

Résumé français

La parole devient chant – Le chant liturgique dans des monastères catholiques entre 2005 et 2007

Karin Strinnholm Lagergren

Introduction

Cette thèse traite de la musique liturgique dans une vingtaine de monastères catholiques dans six pays européens différents. Le statut du chant liturgique subit en effet un affaiblissement après le deuxième Concile du Vatican en 1965, dont l'une des mesures adoptées permit l'utilisation d'une autre langue que le latin au sein de l'office dans une plus large mesure qu'auparavant, et par conséquent également l'emploi d'une autre musique que la grégorienne. Les raisons principales de ce changement étaient que de moins de gens comprenaient le latin en même temps qu'on souhaitait une participation plus active des membres paroissiaux. Comment a-t-on donc procédé pour exploiter cette nouvelle possibilité ? Que s'est-il passé depuis avec le statut du chant grégorien au sein de l'église catholique, et en particulier dans les monastères ? Qu'est-ce finalement le chant grégorien ? Et qu'est-ce qui le différencie ou le rapproche d'autres types de chants liturgiques sur les plans musical et idéologique dans les établissements catholiques ? Quelle est cette autre musique qui coexiste avec le chant grégorien dans les communautés religieuses ? Comment et pourquoi sonne-t-elle comme elle le fait ? Quelle est la voie de transmission de la musique dans les monastères ? Et quelles sont les réflexions qui y sont transmises ? La thèse s'efforcera de donner des réponses à ces questions à travers une approche ethnomusicologique en partant de théories et de méthodes sociologiques et analytiques sur la transmission de la connaissance et de la culture. Un cd avec des échantillons musicaux des monastères accompagne la thèse.

Première partie

Chapitre 1

La thèse veut cerner trois questions globales :

1. La pratique : Quel est le répertoire liturgique dans les monastères concernés ? Dans quel sens a-t-il évolué depuis le deuxième Concile du Vatican ?

2. La pédagogie : Comment apprend-on, enseigne-t-on et garde-t-on le répertoire ? Pourquoi est-il important de préserver un certain répertoire ?
3. L'idéologie : Quels renseignements peut-on tirer de la pratique et de la pédagogie de l'idéologie des chants liturgiques, et de ceux qui sont grégoriens en particulier ?

Le cadre théorique est constitué par la sociologie de la connaissance et l'analyse culturelle. La notion d'univers symboliques des sociologues Peter L. Berger et Thomas Luckmann est employée afin de discuter les procès de légitimation qui créent et qui préservent le chant liturgique dans l'univers symbolique. Un univers symbolique est la représentation explicative des conceptions et des idées d'un groupe d'individus qui s'en trouvent reliés sur le plan existentiel. Tous les individus sont socialisés à l'intérieur de cet univers, dans une réalité vécue comme objective mais qui en vérité peut avoir des composantes tout à fait subjectives. La légitimation qui nous intéresse ici concerne le transfert de conceptions aux significations objectives, et comment les procès en œuvre dans la légitimation organisent ces conceptions à l'intérieur de l'univers symbolique. L'étude des procès en œuvre répond à la question de savoir qui a le pouvoir de changer un répertoire liturgique musical et à celles de savoir comment une nouvelle musique est acceptée ainsi que comment la subjectivité musicale peut être rendue objective.

La perspective d'analyse culturelle repose sur l'idée que la culture est une création en cours et une transformation de règles collectives, de conceptions et de modes de valeur. La transformation du répertoire musical peut ici être considérée comme une création de ce type, tout comme les fluctuations de la valorisation du chant grégorien à travers les époques. L'analyse culturelle de même que la sociologie de la connaissance s'appliquent principalement sur ce qui relève du quotidien et sur ce qui en apparence ne pose pas de problèmes, et cela dans la mesure où c'est dans le contexte quotidien que l'on aperçoit le plus clairement des conceptions qui sont centrales pour la culture.

Le matériel empirique est réparti et discuté en trois catégories :

1. La récréation : On reconstruit le chant en latin sur des mélodies grégoriennes éditées par l'abbaye bénédictine française Abbaye St Pierre de Solesmes. La récréation signifie une recherche de similitude avec l'original.
2. La transformation : On crée des adaptations nouvelles de mélodies grégoriennes avec des paroles dans une autre langue que le latin. La musique peut avoir subi des ajustements plus ou moins importants afin de convenir à son nouveau contexte langagier. Les paroles peuvent venir soit de traductions directes de l'original latin, soit d'autres sources.

