

Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de
Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

DRAMATURGIE VOCALE ET RITUAL DE LA MESSE

Jacques Cheyronnaud

(Anthropologue, est Directeur de recherche au Centre national de la Recherche scientifique. Directeur du département d’Ethnomusicologie du Musée national des Arts et Traditions populaires (Paris de 1987 à 1993, il exerce actuellement au Centre Norbert Elias (Marseille) et à l’Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales)

Résumé:

On s’intéressera à la messe (catholique) comme «format culturel» procurant des expériences musicales, et plus particulièrement au chant à temporalité rituelle tel qu’il pouvait être pratiqué dans des paroisses françaises au XIX^{ème} siècle, avant la généralisation à l’ensemble de la catholicité romaine d’un nouveau modèle de «chant sacré» à partir de 1903, plus connu sous le nom de «chant grégorien».

Mots-clés: messe, chant grégorien, chant rituel, lutrin, chantré d’église, format culturel.

Vocal dramaturgy and Ritual of the mass

Abstract:

One will interested in the (catholic) mass like pertaining to worship format getting of the musical experiments and more particularly such as it could be practiced in French parishes at the 19th century, before generalization with the whole of the Roman catholicity of a new model of hymn starting from 1903, more known under the name of Gregorian chant.

Keywords: mass, Gregorian chant, Hymn, lectern, cantor, worship format.

Cheyronnaud, Jacques. “Dramaturgie vocale et ritual de la messe”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 29-42, 2011, ISSN 1138-8579.

L’EXPÉRIENCE CULTUELLE, UNE EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Nous apparaîtrait-elle aujourd’hui comme allant de soi dans ce «format» que l’on désigne communément du terme de «messe» (ici, de rite catholique romain), la musique n’y est pourtant pas *causa necessitatis*, en ce sens que rien dans l’absolu ne contraint à faire la moindre note de musique. Et cependant depuis des siècles celle-ci y est omniprésente, partie intégrante du dispositif dramaturgique qui double l’expérience culturelle procurée par ce format, d’une expérience esthétique – «doubler» comme l’on double un vêtement de l’intérieur.

L’expérience religieuse qui se procure dans une «occurrence culturelle» du type de la grand-messe dominicale (occurrence que l’institution catholique considère comme un espace privilégié, en chacun de ses relais locaux, pour la manifestation et l’entretien d’un

sentiment d'appartenance au collectif unitaire qu'elle entend constituer et valoriser); cette expérience intègre une dimension musicale. Et, plus globalement, une dimension esthétique. Tout participant a la possibilité de procéder à une évaluation critique des moyens mis en œuvre localement pour réaliser cette occurrence culturelle, et peut avoir des préférences, louer ou déplorer la manière dont s'accomplit la manifestation. Appelons ce plan, celui d'une «félicité cérémonielle» comme lorsque le fidèle qualifie ce à quoi il vient d'assister de «belle cérémonie» ou de «messe ennuyeuse». La réussite de l'expérience culturelle s'évaluerait alors, du côté des fidèles, sous un rapport de «beauté»?

Pour sa part, l'institution elle-même conditionne esthétiquement la manifestation en prêtant attention à la manière dont se déroule cette occurrence qui engage son autorité. Si, à ses yeux, ce qui s'accomplit dans ces moments et lieux privilégiés ne peut être de l'ordre du spectacle ou du concert, il reste qu'il y a bien dans les divers déploiements spatio-temporels qui organisent matériellement et articulent l'accomplissement rituel de la grand-messe, une dimension scénographique qui, entendrait-elle se faire oublier comme telle, règle plus ou moins dans le détail l'ostensivité des déploiements et des acheminements. C'est ce qu'on appelle ici, la «dramaturgie du rituel». La rationalité de l'action rituelle, rationalité par finalité (la *Zweckrationalität* wébérienne, qui consiste à poser des actes déterminés qui assureront licéité et validité de l'action à partir de fins institutionnellement établies et de moyens spécifiés comme adéquats pour y parvenir) n'est aucunement incompatible avec une préparation scénographique qui entend cadrer une dimension sensorielle et contenir l'accomplissement rituel dans un certain ambitus d'émotionnalité. La dimension cognitive, ici théologique et canonique, est assortie d'une dimension esthétique. La logique opératoire des actions à accomplir se double ainsi d'un souci esthétique de leur déploiement, jusqu'à l'aménagement et la disposition des lieux, les choix d'objets, de couleurs, de répertoires et de sonorités (l'orgue, par exemple), les formes, etc. Entre logique opératoire (ce qui est à accomplir) et souci esthétique (la dimension ostentatoire des manières de faire), il peut y avoir des tensions: une certaine pression de l'objet esthétique, par exemple du chant, de la musique, pourrait-elle se faire au détriment de la finalité religieuse? La crainte sera maintes fois exprimée au cours des siècles par des documents officiels soucieux d'une certaine congruence culturelle, en particulier d'une discipline de la sensibilité dans le culte.

CANTUS ECCLESIASTICUS ET MUSICA

On sait l'importance historique de ce format culturel de la messe dans notre encyclopédie musicale occidentale des formes et des œuvres. Des messes «en musique», dues à d'éminents compositeurs.

