

LA COMMUNICATION SONORE DANS L'ASSEMBLÉE

DANS la liturgie latine traditionnelle, le projet d'une « communication sonore » consistait simplement à élaborer un *code* (langage et style) qui renvoyait un public abstrait et idéal à un *contexte* également abstrait et idéal, que nous pouvons appeler le monde du sacré. Une opération aussi simple correspondait en réalité à une atrophie de la communication. Aujourd'hui, la réforme liturgique a rendu vie à tout le réseau et à tous les mécanismes de la communication.

Cela se vérifie d'abord pour le *code*. Si la langue latine, liée au chant grégorien et à la musique palestrinienne, remplissait toutes les fonctions à la fois, en fournissant non seulement le code, mais aussi le message et, en partie, le contexte et le contenu, les langues vivantes et les musiques modernes se présentent honnêtement et modestement comme de simples instruments au service des usagers et des messages. Le nouveau code est le « système de signes » des structures rituelles. Désormais, la communication se fera non plus au moyen du style sacré, mais au moyen de fonctions et de formes qui peuvent adopter les styles les plus divers.

Le *contexte* n'est plus l'arcane mais le mystère, qui n'est pas une ambiance mais une totalité interpersonnelle : l'assemblée chrétienne, la Parole de Dieu, l'Eucharistie.

— La personnalisation du contexte implique la personnalisation des rôles visibles humains. Les célébrants — et désormais ce sont tous les fidèles — ne sont plus les simples exécutants d'une action, mais aussi et toujours les *émetteurs* d'un message qui normalement s'adresse à des *destinataires*. De là découlent les exigences du contact à l'intérieur de l'assemblée : celui qui parle atteint-il réellement les auditeurs ? Une musique est-elle réellement entendue, et comment ?

Enfin, le *message* mis en circulation dans l'assemblée est chargé de toutes ces valeurs et rassemble tous ces éléments. A ce niveau, le projet communicationnel s'est étendu à tous les rouages de la célébration. Telle est bien la conscience commune de tous ceux qui aujourd'hui réfléchissent sur la liturgie.

Si l'on ne peut appliquer à tous les aspects de la liturgie ce modèle linguistique de communication, du moins convenait-il de l'énoncer au seuil de ces réflexions qui veulent attirer l'attention des liturgistes et des musiciens sur les questions de communication, qui sont aujourd'hui les plus importantes en matière de musique et de liturgie¹.

LA PAROLE

Nous ne nous attarderons pas sur l'activité de parole, parce que, dans ce type de communication, l'aspect sonore n'a pas l'importance qu'il revêt dans le chant ou la musique. Quelques remarques seront pourtant utiles, tant pour la régie sonore de la parole elle-même que pour une meilleure approche de certaines questions relatives au chant.

Avant d'être un texte, la parole est un geste. C'est cette perspective du geste, de l'acte oral, qui nous intéresse ici ; mais nous ne pouvons l'envisager adéquatement sans tenir compte des fonctions linguistiques de la parole. En effet, pour que la parole humaine manifeste toutes ses valeurs personnelles et sociales, nécessaires à un symbolisme liturgique pleinement incarné et donc chrétien, il faut que toutes les fonctions linguistiques trouvent leur place exacte dans l'assemblée.

Dans le tableau ci-dessous, les divers types de parole employés dans la liturgie sont mis en relation avec les

1. Cet article reprend, en les résumant et en les prolongeant, deux présentations d'ensemble que j'ai déjà faites de ces problèmes : 1. *Communications sonores dans la liturgie*, Paris, Institut de Musique liturgique, 1969 (paru également dans *Paroisse et Liturgie*, 1970, sous le titre *Essai sur les communications sonores dans la liturgie*) ; 2. les trois contributions intitulées *La communication orale*, *Le chant*, *Les instruments et la musique*, publiées dans l'ouvrage collectif dirigé par J. GELINEAU : *Dans vos assemblées*, I, Ed. Desclée, Paris, 1971, pp. 133-141, 199-217 et 225-228.