3. L'innovation : On compose après le deuxième Concile du Vatican de la musique nouvelle, adaptée à des paroles nouvelles ou à des paroles tirées de la Bible. Cette catégorie musicale use d'éléments musicaux nouveaux tout en les inscrivant dans un contexte clairement traditionnel.

La thèse contient également un certain nombre d'extraits de partitions qui sont analysés et discutés. La visée principale de l'analyse musicale est de rendre compte de la relation entre les transformations et les innovations liturgiques par rapport au chant grégorien originel.

Afin de pouvoir discuter la pratique du silence qui existe dans les communautés religieuses à côté de celle qui est de nature verbale, nous employons la théorie des jeux de langage de Ludwig Wittgenstein. Elle consiste à dire que notre vie est soutenue par un réseau de langues et d'actions qui ensemble forment une unité. Cela implique qu'une certaine forme de connaissance n'est pas dicible, à savoir silencieuse et peut-être même indicible, et constitue de ce fait une dimension qui se situe en dehors du langage verbal.

Chapitre 2

Le matériel empirique de la thèse se compose d'entretiens, de partitions et d'enregistrements qui ont été récoltés sur le tas de 2005 à 2007. Les monastères concernés se trouvent en Suède, en Norvège, aux Pays-Bas, en Angleterre, en Italie et en France. Les ordres qui font partie de l'étude sont des Dominicains (deux monastères), des Bénédictins (neuf monastères), des Carmélites (trois monastères), des Brigittines (cinq monastères) et des Cisterciens (un monastère). Afin d'avoir un matériel de comparaison de la vie monastique en dehors de l'église catholique nous y avons ajouté un monastère anglican et un monastère au sein de l'église suédoise. Les entretiens ont été effectués principalement avec les chefs de chœur des établissements, ou avec d'autres personnes qui ont eu affaire à la vie musicale des établissements religieux, comme d'anciens chefs de chœur ou des compositeurs. En plus de ces visites dans les communautés religieuses, nous avons aussi eu des contacts avec quelques particuliers qui travaillent sur le chant grégorien de différentes manières en dehors du contexte monastique, ou qui enseignent le chant dans les monastères.

Suède :

1. S:ta Birgittas kloster (Le monastère de Sainte Brigitte), Djursholm (Brigittines)
2. Pax Mariae, Vadstena (Brigittines)
3. Le monastère de Röggle (Dominicaines)
4. Den barmhjärtiga kärlekens Karmel (Le monastère de l'amour miséricordieux de Carmel), Glumslöv (Carmélites)



Carte des entretiens effectués. (Illustration Tony Axelsson.)

- 5. Les frères Carmes à Norraby (Carmes)
- 6. Heliga Hjärtas kloster (Le monastère du saint Cœur), Omberg (Bénédictines)
- 7. Le monastère d'Östanbäck (Bénédictins dans l'Église suédoise)

Italie :

8. Casa di Santa Brigida, Rom (Brigittines)
9. Carmelo, Lodi (Carmélites)
10. Abbazia Mater Ecclesiae, Isola San Giulio (Orta, Piemonte, Bénédictines)

Pays-Bas :

11. Maria Refugie, Uden, Pays-Bas (Brigittines)

Angleterre :

12. Syon Abbey, Devon (Brigittines, uniquement par correspondance)
13. S.t Cecilia's Abbey, Ryde, Isle of Wight (Bénédictines)
14. Ampleforth Abbey and College (Yorkshire) (Bénédictins)
15. Pluscarden Abbey, Elgin, Skotland (Bénédictins influencés par l'ordre cistercien)
16. Mount Saint Bernard Abbey, Coalville (Cisterciens)
17. Community of the Resurrection, Mirfield (Bénédictins dans l'Église anglaise)

Norvège :

18. La maison de Catherine, Oslo (Dominicaines)

France :

19. L'abbaye St Pierre de Solesmes (Bénédictins)
20. L'abbaye Ste Marie de Maumont, Juignac (Bénédictines)
21. L'abbaye Ste Scholastique, Dourgne (Bénédictines)
22. L'abbaye En Calcat (Bénédictins)

Particuliers :

