forces dont parlait d'Ortigue et qu'il est si facile de confondre avec le diable ou le Saint-Esprit, chaque étape de la Réforme traversée, qu'on s'y soit arrêté ou qu'on ait poursuivi la quête, vit aujourd'hui dans la mémoire, quand ce n'est pas sous la forme de quelque manuel abandonné dans un coin de sacristie, comme le maintien ou le débris d'une *espérance*, celle-là même qui nous rend si proches et si lointaines les positions de Joseph d'Ortigue ou de Prosper Guéranger.

J. Y. HAMELINE

---

93. E. POULAT, *Eglise contre Bourgeoisie*, op. cit., p. 265.

94. Bien différente d'un éclectisme facile nous paraît la position de J. GELINEAU, *Demain la Liturgie*, Paris: Cerf (coll. « Rites et Symboles », 5), 1976, pp. 102-118. L'Auteur essaie d'y faire face à la situation d'éclatement que nous avons tenté de décrire. On pourra se faire une idée d'une « géologie » musicale des trente dernières années avec J. LEBON, « Trente années de musique dans la Liturgie », in: *Musiques et Célébrations*, (2), 1977, pp. 5-18. Sur le chant grégorien, la place qu'il peut tenir dans l'expérience religieuse contemporaine et dans la vie liturgique d'un certain nombre de groupes chrétiens, on pourra lire les réflexions du chanoine J. JEANNETEAU, « Statut du chant grégorien dans la situation et le climat actuel », in: *Choristes* (48), 1977, pp. 8-9.