Mais encore, ce chant monodique du formulaire rituel de la messe, ramassé dans la modernité sous l'intitulé générique de «chant grégorien»: un *cantus* («*ecclesiasticus*»), que l'on appellera ici «chant à temporalité rituelle», longtemps dissocié de l'ordre cumulatif de la *musica* (le cumul des innovations compositionnelles) tant il était engagé dans la logique opératoire des actions rituelles au point d'y faire historiquement corps. Et de donner l'impression d'y être immuable. Un *cantus*, avec ses titulaires vocaux, spécialistes d'une profération chantée du formulaire, regroupés dans une instance plus ou moins fournie et

hiérarchisée selon les lieux: le lutrin, tout à la fois un meuble (un pupitre ouvragé, parfois de simples tabourets dits «tabourets de chantre»), un espace réservé, marqué dans le sanctuaire par ce mobilier, un ou plusieurs individus, selon les ressources locales, affectés à la charge du *cantus*: la charge cantorale, le(s) chantre(s).

A l'écart d'une musique plus ou moins innovante mais renouvelée qui sonoriserait des séquences en appoint facultatif mais embellissant, solennisant, il y a donc ce «chant sacré»: «sacré» n'y qualifie pas tant une forme particulière de chant que, de manière générique, une action vocale arrimée à l'opération d'acheminement du formulaire dans l'accomplissement même d'une séquence rituelle. Un *cantus*, ou mieux, une articulation de livres spécialisés et de répertoires, de conduites vocales et profératoires, de manières de chant de plus en plus perçus dans nos deux ou trois derniers siècles, comme cette enclave coutumière, de longue durée, possédée par la «routine» exercicielle de la tâche. Bref, un chant machinal ou mécanique dont les livres et les répertoires ont fait l'objet dans le passé, à plusieurs reprises comme en France (et bien avant la grande réforme du chant grégorien partie de France à l'articulation des XIXème et XXème siècles), de révisions, corrections, d'adaptations. Ou de nouvelles créations.

Souvent âprement critiqué comme en France, le lutrin sera perçu comme une enclave de savoir-faire d'oralité campé en un haut lieu du livre et de l'écrit, la liturgie. Soumis au régime d'une forte répétition calendaire, celle du culte et du comput liturgique, le *cantus ecclesiasticus* et ses protagonistes du lutrin deviendront la bête noire de ceux qui, au XIXème siècle, entendront revoir toute l'économie musicale des actes officiels de religion. Il en sortira une construction dans la modernité: un chant sacré alors «restauré», étendu à la catholicité romaine sous le label de «chant grégorien».

Les paragraphes suivants seront consacrés à quelques aspects, sans doute d'abord français⁴, des opérations de (re)mise en forme dans la modernité (XIXème et XXème siècles) de cette nouvelle économie musicale culturelle, notamment en ce qu'elles concernent le chant à temporalité rituelle. La perspective adoptée ne s'alignera pas sur une conception musicologique idéalisée qui n'entendrait exemplifier ce régime de chant culturel au lutrin qu'à travers un modèle exclusif, celui du «chant grégorien». Sans nullement sous-estimer la valeur musicologique de la construction moderne de ce modèle, on s'intéressera principalement à quelques ruptures de tradition introduites aux lutrins paroissiaux précisément avec sa généralisation. Auparavant, on soulignera quelques problèmes de méthode plus généraux concernant la perspective présente que l'on dira, de «tendance pragmatiste».

DU FORMULAIRE AU FORMAT

⁴ Faut-il rappeler l'importance de la France dans l'initiative et la conduction de l'entreprise archéologique dite de «restauration du plain-chant» qui conduira à la construction de ce modèle «universel» catholique de chant culturel généralisé à la catholicité romaine à partir de 1903? Cf. Marcel Pérès, Jacques Cheyronnaud, 2002. Egalement sur ce point, les importants travaux de Jean-Yves Hameline; cf. J.-Y. Hameline, 1977. On reprend dans cet article les grandes lignes d'une

Parmi diverses acceptions, le vocable «messe» peut référer tout autant à un certain «corpus formulaire», vieille matrice compositionnelle dans notre tradition musicale occidentale, qu'à un «format culturel» mettant en œuvre ce même formulaire, et qui, pour ses déploiements, fait appel depuis des siècles à des ressources musicales qui excèdent la seule question du formulaire rituel et des esthétiques profératoires qui lui sont historiquement attachées sous les désignations de «plains-chants» ou de «chant grégorien». Explications brièvement ces deux acceptions.

Le corpus formulaire – des énoncés latins à proférer vocalement (réciter, déclamer ou chanter) au cours de la messe - est lui-même scindé en deux groupes de pièces: les pièces dites de «l'Ordinaire», c'est-à-dire en usage habituel dans toute messe; les pièces dites du «Propre», c'est-à-dire, en usage dans le cadre de toute messe mais correspondant aux particularités de chacune des occurrences culturelles. Leurs nom et ordre de distribution dans le format culturel de la messe en sont les suivants⁵: *Introït* (pièce du Propre); *Kyrie eleison* (pièce de l'Ordinaire); *Gloria in excelsis* (pièce de l'ordinaire); *Graduel* (pièce du Propre); *Trait* et *Alleluia* (pièces du Propre); *Credo* (pièce de l'Ordinaire); *Offertoire* (pièce du Propre); *Sanctus* (pièce de l'Ordinaire); *Agnus Dei* (pièce de l'Ordinaire); *Communion* (pièce du Propre); *Ite missa est* (pièce de l'Ordinaire). A cet ensemble des principales formes du chant de la messe, il conviendrait d'ajouter plusieurs récitatifs (*lectiones*, préface) répartis entre différents postes de protagonistes rituels.