- Stockholm, Viveca Servatius (PhD en musicologie, spécialiste de grégorien, connaisseuse en liturgie brigittine)
- Lodi, Piero Panzetti (Prêtre séculier, chef de chœur)
- Cambridge, Mary Berry (PhD, Augustine et chef du chœur Schola Gregoriana)
- Paris, Alain Rivière (Bénédictin et chef de chœur à En Calcat, France)
- Paris, Sylvain Dieudonné (PhD en musicologie, enseignant et chef d'orchestre dans La Maîtrise de Notre Dame à Paris)
- Tours, Marie-Dominique Pacquetteau (enseignante de chant et chanteuse, travaillant exclusivement avec l'enseignement auprès de monastères en France et dans des pays africains francophones)

Chapitre 3

Dans cette partie, nous parlons de la possibilité de définir le chant grégorien en tant que genre. Le chant grégorien a investi selon les époques et les contextes des significations partiellement différentes et des fonctions significatives diverses. Nous nous servons de la théorie de Wittgenstein sur les similitudes, à savoir du concept de *réseau complexe de similitudes*. Ces similitudes s'entrecroisent et se mélangent, et il en ressort que certains traits peuvent être caractéristiques d'une famille donnée (des mouvements mélodiques par palier par exemple), mais que tous les membres de cette famille ne doivent pas obligatoirement avoir ces traits caractéristiques pour quand même y être apparentés. Les similitudes peuvent aussi être dynamiques. Certains traits de caractère peuvent disparaître de la famille à un moment donné, et donc être rayés de la liste de similitudes, pour ensuite réapparaître quelques générations plus tard et de nouveau s'intégrer. Un exemple illustratif est la réapparition du chant à partir d'une notation neumatique au XIX^e siècle.

Nous discutons le chant grégorien à la lumière de ce principe de similitudes à partir de critères extra-musicaux et musicaux afin de pouvoir dégager un certain nombre de traits caractéristiques. Il ne s'agit pas de critères exclusifs, uniques au genre grégorien, mais de critères qui ensemble forment un genre reconnaissable comme étant grégorien. Il s'est avéré au fil du travail que la question concerne plus *comment on peut* définir le chant grégorien, plutôt que de déterminer une définition figée. Nous utilisons dans la thèse une définition de travail qui consiste à dire que le chant grégorien est la musique qui est représentée dans les éditions musicales de Solesmes.

Chapitre 4

Pour pouvoir comprendre le statut du chant liturgique grégorien aujourd'hui, il est nécessaire de faire un retour en arrière. Ce qui apparaît comme particulièrement intéressant est le travail de restauration qui a été effectué au XIX^e siècle afin de recréer un chant tel qu'on se l'imaginait au Moyen Âge. Dans ce chapitre on passe en revue le fond historique jusqu'au XIX^e siècle, pour ensuite aller plus en profondeur dans le travail de restauration. Ce travail a été mené en particulier par les Bénédictins de L'Abbaye St Pierre de Solesmes. Une partie du chapitre est consacrée au deuxième Concile du Vatican, sa raison d'être et ses effets ensuite pour la liturgie et le chant grégorien. Nous discutons également l'utilisation des enregistrements de Solesmes dans une perspective musicologique, ainsi que le lieu profane du chant grégorien en tant que possibilité, et problématisons les possibilités du chant grégorien profane. Ce chapitre donnera aux lecteurs moins familiers avec l'histoire du chant grégorien la connaissance de base nécessaire pour comprendre les résultats de l'étude, en mettant l'accent particulièrement sur la discussion idéologique.

Deuxième partie

Chapitres 5, 6, 7, 8, 9

Ces chapitres comprennent des études de cas de cinq stratégies musicales au sein de six monastères différents. La visée de l'étude est de montrer comment la musique liturgique peut se présenter aujourd'hui dans des monastères catholiques. Nous avons cherché à couvrir des pays différents, des ordres divers et des monastères et de sœurs et de moines. Les monastères concernés sont ceux qui sont numérotés 2, 4, 5, 10, 15 et 22 sur le plan ci-dessus. Le matériel empirique est discuté selon la répartition en catégories de récréation, de transformation et d'innovation qui ont été mentionnées précédemment.

La catégorie de récréation est représentée par les frères bénédictins dans Pluscarden Abbey en Écosse. Il existe peu de communautés religieuses au sein de l'église catholique qui adoptent un répertoire liturgique entièrement recréé, et parmi celles de l'étude il n'y en a que trois (Pluscarden Abbey, S:t Cecilia's Abbey et Solesmes).