principales fonctions linguistiques et avec les éléments qui constituent le mécanisme de la communication² :

Eléments de la communication	Fonctions linguistiques	Parole rituelle
Code	Métalangage	Commentaires
Contexte	Référentielle	Proclamations
Contact	Phatique	Dialogues, prières
Destinataire	Conative	Invitatoires
Emetteur	Emotionnelle	Acclamations
Message	Poétique	Hymnes

Si toute communication verbale, parce qu'elle implique l'ensemble du mécanisme communicationnel, met en œuvre tout le réseau des fonctions linguistiques, l'insistance sur l'une ou l'autre fonction caractérise les divers types de communication et les gestes sonores correspondants. Notre tableau marque une progression depuis les communications uniquement ou presque uniquement rationnelles jusqu'aux messages où apparaît l'intention de toucher l'interlocuteur, aux expressions où domine l'élément subjectif et émotionnel, enfin au lyrisme pur.

Si nous voulons donner au symbole verbal toute sa dimension sonore, nous disposons dans cette progression d'une gamme correspondante de gestes vocaux, qui va de la parole ordinaire (commentaires, proclamations) à la récitation expressive (proclamations, dialogues, etc.), au cri (acclamations) et enfin au chant (hymne).

Sans doute notre culture n'est-elle plus une culture orale : de longs siècles de civilisation du livre ont atrophié l'expressivité vocale qui caractérisait la culture antique dans laquelle est née la liturgie chrétienne. D'autre part, la conviction que la liturgie est une action de l'assemblée et non pas simplement, comme on en avait l'impression jusqu'à ces dernières années, une action des ministres sacrés en présence de l'assemblée, peut amener à regarder comme théâtral un comportement très expressif ; ceci vaut surtout pour la parole, mais aussi pour le chant et la musique. Faut-il ajouter que bien des gens ont tendance à considérer avec un certain mépris ces techniques d'une « liturgie de masses », qui en fin de compte leur paraissent aliénantes ?

En réalité, la civilisation du livre n'est déjà plus la nôtre.

2. Je suis ici la série des fonctions liturgiques proposée par R. JAKOBSON : *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963, pp. 213-221.

Avec la communication électronique — instantanée et universelle — la culture orale recommence à refaire l'unité de l'homme. Accueillons donc volontiers l'invitation et l'encouragement de la liturgie à une plus grande expressivité, même pour nos voix fatiguées par la tension nerveuse et par la pollution de l'air.

LE CHANT

Comment passe-t-on de la parole au chant ? Dans la liturgie comme ailleurs, ce passage s'opère grâce à la fonction poétique du langage. Plus précisément, il s'agit d'élaborer le message pour lui-même, comme un objet. Pour le poète, il s'agit moins d'un « dire » que d'un « faire ». Dans cette perspective du faire (*poièsis*), tous les paramètres deviennent également importants : le son, le poids, l'accent et le sens des mots, le rythme, les images et les concepts. Ce processus, cette fusion des divers éléments dans un ensemble poétique, atteint son plus haut degré dans le chant.

Le chant comme communication poétique.

Un chant est essentiellement une *communication poétique* ; c'est quelque chose qu'on *fait*, et qu'on fait tout seul, pour soi-même. Sans doute c'est une expression, mais pas d'abord un exercice de la fonction émotionnelle. Le proverbe « Chante ce qui te vient » signifie : « Résous ton drame ou ton émotion en lyrisme ».

Message-objet, le chant a un caractère de totalité. Selon une formule empirique bien connue, « chant = texte + mélodie » ; mais c'est là une simplification qui trop souvent fausse la réalité. Il est plus juste de considérer le chant comme la résultante du faisceau d'éléments qui le constituent : concepts, images, sons, rythmes et mètres verbaux et musicaux, si bien associés ou fondus qu'il est impossible d'en faire un inventaire analytique. Mais celui qui, à l'exemple des jeunes, ne « considère » pas le chant, mais le chante et le vit intensément — ce qui est la manière la plus adéquate de le faire sien —, celui-là renonce à toute

analyse : il entend, goûte et apprécie l'ensemble, le *sound*³. Quelques réflexions analytiques pourront cependant être utiles aux régisseurs de la liturgie.