Dans ses grandes lignes, la notion de «format» appliqué à la messe recouvrirait cette dynamique de passage et d'épreuve: épreuve de passage d'une phase directive de modèle idéal et abstrait, déterminé *in absentia* et porté par des livres spécialisés, en une phase opératoire, celle de la réalisation effective à partir de ces livres, autrement dit: cette confection *in praesentia* que constitue une occurrence institutionnelle donnée, toujours située. Pourquoi une telle distinction de phases?

Le modèle *in absentia* est ainsi «préparé» dans son contenu, ses finalités et ses contours par des données portées dans certains livres agréés par l'institution. Cette préparation agence des énoncés formulaires (dont ceux évoqués précédemment) à des actions à accomplir, encadrés par des directives déterminant même des niveaux de rigueur ou de liberté dans l'application des règles, des normes à respecter pour un maniement des énoncés, des programmes d'actions et pour que l'aboutissement en soit homologable institutionnellement. La réalisation vive consiste donc à faire advenir le prototype ainsi préfiguré *in absentia* en lui donnant forme *in praesentia* par ancrage dans le particulier spatio-temporel, c'est-à-dire, sur le terrain de la tri-dimensionnalité (longueur, hauteur, profondeur), de l'orientation, de l'étendue et du mouvement; de la sensibilité perceptive et proprioceptive.

enquête ethnographique conduite en France auprès d'anciens chantres de paroisses rurales en activité dans les années 1930 et au lendemain de la seconde guerre mondiale; cf. J. Cheyronnaud, *Le lutrin d'église et ses chantres au village (XIX^e - XX^e siècles)*. *Approche d'un service public musical*, Paris, Thèse de doctorat en ethnologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1984 (ronéo, 520 p).

⁵ On renvoie sur ce point musicologique et liturgique à l'abondante littérature de manuels de chœur et autres ouvrages spécialisés en ce domaine du chant liturgique catholique.

On pourrait établir une analogie entre le «format messe» ainsi entendu, et la partition musicale comme l'une des phases dans le cursus d'une œuvre, présidant à l'épreuve de sa mise en perception auditive dans le concret – l'épaisseur - d'une exécution *hic et nunc*.

Ainsi, dans le cas du format cultuel, des livres officiels spécialisés comme les *Cérémoniale*, *Rituale*, *Missale* qui transportent les énoncés formulaire, les règles et les directives d'actions à réaliser, peuvent être vus à la manière de cette partition, c'est-à-dire comme autant de supports notationnels, par les dispositions de mise en page, les différences typographiques de caractères, de couleurs d'encre, les renvois de pages et autres jeux de repères dans l'espace de la page, les croix et tous signes imprimés dans le corps des textes formulaires, etc. Des supports qui cadrent et dirigent l'épreuve du passage *in praesentia*, donc de l'aboutissement effectif, *hic et nunc*, du format «messe». Lorsqu'un ethnographe ou un ethnomusicologue observe telle ou telle occurrence de messe, c'est bien d'abord cette épreuve du passage qui se réalise sous ses yeux, à ses oreilles qu'il doit décrire. Il s'agit, en quelque sorte, d'une implémentation culturelle, et dans cette configuration, une certaine logique d'intégration d'actions musicales⁶.

QUAND LA DRAMATURGIE SE JOUE SUR DES DÉTAILS

Observons que, devant ce schéma général du passage *in praesentia* comme épreuve de réalisation du format cultuel de la messe, la question de l'architecture directive qui en régle les diverses opérations et qui administre la satisfaction institutionnelle des accomplissements appellerait une certaine prudence de la part de l'observateur ethnographe ou ethnomusicologue, face à la question des régimes de prescriptivité.

D'une part, les livres officiels évoqués précédemment qui consignent avec plus ou moins de précision les énoncés formulaires à proférer et peuvent définir ou énumérer des manières de faire pour un acquittement conforme des tâches ou des fonctions, ne recouvrent pas à eux seuls l'architecture générale, directive et organisationnelle du format en question. D'autres plans peuvent intervenir, par exemple à propos des mesures à prendre pour la garantie d'une réussite institutionnelle ou contre diverses vulnérabilités telles que l'erreur - la contrefaçon? - d'une exécution rituelle, ou des défaillances qui doivent être considérées comme importantes. Plans qui concernent encore les dispositions préalablement requises pour s'engager en tant qu'officiant, comme protagoniste autorisé à l'accomplissement des tâches ou des fonctions, ou pour être soi-même, en tant que présent dans la configuration rituelle, bénéficiaire du sacrement (pouvoir recevoir l'eucharistie, par exemple); dispositions, encore, relatives aux états mentaux des uns et des autres.

D'autre part, cet ensemble de définitions, recommandations, spécifications, etc., qui permettent d'identifier, d'authentifier, d'homologuer institutionnellement ce qui se s'accomplit *in praesentia*, relèvent *in absentia* d'espaces intellectuels diversifiés (théologie morale, dogmatique, droit canon, liturgie par exemple). L'autorité, les niveaux d'intensité prescriptive peuvent donc être variables et parfois passablement faibles pour ce qui pourrait concerner la musique et le chant.

⁶ La notion d'implémentation est librement adoptée ici de: Nelson Goodman (Goodman, 1996: 54-59).

La distinction méthodologique entre phases directive et opératoire permet d'attirer l'attention sur la nécessité descriptive d'opérer une distinction entre la définition idéale d'un modèle de pratique, et sa réalisation vive, effective, pour saisir cette dernière dans la singularité de ses flottements, hésitations, ses bricolages voire ses expédients. Et de prendre la mesure des accommodements locaux. En somme, de descendre dans les détails.