La catégorie de transformation est représentée par les Carmes et Carmélites à Norraby et Glumslöv en Suède. Les adaptations en suédois qui sont employées sont dans la majorité des cas très proches des originaux grégoriens. Les Carmélites composent également un peu elles-mêmes. Les Brigittines à Vadstena en Suède et à Udens aux Pays-Bas font des adaptations de leur unique *Cantus sororum* qui vont bien plus loin en créativité, et ces dernières sont discutées longuement dans la mesure où elles constituent l'exemple le plus marquant de transformation que nous ayons trouvé et elles posent par là la question de savoir quand une transformation franchit la limite de l'innovation.

La catégorie de l'innovation est représentée par deux abbayes qui emploient en grande partie leur propre musique composée sur place, en complément au chant grégorien dans la liturgie. Il s'agit de Mater Ecclesiae en Italie où Maria Elisabetta, chef de chœur, a fait des compositions musicales pour la communauté pendant une trentaine d'années. Ces compositions sont inspirées de la musique grégorienne et également en partie de la musique slave, orthodoxe, et sont la plupart du temps à plusieurs voix. L'autre exemple vient de l'Abbaye d'En Calcat en France où le moine Clément Jacob fait figure de représentant de l'innovation. Cette musique est aussi à plusieurs voix et dite d'inspiration grégorienne. Dans l'analyse musicale on constate dans les deux cas que les concordances musicales sont sur le plan théorique relativement faibles, et tout particulièrement à En Calcat. Les concordances entre le chant grégorien traditionnel et les innovations existent plus à un niveau idéologique qu'à un niveau théorique analysable.

Troisième partie

Dans la troisième partie de la thèse on parle des catégories de récréation, de transformation et d'innovation à partir d'un matériel plus vaste et avec l'aspect idéologique en ligne de mire.

Chapitre 10

Ce chapitre traite de la catégorie de récréation à partir de la question de savoir pourquoi certains monastères aujourd'hui choisissent de revenir à, et de préserver, une liturgie partiellement en latin avec des mélodies grégoriennes. Nous tentons de considérer la catégorie de récréation comme une stratégie de préservation d'un héritage culturel constitué par le chant grégorien. Si l'on considère que le chant grégorien est un héritage culturel, le rôle de la récréation au sein de l'univers symbolique apparaît comme plus compréhensible, et on peut plus clairement expliquer pourquoi lui attribuer une fonction objective. L'idée d'un héritage culturel est essentielle dans le procès de légitimation, car elle renforce la place du chant grégorien au sein de l'univers symbolique. La notion temporelle y joue un rôle important dans la mesure où un héritage culturel est en grande partie légitimé et défini par son âge (souvent respectable). Les pratiquants considèrent que le chant grégorien est la musique de l'église catholique par excellence, elle vient d'une inspiration divine et a été transmise de façon anonyme à travers les siècles comme un cadeau jusqu'à nous dans les temps modernes. La tradition et l'anonymat sont importants, ressentis comme des caractéristiques positives renforçant l'ancrage objectif.

Chapitre 11

Ce chapitre discute les adaptations, à savoir les stratégies de transformation. C'est une catégorie qui est sensiblement plus vaste et plus difficile à définir que la précédente dans la mesure où elle couvre de nombreuses manières d'interpréter le profil mélodique du chant grégorien. Ce qui est commun aux adaptations est le fait que la transposition de la langue latine à une autre langue est problématique. Ce sont *les propriétés textuelles* qui induisent la transformation mélodique. Le problème réside le plus souvent dans le fait que les intonations de la langue cible sont inadaptables au chant grégorien. La relation souvent très proche entre le mot et la note dans le chant grégorien est difficile à rendre dans les adaptations. Une recherche importante consiste à éviter de mettre l'accent sur des syllabes non accentuées dans la langue cible. L'emploi de mélismes est considéré comme une stratégie importante pour accentuer un texte, et ne doit pas figurer à des endroits inappropriés dans la langue cible. Des mélismes étendus de manière générale sont souvent ressentis comme inadaptés à d'autres langues que le latin, et sont de ce fait ôtés dans les

adaptations. Notre discussion se fonde dans cet aspect sur *la conception de la prononciation du latin aujourd'hui*, telle que nous l'avons rencontrée dans les entretiens, même si la prononciation du latin a changé à travers les époques. L'adaptation du chant grégorien à d'autres langues est une solution intermédiaire qui permet de préserver ce chant riche de traditions tout en l'adaptant à une réalité où peu de gens comprennent le latin. Nous avons discerné deux stratégies principales dans ce travail de transformation :