Dans le chant, en tant qu'il est message multiple, « les messages partiels qui constituent par leur contrepoint le message multiple seront plus simples, moins riches en information, plus redondants, que s'ils étaient isolés et l'objet unique de l'attention⁴ ». Cela explique, entre autres, pourquoi un texte et une mélodie qui de soi ne sont guère signifiants peuvent, par leur conjonction, donner un chant d'un certain intérêt, et aussi pourquoi les poètes et les musiciens cultivés sont généralement incapables de composer de bons textes ou de bonnes mélodies de chansons.

Plus sont nombreux les éléments d'un message multiple, plus augmente la possibilité de synthèses différentes, c'est-à-dire de types de chant. Ainsi, l'introduction d'instruments nouveaux (par ex. la guitare) et de la sonorisation électronique a développé sensiblement les techniques de la récitation chantée et de l'expression musicale de la parole.

Toute composante du message multiple peut déterminer la signification globale du message. Par exemple, un arrangement rythmique avec sonorisation électronique peut aboutir, à partir du texte et de la mélodie d'un choral allemand, à une expérience musicale totalement différente de celle à laquelle on était habitué en écoutant ou en chantant ce choral exécuté par l'assemblée, le chœur et l'orgue. C'est aujourd'hui une expérience fréquente dans la liturgie que d'entendre des arrangements différents d'un même morceau ; de cette façon, des assemblées diverses et hétérogènes réalisent une appropriation différenciée du même chant : il y a variété dans l'unité.

On voit donc la difficulté théorique et pratique qu'il y a à établir dans le chant — et spécialement dans l'acte de chanter — la priorité d'un élément, fût-ce le texte, sur les autres. On comprend le souci des liturges d'orienter l'expérience confuse du *sound* dans la direction claire du *logos* ; mais une certaine hâte à subordonner le tout à la partie a abouti assez souvent à la destruction du chant lui-même, et donc du texte.

La signification d'un chant, surtout dans l'acte même où il est chanté par l'assemblée, ne coïncide pas avec la signi-

3. Dans le monde de la chanson *beat*, le mot *sound* désigne la perception globale que l'on a d'une chanson.

4. A. MOLES : *Théorie de l'information et perception esthétique*, Ed. Flammarion, Paris, 1958, p. 181.

fication du texte. Souvent le chant ne dépend que de ses éléments musicaux, et le texte devient un élément secondaire. La capacité de dénotation sémantique que comporte la parole est toujours altérée, et parfois complètement annihilée ou déviée, par la force de connotation (des « sens seconds », du halo de sens) que comporte le *sound*. Par exemple, on peut avoir un chant dont le texte parle de la résurrection mais où ce thème est neutralisé par le *sound* qui est d'une tristesse... funèbre.

Ajoutons que le contexte liturgique qui entoure le chant contribue aussi au halo de la connotation, et que de ce fait s'accroît encore le poids des suggestions extérieures aux paroles du chant.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si beaucoup d'assemblées, en particulier sous l'influence d'une culture à dominante juvénile, sont en train de retrouver le chant par ce moyen, en tenant compte davantage de ses valeurs générales de connotation que de sa signification dénotative. « Le chant fait la communauté, le chant fait la fête » : en retrouvant ces principes anthropologiques, on a rétabli les relations fondamentales entre le chant et le culte. C'est le premier pas dans l'élaboration du symbole sonore ; le reste — les spécifications rituelles — viendra ensuite.

Le chant comme action.

Après ces remarques sur le chant comme communication poétique et message multiple, notons qu'en liturgie une distinction s'impose entre l'action de chanter et l'écoute d'un chant : ce sont deux situations différentes, où l'on est, selon le cas, émetteur ou destinataire.