En effet, si le modèle de pratique qu'elle prédétermine permet à l'institution, en préconisant des conformités d'exécution, de se garantir à elle-même cette «universalité» du format culturel qui doit transcender les lieux et les cultures, la pratique du modèle, sa mise en application concrète ne s'effectuera jamais que dans des accomplissements locaux, toujours singuliers et situés, et les ressources par exemple musicales (lutrin ou chorale, musiciens, instruments de musique) alors disponibles *hic et nunc*. Sous l'universalité institutionnelle de la morphologie d'une messe (l'architecture directive permet d'un relai à l'autre de sécuriser un même format), il y a place pour une diversité de réalisations locales dans la mise en forme effective du modèle: il faut savoir «faire avec ce que l'on a sous la main», dit-on familièrement.

On appellera cette nécessité locale et toujours située de recours aux ressources disponibles pour réaliser pratiquement un modèle «universel», l'épreuve de contingence. Lutrins et chorales, dans leurs performances vives émergent à cette épreuve. La dramaturgie rituelle joue avec l'incertain.

«RESTAURER LE CHANT SACRÉ», UN PROBLÈME POLITIQUE

Quelles sont les exigences et les attentes de l'institution catholique qui prête ainsi certaines possibilités d'actions à la musique, et voit dans ce recours une solution qu'elle inscrit pour et dans ses exercices de religion, tel le format culturel de la messe?

Relevons ce paradoxe jusque dans la modernité entre un recours institutionnel appuyé et parfois prégnant aux ressources de la musique dans les actes publics, officiels et collectifs de religion, et cependant, une réserve envers l'art des sons, notamment en raison, peut-on lire en 1903, de ce «*plaisir que la musique produit directement et qu'il n'est pas toujours facile de contenir en de justes limites*» (Pie X, *Motu Proprio* sur la liturgie, le chant grégorien et la musique sacrée, 22 novembre 1903). D'où également un effort périodique au cours des siècles, des autorités ecclésiastiques pour fixer les contours d'une congruence musicale jusqu'à se doter dans la modernité, d'un en-propre musical à l'échelle «universelle» de l'institution, qui soit en rupture avec les musiques environnantes, mondaines ou «urbaines»⁷; ce sera notamment le chant grégorien. Comme un retranchement de la société?

⁷ Les musiques de cabaret, de café-concert par exemple. En France, on entend alors à cette époque chercher le modèle du cantique de langue usuelle, non plus auprès de la romance de salon ou des airs à la mode, mais de la chanson traditionnelle ou folklorique et de la stylistique grégorienne.

En tout cas, un effet de rupture qui, soixante ans plus tard, sera officiellement revu et corrigé: la *Constitution conciliaire sur la liturgie* (en 1963) de Vatican II entérinerait et appuierait une dynamique transformatrice, déjà tacitement à l'œuvre depuis des décennies dans bien des paroisses de la catholicité depuis au moins la fin de la seconde guerre mondiale. Le format cultuel de la messe se prêtera désormais à de nouvelles formes d'expression musicale qui, dans la pratique ordinaire, marginaliseraient définitivement ce «chant sacré restauré», alors de plus en plus cantonné, comme en France, à des espaces spécialisés de spiritualité: des monastères, hauts lieux d'une pratique communautaire, savante si ce n'est élitiste de ce «chant rituel».

A la question qui ouvrait le présent paragraphe, une trop évidente réponse, que l'on dira normative, consisterait ainsi à reprendre à son compte les nombreux documents officiels sur ce sujet, «codes juridiques» de la «musique sacrée» et autres textes et commentaires autorisés, et à décliner ce qui concerne ce que doit être idéalement la musique dans la messe.

Ce fut longtemps le cas en France, d'une certaine musicologie universitaire autour de la question du «chant grégorien», qui semblait considérer que l'entreprise dite de «restauration» de ce chant initiée au XIX^{ème} siècle en France, et plus encore dans sa phase décisive autour du monastère de Solesmes, devait aller de soi. Il n'était pas rare de rencontrer cette vision des choses dans des élaborations universitaires de la première moitié du XX^{ème} siècle traitant d'une histoire du chant cultuel catholique; elles n'entendaient exemplifier le chant cultuel qu'en retenant le schéma classique âge d'or/décadence/restauration, et assimilaient toute autre forme comme les plains-chants nouveaux des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle (voire du XIX^{ème}) à de la simple décadence ou de l'usurpation de place. Chemin faisant, ces élaborations reprenaient des conceptions et un vocabulaire à portée plus critique que descriptive, en premier lieu le terme, complexe, de «restauration». Il était appelé à réunir un ensemble d'opérations à la fois politiques, esthétiques et archéologiques (ou musicologiques) dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et poursuivies dans le XX^{ème}, visant à transformer des pratiques usuelles, ordinaires de chant du formulaire rituel notamment aux lutrins tant urbains que ruraux (on y reviendra), et des répertoires que l'on jugeait impropres et indignes.