1. *Toutes les notes* de la mélodie initiale sont préservées, mais les mélismes peuvent changer afin de s'adapter à une autre intonation ou à un autre nombre de syllabes. Aucune note n'est de ce fait supprimée dans la transformation, sauf si les paroles sont *sensiblement* plus courtes dans la version de la langue cible.
2. La mélodie est constituée par un squelette qui peut être perçu en enlevant des notes superflues, c'est ce que l'on appelle le principe du squelette mélodique. Toutes les notes n'ont pas une importance égale, certaines ne sont que des décorations. Ce squelette mélodique peut aussi être enrichi par d'autres notes que celles qui y figuraient initialement, par exemple dans le but de créer une mélodie plus facile à chanter. Ce procédé se base sur un principe plus subjectif que le précédent dans la mesure où il n'y a pas de critères objectifs qui stipulent les façons de faire.

Pour une adaptation donnée c'est en réalité loin d'être toujours facile de distinguer de quelle catégorie il s'agit. La répartition ci-dessus en catégories est une manière de schématiser un matériel qui en fait a des contours flous et où les tendances peuvent se superposer. Une autre manière de considérer le matériel pourrait être d'introduire une échelle de mesure.

Quelles que soient les tendances des adaptations, la question se pose de savoir s'il s'agit véritablement de la même mélodie au bout du compte. Est-ce uniquement l'ordre des notes qui détermine s'il s'agit de la même mélodie ? La mélodie n'est-elle pas transformée lorsque les notes sont réparties dans de nouveaux mélismes ? Et quelle importance accorde-t-on à la relation entre la note et le mot quand les paroles sont traduites ? Les adaptations montrent clairement que le chant grégorien fait l'objet de procès de transformations. L'église catholique devra maintenant, selon la théorie de Wittgenstein sur les similitudes, inclure cet aspect dans les traits caractéristiques du chant grégorien.

Chapitre 12

Le chant grégorien traditionnel constitue une boîte à outils pour les compositeurs de la catégorie de l'innovation. Les outils, de nature concrète comme idéologique, servent pour créer une nouvelle musique liturgique. Une com-

position de cette catégorie doit venir d'une source connue, d'un compositeur individuel ou d'un monastère, et ne doit pas s'apparenter à une mélodie grégorienne particulière.

Les compositions innovatives relèvent de l'héritage grégorien, mais ne se font pas passer pour des chants grégoriens. L'appartenance au genre grégorien peut s'inscrire plus sur le plan idéologique que sur le plan théorique et musical à proprement parler. De nombreuses compositions ont été faites par des moines ou des sœurs qui ont passé bien des années en monastère avant d'avoir commencé à composer de la musique eux-mêmes. Pendant ce temps ils ont été confrontés à la musique grégorienne quotidiennement et ils l'ont intégrée dans un processus que nos informants qualifient d'*imprégnation*. Ce processus implique une connaissance du chant grégorien pendant un laps de temps si long que la personne a pu intégrer la modalité et la formulation musicales du chant pour ensuite les utiliser librement dans une nouvelle création personnelle. Ces compositeurs, qu'il s'agisse d'innovateurs ou de transformateurs, sont loin d'avoir tous suivi des études musicales poussées, ce qui fait que cette imprégnation peut se substituer à, ou compléter, la formation musicale avec des connaissances explicites et théoriques. Nos informants parlent du mécanisme d'imprégnation comme étant un facteur important dans la création aussi bien dans les adaptations que dans les innovations. Certains chants peuvent être considérés comme des paraphrases de modes grégoriens ou de formules mélodiques, tandis que d'autres se rattachent à la tradition grégorienne de manière nettement plus libre. Cependant, la plupart du temps il s'agit d'un lien aux sources qui est relativement faible sur le plan de la construction musicale.

La raison de la différence, qui existe malgré tout, entre ce que l'on prétend composer et le produit final dépend, d'après nous, de l'influence occidentale des tonalités majeure ou mineure auxquelles les compositeurs ont été exposés avant d'avoir rencontré la musique grégorienne, et avant *d'avoir été imprégnés par elle*. Le matériel empirique nous révèle que des compositions homophoniques avec des voix par bloc d'accords sont les plus fréquentes, et que des voix indépendantes en contrepoint sont presque totalement absentes. Nous présumons quatre raisons à cela :

1. L'homophonie fait mieux ressortir les paroles que des mouvements ayant une mélodie autonome.
2. L'homophonie fait que la prière est prononcée à *l'unisson* rythmiquement.
3. L'homophonie est facile à suivre rythmiquement.
4. Les voix secondaires homophoniques sont plus faciles à apprendre que des voix secondaires autonomes.