Quand j'écoute, je me sens plus ou moins « public ». Même si dans le contexte liturgique cette audition est généralement assez différente de ce qu'elle est au concert, néanmoins, l'objet sonore tend à se situer devant moi avec une consistance autonome : je suis son spectateur et donc son juge ; j'exige de lui qu'il respecte les lois de l'objet musical. L'expérience m'offre d'ailleurs bien des modèles d'audition musicale, auxquels je compare, même involontairement, cette audition à l'église. Tout compte fait, les motivations spécifiques de cette audition ne suffisent pas à étouffer complètement en moi les exigences de qualité et finalement d'art que mon oreille a l'habitude de demander dans n'importe quelle audition sonore.

Il en va autrement quand c'est moi-même qui chante. Je suis alors l'acteur de l'événement ; la matière sonore n'est pas objectivée devant moi ; elle est pour ainsi dire de mon côté, puisque je l'assume comme un moyen d'expression active. Quand je chante, je n'écoute pas le chant de l'extérieur ; je ne suis pas son juge, car il est un prolongement de moi-même, il fait corps avec moi. En chantant dans une église, je n'ai pas pour but une *expérience artistique*, même si en fait j'exerce une *conduite esthétique*⁵. C'est pourquoi je n'impose pas au chant des exigences proprement artistiques ; ce que je lui demande, c'est d'être un instrument maniable, dont je puisse m'emparer immédiatement et sans effort, et que je puisse ensuite employer selon des règles élémentaires et avec une certaine liberté et spontanéité. En un mot, mes exigences sont plutôt ludiques qu'esthétiques.

De là vient que, dans le chant-action, le répertoire et les techniques préférés sont ceux qui s'approchent le plus des schémas élémentaires de l'appréhension et du comportement. Ce sont là les lois primaires du jeu, de la dynamique de groupe, de la logique formelle ; ce sont encore les *patterns* communicationnels élémentaires inventoriés par les psychologues et les théoriciens de l'information : les schémas simples de la répétition et du *crescendo* ; les schémas binaires d'attente-réponse, de tension-détente, de commencement-achèvement ; les jeux de l'alternance, du dialogue, etc.⁶.

Il est instructif de voir comment, dans les cultures dites primitives, ces structures pré-musicales commandent d'une manière évidente les actions expressives et communicationnelles. En effet, ce qui pour les Occidentaux est une « simplicité » de composition constitue dans les cultures intégrales des structures correspondant aux articulations fondamentales du groupe qui s'exprime et communique par elles. Ce sont encore ces mêmes structures pré-musicales qui offrent au chant liturgique une base technique dont la dimension symbolique consiste dans la représentation et

5. Cette distinction, capitale pour les rapports entre musique et liturgie, a été formulée puis appliquée aux différentes situations par J. GELINEAU, qui emploie les termes de « art opératif » et « beaux-arts », dans son livre *Chant et musique dans le culte chrétien*, Ed. Fleurus, Paris, 1962, pp. 42-43 et *passim*. — Ici j'adopte la formulation de R. PAGÈS : *La signification des conduites esthétiques comme régulateur d'art et d'action*, dans *Sciences de l'art*, IV, Paris, Institut d'Esthétique et de Sciences de l'art, 1968, pp. 21-28.

6. J'ai analysé quelques aspects de la polyphonie élémentaire dans *Il Canto dell'Assemblea*, n° 12 (1967).

l'animation des attitudes et des rythmes de l'assemblée célébrante ; par là, l'expression devient communication.

Un groupe dans le groupe.

Un aspect particulièrement important du chant liturgique en tant que communication est le rapport entre le groupe chantant (chorale, ensemble rythmique, etc.) et le reste de l'assemblée. Cette question a été abordée d'une manière nouvelle et pertinente par J.-Y. Hameline⁷, qui a distingué en particulier trois fonctions d'un « groupe dans le groupe » : fonction de stimulation et d'encadrement perceptif, fonction de différenciation active, rôle d'expression et de création. L'analyse de ce sémiologue a porté sur la chorale traditionnelle, mais ses principes s'appliquent à n'importe quel « groupe dans le groupe⁸ ».