En fait, ces élaborations «profanes» d'histoire du chant grégorien transféraient implicitement au plan de la connaissance interne, structurelle de l'objet «chant grégorien», la perspective dévouée de ceux que l'on appelait les «réformateurs de la musique religieuse», qui travaillaient à leur niveau et souvent plus largement à une réorganisation de l'espace musical cultuel catholique conforme à l'idée que, comme croyants et fidèles romains, ils se faisaient de l'institution et de son dispositif d'encadrement. Les termes, par exemple de «corruption», «décadence», «déchéance», etc., du «chant sacré» pour caractériser les pratiques et conduites vocales des chantres de lutrin et qu'il fallait éliminer du culte, y étaient fréquents sinon habituels; de même, un *black-out* tacite jusque vers nos années 1970 au moins en France, précisément sur une grande partie de la production du 17^{ème} au 19^{ème} siècle qui donnait au formulaire cultuel évoqué plus haut de nouvelles mélodies, ou des modifications que des compositeurs et un clergé avaient estimé plus conformes au goût environnant (ce qu'on appelle les «plains-chants gallicans»), tant

l'ancien plain-chant leur paraissait ennuyeux. «*Il n'y a rien de plus ridicule et de plus plat, écrivait Jean-Jacques Rousseau lui-même, que ces plains-chants accommodés à la moderne, prétintillés des ornements de notre musique, et modulés sur les cordes de nos modes*» (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1767: art. *Plain-chant*).

Les réformateurs français du XIX^{ème} établiraient une vision rétrospective qui deviendra une vulgate en la matière, très largement reproduite, parfois encore de nos jours. Ils instruisaient à charge une «décadence» ou une «corruption» des pratiques musicales cultuelles notamment aux lutrins, ainsi que des initiatives de correction de livres ou de création de nouveaux répertoires qui ne pouvaient être que condamnées, au nom du trésor scandaleusement abandonné d'un vieux chant «authentique». Bref, des altérations, falsifications, etc., que les réformateurs expliquaient par des états politiques et moraux de la société selon les époques: montée de l'individualisme avec la Renaissance, temps et esprit de la Réforme qui, pour eux, avait fait perdre sa souveraineté à l'institution, ou encore, asservissement de l'Eglise gallicane en France au pouvoir royal aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, ou Révolution française qui avait dû provoquer ce reniement de la religion trop caractéristique de leur propre contemporanéité, etc. L'idéal était celui d'un âge d'or dans lequel l'autorité et la supériorité de l'institution religieuse étaient incontestées; le «chant sacré» ne participait-il pas lui-même de cet âge d'or d'une institution ecclésiastique que l'empereur Charlemagne avait su défendre et unifier autour de Rome?

Le vocabulaire ordinaire, souvent violent de cette historiographie militante des premiers réformateurs, dom Prosper Guéranger en tête (ennemi juré du gallicanisme) deviendrait progressivement un lieu commun en la matière, repris en l'état par maints auteurs. Mais quelle pertinence ici, pour problématiser la question d'une économie musicale cultuelle du format de la messe, s'il fallait d'emblée donner tort aux pratiques effectives ainsi stigmatisées? N'est-ce pas une telle perspective réformatrice ou restauratrice qui créait elle-même le déchet, et qu'il importerait d'inscrire dans l'analyse de l'économie musicale rituelle, institutionnelle sur laquelle, précisément, ces réformateurs entendaient agir?

L'*Instructio de Musica sacra* que le pape Pie X promulguera par son *Motu Proprio* de décembre 1903 va marquer durablement, pendant plus d'un demi-siècle, l'économie musicale des actes cultuels d'institution catholique. Ce document étend à l'ensemble de la catholicité romaine, sous le terme juridique de «musique sacrée», des critères de recevabilité de la musique dans le culte et un dispositif général de répertoires, de programmes d'actions musicales et de recommandations de pratiques qui donnerait primauté au modèle de chant construit, en France, sous l'égide musicographique, esthétique et spirituelle des moines de Solesmes, le «chant grégorien». Parmi les recommandations, le document suggère également, pour l'inscription de la musique aux côtés de ce «chant sacré» dans les cérémonies, de donner priorité à une esthétique sonore, polyphonique d'inspiration palestrinienne.

Mais surtout, pour nous ici: ce document entérinait, en le généralisant à l'ensemble de la catholicité romaine, le modèle solesmien dont les premières expérimentations au XIX^{ème} siècle s'amorçaient à l'initiative de dom Guéranger dans un contexte religieux et politique particulier à la France.

UNE MISÈRE DES LUTRINS DE FRANCE?

La situation de l'institution catholique était assez problématique dans les premières décennies du XIX^{ème} siècle. La réouverture des églises au culte au sortir de la Révolution, la vieillesse et la pénurie de clergé, la nouvelle carte des diocèses (le Concordat de 1801 avait réduit leur nombre de 83 à 60, sans compter qu'une seconde modification aurait lieu en 1817) posaient des problèmes aigus, notamment pour le dispositif culturel. Non seulement les livres liturgiques manquaient, mais les liturgies, héritages du siècle précédent («liturgies gallicanes») pouvaient varier d'un diocèse à l'autre tant chacun avait ses propres usages, situation que n'amélioreraient pas les nouveaux découpages: il pouvait y avoir ainsi plusieurs liturgies, donc des variations et des diversités à l'intérieur d'un même diocèse. La solution d'un retour à la liturgie de Rome sera inaugurée en France, en 1839, puis progressivement étendue aux autres diocèses de l'hexagone; cette solution appelait alors une uniformisation des livres et des répertoires.