Il en résulte que les compositions contiennent souvent des triples accords qui relèvent des tonalités majeure ou mineure. Une raison de plus qui peut être évoquée dans ce contexte est qu'il est très difficile de combiner la ligne mélodique horizontale du chant grégorien avec une ligne mélodique verticale polyphonique sans faire intervenir une étude de polyphonie modale.

Chapitre 13

Ce chapitre discute le chant psalmodique en d'autres langues que le latin dans la mesure où les psaumes jouent un rôle central dans l'office. Il existe aujourd'hui un très grand nombre de nouveaux tons psalmodiques composés et nous avons rendu visite à des monastères où il y a eu jusqu'à 40 différents nouveaux tons psalmodiques dans le répertoire. D'autres monastères ont conservé les tons psalmodiques du chant grégorien en les adaptant à la langue du pays. Le chant psalmodique en langue vernaculaire s'adapte à des antiphones qui peuvent revêtir des formes de récréation, d'adaptation et d'innovation selon la répartition suivante :

- A) *Des antiphones grégoriens* avec des paroles latines.
- B) *Des adaptations* d'antiphones grégoriens avec des paroles en langue vernaculaire.
- C) *Des antiphones nouveaux* avec des paroles en langue vernaculaire.

Nous avons des exemples des trois catégories dans un matériel français, anglais et suédois. Le but de l'étude est de montrer des exemples de comment la psalmodie en langue vernaculaire se positionne par rapport aux catégories de récréation, de transformation et d'innovation. La répartition ci-dessus montre trois options courantes, mais qui ne sont pas les seules possibles. Les compositeurs de chants psalmodiques connaissaient de toute évidence les modes grégoriens quand ils ont composé leurs tons psalmodiques, mais cette connaissance a pu concerner plus le répertoire grégorien de manière générale que la construction des tons psalmodiques proprement dite. Il est notable que les tons psalmodiques nouvellement composés sont souvent construits sur plus que les deux phrases sur lesquelles les psaumes grégoriens sont systématiquement conçus. La raison pourrait en être une volonté de créer une variation plus importante dans la psalmodie, qui sinon peut être ressentie comme monotone. Les caractéristiques particulières à la psalmodie grégorienne, l'*initium* et la *flexa*, sont en outre systématiquement exclues. Notre matériel n'atteste pas non plus de système ressemblant aux *differentiae* de la psalmodie grégorienne. Il y a souvent une concordance avec la note de récitation (ténor), ce qui peut probablement s'expliquer par le fait qu'en tout cas les liturgies mixtes se rattachent aux antiphones grégoriens qui sont régies par une mélodie déjà existante

et les « lois mélodiques » qui en font partie. Un seul et même ton psalmodique peut en vérité employer plus d'une note de récitation, et il n'est pas toujours aisé de distinguer quelle est la note de récitation principale, ce qui est peut-être même fait délibérément.

Il semble difficile de trouver un système nouveau et simple qui puisse s'adapter aussi bien au chant grégorien qu'aux antiphones nouvellement composés, malgré les références explicites aux tons psalmiques grégoriens. Reste à savoir si une utilisation à long terme de psalmodies innovatives peut nous fournir un système plus clairement défini.

Quatrième partie

Dans cette quatrième et dernière partie de la thèse nous renouons plus explicitement qu'auparavant avec la théorie de l'univers symbolique du point de vue idéologique.

Chapitre 14

Nous avons commencé notre travail d'investigation avec l'idée que le chant liturgique était un aspect important non seulement de la compréhension de la construction de l'univers symbolique, mais aussi de celle qui touche à l'idéologie et aux conceptions du chant grégorien. Dès lors, nous avons voulu répertorier combien de temps les pratiquants consacrent à la répétition musicale par semaine. Il s'est avéré que les monastères répètent en moyenne 30 minutes par semaine, ce qui est peu en comparaison aux trois ou quatre heures par jour qui sont consacrées à la liturgie. Il y a aussi des monastères qui n'ont pas de répétitions régulières. Parallèlement, il s'offre des possibilités informelles quotidiennes d'apprentissage à travers l'office. En y participant on apprend à la manière d'une relation de maître à disciple. Le rôle de la transmission silencieuse y est important dans la mesure où beaucoup de connaissances générales sont transmises, non seulement de nature musicale mais aussi sur le comportement approprié au sein de l'église et pendant le chant – comment et où on se tient, on s'agenouille, etc. Les exercices de chant sont faits de manière tout à fait pragmatique, mais ils sont en même temps menés avec la conscience d'un système complexe de réflexions sur la théologie et l'esthétique, que le chef de chœur se doit de transmettre sous la forme d'un savoir pratique communiqué pendant ces courts instants de répétition. Dans la sociologie de la connaissance on appelle cela des recettes de cuisine, à savoir une compétence pragmatique dans des actes routiniers.