LA MUSIQUE

Avec la musique, on passe d'une perspective du geste et de l'action à une perspective de la perception et de l'audition. Cette distinction est importante parce qu'entre l'une et l'autre il y a une différence, souvent radicale, des motivations, de l'effort et du type d'engagement, des exigences techniques, de la qualité des répertoires, des conditions d'ambiance. Et donc les problèmes de régie et de communication sont, eux aussi, différents.

Types d'audition et situations rituelles.

Un des principaux problèmes qui se posent à une régie liturgique de la musique consiste à établir une correspondance fructueuse entre les types d'audition du public liturgique et les fonctions de la musique dans la célébration.

7. J.-Y. HAMELINE, dans *La tâche musicale des acteurs de la célébration* (ouvrage en collaboration), Ed. Fleurus, Paris, 1968, pp. 161-163.

8. On pourra trouver dans le bulletin *Universa Laus* n° 5 (1969) le texte d'une intervention que j'ai faite en ce sens à propos des ensembles rythmiques de jeunes.

En appliquant à l'expérience musicale le schéma que H. Hucke a proposé pour le chant⁹, et en distinguant dans cette expérience divers types d'audition dont notre civilisation a pris clairement conscience, on peut prendre comme point de départ le tableau ci-dessous :

Type d'audition	Situation rituelle
directe	musique constituant un rite
indirecte	musique accompagnant un rite
distracte	musique d'ambiance pour un rite

a) *Audition directe.*

L'audition directe, typique du concert, est relativement rare et constitue une situation privilégiée. Elle est plutôt individualiste, mais pas de façon exclusive. Elle a un net caractère d'art et de culture. Pour une célébration, il faudra examiner soigneusement mais sans hostilité à quelles conditions on pourra admettre une musique dont l'audition constituera à elle seule une action rituelle. La perception varie notablement avec les répertoires : une musique classique renforce le sentiment d'appartenance socio-religieuse ; une musique nouvelle (musique d'avant-garde, jazz, etc.) peut provoquer un dépaysement salutaire, capable de mettre en relief des valeurs chrétiennes : nouveauté de l'Esprit, attente du salut, eschatologie, etc. Il appartiendra à la régie liturgique de décider s'il faut opter pour une communication musicale redondante et sécurisante (musique religieuse classique) ou pour des messages qui accentuent les forces de tension et de changement.

b) *Audition indirecte.*

Il y a ici perception d'un événement sonore, moyennant une image visuelle ou bien en synesthésie. Ce type d'audition est beaucoup plus répandu que l'audition directe. En s'accouplant à une image visuelle, l'objet sonore se soumet à son influence. En effet, dans un message audiovisuel, c'est généralement le visuel qui domine. Dans la célébration, c'est le cas le plus fréquent : tous les événements sonores sont pratiquement filtrés à travers des schémas visuels ou synesthésiques. En entrant ainsi comme

9. H. HUCKE, dans *Le chant liturgique après Vatican II* (ouvrage en collaboration), Ed. Fleurus, Paris, 1965, p. 48 : « Le chant, au sens propre, ou bien constitue de lui-même un rite, ou bien est intimement lié à un rite, ou encore peut accompagner un rite. »

composante dans un message multiple, la musique perd de son autonomie, et du même coup se trouvent réduites les exigences artistiques à son égard. En revanche, rien n'est réduit des exigences de qualité technique : exécution, sonorisation, etc.

Le rapport entre la valeur autonome et la valeur fonctionnelle d'un morceau musical a été une conquête progressive également dans le cinéma. En effet, les premiers films étaient sonorisés avec des musiques d'auteurs de valeur artistique indiscutable : Wagner, Rossini, Tchaïkovsky, Schumann, Schubert, etc. Mais bientôt l'expérience a montré qu'un message musical valable en soi ne l'était plus autant dans un message audio-visuel. Depuis lors, les compositeurs de musique de films renoncent généralement à une composition musicale autonome, et de ce fait leur musique finit par s'éloigner des « régions de l'art ».