La question de la musique liée aux formats culturels, celle du chant à temporalité culturelle et celle, plus générale, de sonorisation cérémonielle, nourrit les débats sur ce retour, sous le mot d'ordre, on l'a dit, de «restauration du chant et de la musique d'église» et devient progressivement un objet de controverses à part entière dans lesquelles s'invitent des musiciens en vue, des musicographes ou des savants, des hommes de lettres, des intellectuels, et des ecclésiastiques, théologiens et hommes de liturgie, de plus en plus nombreux⁸. Les états des lieux sur la pratique musicale culturelle dressés dans ce contexte général vers le milieu du XIX^{ème} siècle désignent volontiers l'instance du lutrin et ses chantes, leurs manières de faire, de chanter comme l'une des causes évidentes de la décadence de la situation, de l'ennui des fidèles ou de la faible fréquentation des offices religieux. Ils instruisent ce que l'on a proposé d'appeler une «*pathétique profératoire du chant sacré*» (J. Cheyronnaud, 2002: 53). Qu'entendre par là?

Loin de la conduction mélodique flexible et phrasée du modèle grégorien tel qu'on le connaît aujourd'hui (pour l'heure, vers 1840-1850, quelques jeunes ecclésiastiques du diocèse du Mans regroupés à l'abbaye de Solesmes «tâtonnaient» dans la recherche d'une nouvelle énonciation vocale chantée du formulaire), le plain-chant du formulaire culturel exécuté aux multiples lutrins de France relevaient de cet autre modèle, ancien, du «chant battu». Un chant syllabiques, à notes égales: «*././ Il est indispensable, lorsqu'on chante en chœur, qu'aucune voix n'avance ou ne retarde, que toutes s'accordent de manière à ne sembler faire qu'une, on obtient cet accord en adoptant une seule et simple mesure; mesure simple et facile qui consiste à donner à chaque note la même valeur ././ Il faut dans l'exécution de ce chant, faire comme le balancier d'une pendule dont les coups égaux pour les temps, peser sur chaque note également, respirer sans arrêter la mesure, aller tout d'un trait jusqu'à la fin, observant toutefois de peser plus longtemps sur les deux dernières notes. ././ On chante en chant battu les Introïts, Graduels, Offertoires, etc.*» (M. Gomant, 1837: 30-31). Ce chant est d'un registre que les critiques décrivent généralement comme anormalement grave – un «chant sépulcral» -, doublé à l'octave inférieure par la contrebasse ou le plus souvent par le serpent, instrument à vent, monodique, épousant la

⁸ Cf. sur ce point important, l'article remarquable et décisif de J.-Y. Hameline (Hameline, 1977).

forme du reptile. Dans le panthéon du vocabulaire de la dérision qui dynamise la plupart de ces critiques, la métaphore animale la plus utilisée est celle de la «voix de taureau» (*vox taurina*)⁹.

Il conviendrait d'ajouter ceci, notamment pour les nombreux lutrins en milieu rural. Cette structure cantorale qui pouvait comprendre une ou quelques voix d'hommes essentiellement – l'instituteur ou des artisans de préférence à proximité du bâtiment culturel¹⁰ - garantissait localement un service musical élémentaire, adapté au format d'une grand-messe dominicale, des grandes fêtes religieuses ou des cérémonies liées aux âges de la vie, notamment celles d'obsèques.

En milieu rural notamment, la structure du lutrin fonctionnait souvent en «mode restreint»¹¹: les prestations vocales concernaient un ensemble limité et courant de pièces de l'Ordinaire et du Propre, quelques proses et hymnes liturgiques marquant les principales fêtes religieuses, le tout répondant aux besoins pratiques localement. Ces pièces étaient ainsi à occurrence fréquente ou occasionnelle mais revenant périodiquement. Elles provenaient le plus souvent de répertoires des liturgies gallicanes des XVIIème et XVIIIème siècles (plains-chants dits parisiens, oratoriens, etc.) diffusés dans toute la France, réédités au début du XIXème siècle dans les livres de chant liturgique diocésains.

Le caractère clos, limité, fixe, répétitif et à forte prévisibilité (puisque lié au calendrier liturgique) de ce minimum garanti installait aux lutrins un régime d'oralité. Non seulement cette clôture pouvait permettre de faire une économie d'apprentissage de tout l'appareil solfégique théorique (puisque'il n'y avait pas besoin d'aller à la découverte de nouveaux répertoires), mais elle facilitait la mise en place et la stabilisation de savoir-faire pratiques qui se transmettaient entre les différentes générations de titulaires de la fonction cantorale. Ce savoir-faire facilitait les apprentissages, notamment pour ceux qui ignoraient tout du latin du formulaire en monnayant les difficultés de la prononciation dans des sonorités familières de langue française ou du parler local, ce qui pouvait donner lieu à des formes

⁹ L'expression référait dans le passé aux voix de taille ou de basse. Sa présence, ancienne aux lutrins, résulterait notamment d'une solidité vocale nécessaire pour la longueur des offices. Cf. J. d'Ortigue, 1853: art. *Vox taurina*.