Les objectifs des chefs de chœur en matière de transmission de connaissances peuvent être résumés de la façon suivante :

1. *Objectifs à court terme* : Préparer la musique pour la semaine à venir. Donner des indications de respiration, de phrasé et de prononciation.
2. *Objectifs à long terme* : Améliorer le chant de la communauté. Trouver la voix authentique du chœur, la libérer de tensions et de « manières ». Il peut aussi s'agir de questions d'interprétation, afin d'explicitier la construction d'une mélodie donnée.
3. *Objectifs sociaux* pour perfectionner le chant de la communauté. Cela comprend des efforts pour créer une bonne ambiance, comme le fait de donner un retour positif, de faire rire les gens et de les convaincre de leur capacités vocales. La vie sociale à travers la musique qu'implique la répétition devient un but en soi, les progrès musicaux sont secondaires. Cet objectif est en vérité difficile à distinguer des autres, étant donné qu'une bonne ambiance est essentielle pour les progrès par ailleurs.
4. *Objectifs théoriques de solfège* : Apprendre à déchiffrer de manière rudimentaire, et, occasionnellement, expliquer l'exécution du chant grégorien selon les principes de Solesmes. Il y a cependant peu de monastères qui ont assez de ressources pour transmettre des objectifs de cette nature.

Le chef de chœur transmet pendant les répétitions des choses d'*importance objective* pour la communauté, comme par exemple où l'on doit respirer, le déchiffrage basique, comment commencer et terminer ensemble et le phrasé élémentaire, mais aussi un canon de la musique liturgique.

Plusieurs monastères de notre étude engagent des professionnels du chant plus ou moins régulièrement qui sont souvent, mais pas toujours, spécialisés dans le chant grégorien, ou du moins intéressés spécialement par celui-ci. Leur travail consiste à enseigner la technique du chant, et nos informants témoignent du fait que ces visites espacées ne suffisent pas pour maintenir une bonne qualité vocale. Les professionnels du chant venus de l'extérieur peuvent aussi fonctionner comme une ressource pour la communication entre le chef de chœur et les chanteurs. L'avantage qui apparaît clairement est que les membres du chœur travaillent alors leurs voix individuellement sur le plan technique, une capacité que n'ont souvent pas les chefs de chœur habituels. Ces derniers peuvent aussi ressentir un certain soulagement dans le fait d'appartenir au groupe sans distinction particulière pendant quelques jours et d'avoir le loisir de se concentrer sur l'amélioration de leur propre chant. Mais il y a aussi des désavantages, dont le principal réside dans la perspective extérieure de l'intervenant. Cela peut paraître problématique dans la mesure où il n'y a pas de compréhension pour les besoins bien spécifiques d'un chœur monastique, qui dans ce contexte est traité comme n'importe quel autre chœur.

Certains monastères indiquent l'importance de la tradition orale en tant que

méthode d'apprentissage. C'est un bon moyen pour ceux qui ne déchiffrent pas les partitions, et de façon générale pour entendre et intégrer plus facilement les phrasés et les pauses. Les monastères rejoignent ici volontiers la tradition de l'église où il est souligné que le chant grégorien provient initialement d'une tradition orale. La capacité de déchiffrage dans les monastères est généralement très faible.

Chapitre 15

Constatant que la manière de chanter dans les chœurs monastiques diffère sensiblement de celle de chœurs profanes, on s'occupe dans ce chapitre des facteurs techniques et idéologiques qui ont contribué à former une technique vocale si particulière. Le chœur monastique typique chante avec une voix faible et chuchotante à la suite d'un mauvais contact entre les cordes vocales, le corps est inactif et la précision articulatoire est souvent molle. Le souffle est faible et on chante souvent plus avec la gorge qu'avec le ventre. Comme le corps n'est pas activé dans le chant, l'intonation des fins de vers qui en résulte est mauvaise. L'impression générale est un timbre faible, aérien et éthéré avec un caractère « angélique ». Une explication concrète de ce timbre particulier du chœur monastique est que la moyenne d'âge est élevée. Ces chœurs ne recrutent pas non plus leurs membres d'après leurs compétences vocales. Mais il y a d'autres explications plus profondes que les données pratiques.