Un musicien qui compose de la musique pour l'église ressemble donc plus qu'on ne le croirait à celui qui compose pour le cinéma. Le plus souvent, il aura à sonoriser des rites préexistants, dans une ambiance préexistante ; c'est seulement de façon exceptionnelle qu'il lui est permis de contribuer à tout le projet d'une célébration.

Par ailleurs, la sonorisation d'un rite (et aussi d'une ambiance) peut très bien se réaliser sans l'intervention d'un musicien. Le régisseur de la célébration peut, à la rigueur, suffire pour cette tâche. Pourtant, ce n'est pas la solution normale : même les meilleurs régisseurs de cinéma confient habituellement leurs colonnes sonores à des experts musicaux.

c) *Audition distraite.*

Ici, la musique doit créer une ambiance : tel est le cas des disques qu'on passe dans un grand magasin, de la musique enregistrée qu'on fait entendre dans un atelier pendant le travail, de la musique dont s'entoure un étudiant en faisant marcher son transistor tout en travaillant. C'est une musique qu'on entend mais qu'on n'écoute pas, une musique de fond, une sonorisation de l'espace. Mais ce type d'audition — si fréquent dans notre vie quotidienne — ne doit pas être sous-évalué. En effet, la musique d'ambiance joue un rôle complexe, et elle influe d'autant plus sur notre comportement que nous y sommes moins attentifs.

La musique d'ambiance est un complément et un prolongement de l'architecture et de la décoration. Elle clima-

tise l'espace, elle modifie notre perception de l'espace existant, ou au contraire la renforce. La régie sonore devrait donc chercher à mettre en relief certains caractères spatio-visuels des églises et à en neutraliser d'autres : une église néo-gothique change d'aspect quand elle est sonorisée avec une musique électronique.

La musique d'ambiance, si elle est bien choisie, facilite l'effort, allège le travail, dispose à l'activité. En outre, elle met dans un état d'euphorie, élève le tonus vital, dispose à la fête. Le facteur le plus net d'euphorie et de festivité est le rythme, car en activant les fonctions tonico-cloniques il accroît l'énergie. D'une façon générale, les événements sonores ont des propriétés de stimulation analogues à celles de la lumière et de la couleur.

Le climat de fête développe aussi le sentiment poétique et la perception symbolique, et donc favorise la communication. Celle-ci est facilitée par une « langue » musicale commune, la langue tonale, celle de la musique d'ambiance de masses. En tant qu'elle emploie un code commun, avec lequel tous sont familiarisés et qui par sa redondance permet une audition distraite, la musique tonale exerce une fonction linguistique de contact à l'intérieur de ce public qu'est l'assemblée. Une musique qu'on n'écoute pas cadre facilement avec l'ambiance et avec l'entourage. Et par là la musique, qui fait la fête, fait aussi la communauté.

La perception : pluralisme et médiations.

On comprend maintenant qu'un projet de communication sonore en liturgie doit obligatoirement tenir compte de ce qui arrive à l'autre bout du fil, c'est-à-dire de la perception.

Dans notre culture occidentale actuelle, la perception musicale est pluraliste. Malgré la cohérence du système tonal, qui constitue une sorte de langue musicale maternelle pour tous les Occidentaux, les « signifiés » d'un message musical concret peuvent être extrêmement diversifiés. Cela apparaît déjà à première vue, mais les recherches de psychologie expérimentale sur la musique donnent à ce phénomène une ampleur et une profondeur insoupçonnées.

Ce pluralisme de la perception est aujourd'hui reconnu également dans le domaine liturgique. La valeur symbolique d'un introït grégorien, en mode de sol par exemple, peut aller de la joie euphorique caractéristique des fêtes de Pâques et de Noël, que ressentira un admirateur de ce

répertoire, à une impression générale de monotonie et de tristesse, comme des jeunes me l'ont déclaré. De même, un *adagio religioso* qui procure une élévation spirituelle à une clientèle liturgique d'un certain âge et soucieuse d'intériorité, provoque au contraire un sentiment d'invincible dépression chez des sujets qui souhaitent dans l'assemblée moins de recueillement et plus de communication.