¹⁰ Dans le modèle d'ancien régime, le poste de chantré était occupé par les maîtres des petites écoles; ce modèle traversera le XIXème siècle avec les instituteurs communaux formés dans les écoles normales (qui dispensaient des notions élémentaires de plain-chant, et pour ceux qui avaient des difficultés de voix, on leur apprenait à tenir l'harmonium): la disposition vocale pouvait constituer un critère de choix pour un recrutement local, le lutrin et le secrétariat de mairie servant de traitements d'appoint. Cette possibilité de charge culturelle pour l'instituteur s'estompera progressivement vers la fin du siècle avec la loi du 19 juillet 1889 qui fait passer le traitement du poste d'instituteur à la charge de l'état; cf. M. Pérès, J. Cheyronnaud, *op. cit.*, 2001: 145-148. S'agissant des autres titulaires possibles du lutrin, les artisans du bourg constituaient un profil pratique en raison de la disponibilité requise en semaine, notamment pour le chant des obsèques. Dans le cas d'employés divers, un accord pouvait être passé avec l'employeur pour «rattraper» le temps passé à l'office, auquel s'ajoutait également une somme minimale de casuel pour les enterrements. En d'autres cas, le chantré était un employé permanent de l'église paroissiale qui assistait le clergé local et œuvrait à l'entretien du bâtiment culturel.

¹¹ Cf. la notion de «code restreint» proposée par Basil Bernstein (B. Bernstein, 1975).

plaisantes, proches du calembour dont s’amusaient non seulement les fidèles, mais les chantres eux-mêmes (cf. *infra*).

Cette conduite profératoire grave, syllabique et appuyée, sans distinction de temps forts et faibles, ainsi déployée *plena voce* dans des bâtiments culturels à écho, jusqu’à devoir couvrir des cloches sonnantes à la volée n’est pas sans évoquer la structure sémiotique du masque soulignée par l’ethnologie.

Voilà des prestations données chaque fois à l’identique par les mêmes protagonistes (qui pouvaient exercer des dizaines d’années) et qui, à force de répétition dans la fonction, pouvaient prendre un tour mécanique: les individus endossaient la charge machinalement le temps de son accomplissement. L’incorporation des manières de voix et de chant nécessaires et attendues permettait à l’individu de remplir sa charge avec impassibilité, de s’en détacher et même quasiment de s’y absenter jusqu’à donner l’impression de la désinvolture?

Au demeurant, les critiques ne reprochaient pas seulement à ces conduites de chant leurs modes d’exécution, d’être négligentes, emphatiques, insolentes de la part de chantres incultes, imbus d’eux-mêmes, qui ne comprenaient rien à ce qu’ils proféraient. Elles leur reprochaient également leur monopole du chant aux offices, en rendant impossible toute participation vocale des présents en raison d’un registre de chant trop grave, de les réduire à la passivité et de provoquer leur ennui. «On chante bien partout sauf à l’église» soulignait-on vers 1860, tandis qu’une dynamique socio-musicale diffusait largement sur le territoire français un modèle de pratique chorale avec ses grands rassemblements d’amateurs: l’orphéon, vocal et instrumental.

RUPTURES DE TRADITION

A cette même époque, les moines de dom Guéranger à l’Abbaye de Solesmes continuaient leur mise au point, patiente et minutieuse, d’un modèle de chant culturel appliqué principalement aux répertoires romains, et vers 1860, commençaient à le faire connaître. Non sans quelques péripéties, c’est ce modèle général, savant et archéologiquement remarquablement informé – notre actuel chant grégorien – que va officialiser et imposer à la catholicité romaine le *Motu Proprio* de 1903, déjà évoqué. De nombreux organismes tels qu’instituts de musique (dont la *Schola cantorum* de Vincent d’Indy en France), associations diverses aux échelles nationales et diocésaines vont œuvrer à une dynamique pédagogique de diffusion à l’adresse du clergé, des musiciens (professionnels et amateurs, maîtres de chapelle, organistes, etc.), des fidèles...

Dans les faits, en France notamment - et en vertu de l’épreuve de contingence évoquée en introduction -, ce nouveau modèle ne s’imposerait que progressivement, probablement bien plus après la Guerre 14-18 qu’au début du siècle si l’on s’en tient à la littérature des lettres pastorales diocésaines qui, parfois, soulignent encore dans les années 1930 la nécessité d’accélérer le changement sans froisser les anciens lutrins. Les situations conflictuelles localement, à ce propos, ne manqueront pas. Conflits parfois rocambolesques entre clergé,

lutrin, chorales paroissiales (dont le principe allait se diffuser dans la dynamique de cette réforme) et fidèles, qu'ils soient désireux de changement ou attachés aux anciennes pratiques. Si bien qu'il n'était pas rare d'avoir en compétition, parfois jusqu'au conflit, dans une même paroisse, deux stylistiques de chant culturel.

L'une, proposée par une chorale impatiente, dont certains membres avaient été initiés au code solfégique du nouveau chant grégorien, ses chants de l'Ordinaire et de certaines pièces usuelles du Propre, avec son lot de proses liturgiques, d'hymnes latines, etc., mais qui, à l'exception des grands-messes de fêtes religieuses importantes, se voyait plutôt cantonnée à sonoriser les séquences rituelles avec ces répertoires, éventuellement avec des cantiques en langue usuelle; la grande partie du chant à temporalité rituelle était ainsi, *de facto*, encore réservée aux chœurs du lutrin qui n'acceptaient guère la concurrence.

L'autre stylistique était, donc, le fait de cet ancien lutrin, souvent maintenu tacitement par un clergé âgé, eu égard aux anciennes générations habituées de la paroisse. Cette stylistique résultait d'un compromis entre les savoir-faire attachés aux anciens répertoires diocésains issus des liturgies gallicanes et les nouveaux livres de chant grégorien. Ce que l'on appelait alors la «nouvelle prononciation du latin», précisément associée à l'esthétique grégorienne, constituerait pour ce lutrin sans doute l'élément le plus difficile du changement en ce qu'il venait déstabiliser tout un pan mnémotechnique du savoir-faire lié aux livres et aux répertoires précédents.