Ceux qui ont étudié la perception musicale refusent désormais une sémiologie formaliste de la musique¹⁰. Dans la liturgie, une telle sémiologie musicale a pu être ou paraître possible dans le passé, lorsque le système de légitimations et de médiations culturelles était relativement constant et valable de la même manière pour tous ; aujourd'hui, alors que l'univers des légitimations socio-culturelles s'est désintégré et que la liturgie elle-même est diverse et changeante, cela n'est plus possible.

Concrètement, entre le signifiant sonore et les signifiés perçus ou élaborés par l'auditeur, s'interpose tout un réseau de médiations. Le responsable de la liturgie devrait donc remplir la tâche, quelque peu utopique, de discerner au moins les plus importantes de ces médiations et d'examiner leur fonctionnement concret. Voici quelques exemples.

Les habitudes d'association : l'orgue, qui depuis toujours est associé à l'église, au culte, à la religion, réussit à sacrifier certaines musiques, même des musiques d'opéra, qui ne seraient jamais acceptées à l'église si elles étaient jouées par d'autres instruments ; par association, l'orgue « fait religieux ».

Les légitimations : un public qui, sous prétexte de sacré, ne pouvait pas imaginer que l'on joue de la guitare à l'église sans se sentir frissonner d'horreur à l'idée d'une telle profanation, se laissera convaincre par son curé du caractère « communautaire et festif », et donc liturgique et même sacré, de la musique rythmée, et il arrivera à la trouver édifiante.

Les différences de prestige : le nom d'un personnage célèbre dans le monde de la musique — non seulement

10. Voici une déclaration à laquelle pourraient souscrire, à quelques nuances près, tous les maîtres de la psychologie musicale (Teplov, Francès, Wellek, etc.) : « Le présent auteur n'entend évidemment pas s'en tenir aux théories formalistes. Il a l'impression que, pour bien comprendre le phénomène de la musique, beaucoup ou même la plupart des explications fournies pour en expliquer le mécanisme devront prendre en considération la culture et l'histoire personnelles de l'auditeur, afin de saisir son comportement psychologique. » Ce texte est de P. R. FARNSWORTH : *The social Psychology of music*, Iowa State University Press, 1969/2, p. 50.

Bach, mais aussi Ellington ou encore John Littleton ou Jean-Christian Michel — dispose favorablement à l'audition un public sensible au prestige ; et ainsi ce qui pour certains n'est qu'une sorte de concert plus ou moins discutabile devient pour d'autres une expérience religieuse.

Les modèles religieux : le public compare, souvent de façon inconsciente, la célébration et chacun de ses éléments, y compris le chant et la musique, avec les modèles ou les images idéales qu'il a en tête. Des recherches expérimentales ont confirmé et précisé que le « signifié » d'un chant ou d'une musique est fonction de l'image de la liturgie que l'on a dans l'esprit¹¹.

Une telle recherche, redisons-le, aurait un caractère utopique si elle prétendait répondre immédiatement aux requêtes de l'action. Elle sert du moins à prendre conscience de la complexité du projet communicationnel. Elle sert surtout à relativiser des principes et des méthodes que, par paresse, nous serions tentés de regarder comme intangibles. En d'autres termes, elle sert à nous convaincre que la communication sonore fonctionne bien lorsque, émanant de la communauté humaine qui s'exprime dans la célébration, elle sait à la fois respecter cette communauté et renforcer son unité¹².

Gino STEFANI.

Traduit de l'italien par Philippe Rouillard, o. s. b.

11. Parmi ces recherches, signalons un mémoire de licence en liturgie présenté par L. ZANCHETTA à l'Institut liturgique Saint-Anselme à Rome en 1971.

12. Cette perspective a orienté les travaux du congrès de *Universa Laus* qui a eu lieu à Amsterdam les 1-2 novembre 1970. On trouvera dans le bulletin *Universa Laus* n° 11 (mai 1971) le texte des conférences et les faits saillants de cette rencontre.