En effet, les techniques visuelles et auditives de la mémorisation étaient fondées sur l'ancienne notation, dite «notation carrée» (une succession de notes carrées, noires) qui se lisait comme une pictographie, et les principaux repères assonantiques qui permettaient de retenir l'énoncé latin et partant, l'ensemble de la pièce, étaient eux-mêmes «bricolés», on l'a dit, dans des sonorités familières à partir de l'ancienne prononciation. Des termes latins, par exemple comme *sensibus* étaient monnayés en «cent six bœufs», *Infunde amorem cordibus*, «il me faudrait encore dix bœufs» (*Venir creator*), tel passage de la prose liturgique *Veni sancte spiritus* de la même fête de Pentecôte: *In labore requies*, *In aestu temperies*, *In fletu solatium* devenait: «A labourer qui qui y'est? Y es-tu ton père y est, il fait la collation».

POUR CONCLURE

Ce nouveau modèle appellerait ainsi une double rupture de tradition au niveau de l'instance du chant à temporalité rituelle, et d'ailleurs plus globalement dans l'économie musicale du format culturel de la messe. Rupture d'ordre esthétique (stylistique) avec la pratique cantonale traditionnelle comme celle que l'on vient de décrire. Le nouveau modèle allait promouvoir un autre mode de profération vocale et de chant des formulaires, en insistant idéalement sur la dynamique accentuelle de la phrase latine, le phrasé mélodique, sur l'importance à donner à la dimension discursive des énoncés, le tout avec un diapason plus haut. Rupture également, avec une ambition de désenclavement de l'instance de chant, d'une part en la confiant à une chorale ou un chœur et, d'autre part, en posant l'alignement vocal des présents sur la chorale pour certaines pièces ou des répons, comme l'une des

marques du bon fonctionnement de la régie musicale culturelle, ce sera le grand thème de la «participation active des fidèles» sur lequel insistera à nouveau de Concile Vatican II.

Dans les faits, on l'a souligné, les situations ont été diverses et contrastées. Formulons l'hypothèse suivante. Le modèle grégorien avait été expérimenté à l'ombre si ce n'est dans l'esprit du monastère. Autant dire, une certaine organisation si ce n'est une «clôture» de l'espace et du temps: une micro-société principalement voire exclusivement masculine, avec des individus réunis entre eux sur des moyens et des finalités partagées. Et pour qui le chant des offices constituait une activité commune, quotidienne, à l'articulation de l'adresse à Dieu et de l'entretien d'une cohésion interne du groupe. Une cohésion qui entendait se manifester par exemple dans des actions collectives culturelles, dont celles du chant, pour lesquelles l'alignement vocal («chanter ensemble») relevait autant du travail de précision dans l'ajustement aux autres, que d'une esthétique de concorde. L'aisance profératoire, la souplesse vocale, l'attention à la dimension sémantique et discursive des énoncés à proférer relevaient eux-mêmes de cette esthétique de l'ajustement vocal, ingrédients d'une exigence interprétative ordinaire, à l'échelle d'un groupe qui n'avait pas peur de la complexité, pouvait prendre le temps, préparer cette activité collective par des séances de répétition. Mais qu'allait devenir ce modèle, mis à l'épreuve de la contingence dans des paroisses ordinaires?

Officialisé et généralisé à partir de 1903, voilà que soixante plus tard, la *Constitution conciliaire sur la liturgie*, en 1963, tout en considérant l'importance de ce modèle pour l'institution catholique et sa «haute valeur artistique», en relativiserait son usage dans les relais locaux paroissiaux de la catholicité, offrant la possibilité de lui substituer des répertoires et des pratiques plus en prise sur les environnements musicaux familiers propres aux différentes cultures du monde. Au cours de ces soixante ans il y eut, comme en France, d'importantes critiques sur ce chant qui lui reprochaient (comme à la liturgie d'alors en général) un caractère abscons, complexe et élitiste. Dans nos années 1960, la critique et la dérision avaient changé de camp. Ce n'était plus du lutrin et de ses anciens chantres dont il était question désormais. Mais de la chorale d'église, du chevrottement et des ports de voix de «joyeux pinsonnets du dimanche» ... sous la conduite prude et guindée d'une certaine «mademoiselle *Le long bec*»¹² ...

BIBLIOGRAPHIE

Bernstein, Basil, *Langages et classes sociales. Codes sociolinguistiques et contrôle social*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

Cheyronnaud, Jacques, *Musique, Politique, Religion. De quelques menus objets de culture*. Préface de Jean-Louis Fabiani, Paris, L'Harmattan, 2002.

Gomant, M., *Nouvelle méthode de plain-chant*, Paris, Garnier, 1837.

Goodman, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, Editions de L'Éclat, 1996.

Hameline, Jean-Yves, «Le son de l'histoire. Chant et musique dans la Restauration catholique», *La Maison-Dieu*, 131, 1977: 5-47.

¹² Selon un sketch français de l'humoriste Fernand Raynaud dans les années 1950.

- Jacques Cheyronnaud
- D'Ortigue, Joseph, *Dictionnaire de Plain-Chant et de Musique religieuse*, Paris, Migne, 1853.
- Pérès, Marcel, Cheyronnaud, Jacques, *Les voix du plain-chant*, Paris, Desclée De Brouwer, 2001 (disque encarté).
- Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.