L'idéal vocal monastique qui transparaît dans les entretiens est la voix naturelle. Cette voix est honnête et franche, venant du corps et du moi profond. C'est le contraire d'une voix d'opéra. On parle souvent de l'importance du corps dans les entretiens, mais c'est frappant que la manière de chanter est plutôt « acorporelle ». C'est difficile de comprendre pourquoi c'est jugé important, sans qu'il y ait une quelconque correspondance pratique. Il se pourrait qu'il y ait des raisons sous-jacentes à cela, comme un conflit entre le corps et l'âme.

La manière monastique de chanter est confirmée par un nombre de préceptes qui encouragent des petites voix faibles, idéalement modestes et tempérées, et qui ne se couvrent pas mutuellement. C'est souligné par des citations de Saint Augustin, de Bernard de Clairvaux et de Sainte Brigitte qui encouragent tous l'idéal de modestie, mais pas nécessairement l'utilisation d'une voix faible sans ancrage corporel. L'idée que la musique est la servante des paroles (*ancilla verbi*) crée souvent une manière de chanter réfléchie et introvertie où l'on médite les paroles en chantant dans une sorte de rumination (*ruminatio*).

Ce chapitre parle également des raisons pour lesquelles les monastères enregistrent leur musique. On discerne trois raisons principales :

1. Les visiteurs en font la demande. Ils souhaitent pouvoir emporter la musique liturgique à la maison pour continuer à prier avec le monastère visité.
2. Une évangélisation. Les enregistrements représentent une façon de répandre la parole de Dieu.
3. La préservation d'un héritage culturel. Il s'agit de la musique grégorienne et on peut là faire un parallèle avec les enregistrements de musique folklorique. À Solesmes on juge que les enregistrements sont nécessaires pour la survie de la musique elle-même.

Le répertoire enregistré concerne le chant grégorien et la musique innovative, mais presque jamais les adaptations.

Chapitre 16

L'un des résultats les plus intéressants et évidents de cette étude est la réintroduction du répertoire grégorien, un phénomène que nous avons choisi d'appeler *la re-grégorianisation*. Il y a des raisons internes et externes à l'église catholique pour cet intérêt renouvelé pour la musique grégorienne. Le chant grégorien bénéficie aujourd'hui d'un grand intérêt et de la part d'artistes profanes et du public, et c'est devenu un produit commercial. Au sein de l'église catholique le Vatican et tout particulièrement le pape Benoît XVI ont encouragé l'utilisation du chant grégorien, pour le plus grand plaisir de bien des monastères, mais il ne faut pas comprendre par-là que c'est le Vatican qui a créé les conditions de la re-grégorianisation. C'est plutôt un mouvement de « la base », mais où l'église catholique fait partie de ceux du monde occidental qui s'intéressent à leurs propres origines.

Deux raisons sont évoquées dans les entretiens pour cette re-grégorianisation. La raison pratique est que plusieurs monastères ont fini par trouver que la musique nouvellement composée n'était pas d'une qualité suffisamment élevée et n'était pas à la hauteur sur le plan musical. L'autre raison est que quand on extirpe la liturgie grégorienne, telle qu'elle est organisée dans les enregistrements de Solesme, pour la mélanger avec un autre matériel musical, on obtient une liturgie multifacette, avec une impression d'éparpillement. Une raison fondamentalement idéologique réside dans le désir d'une unité et d'une communauté qu'on trouverait dans le chant grégorien. La liturgie est considérée comme un cadeau pour nous, les gens modernes, un cadeau qu'on ne peut pas créer, mais qui est transmis par le biais de la tradition de l'église catholique. Cette tradition est transmise musicalement à travers le chant grégorien.

Dans un certain nombre d'exemples de partitions il apparaît qu'il est possible de maintenir la ligne mélodique grégorienne intacte en y adaptant des paroles d'autres langues en dessous. Cela veut dire qu'on accorde à la langue

latine une valeur particulière, même si on ne peut pas assimiler le contenu consciemment. On associe aussi au chant grégorien une teneur intuitive qu'on ne peut pas exprimer autrement, et la langue latine a dans cette perspective un caractère transcendant. La connaissance silencieuse, qui ne peut se dire ou se comprendre en d'autres langues qu'en latin, devient alors l'une des caractéristiques principales du chant grégorien. Cela contredit la conception que la raison principale des adaptations serait que peu de gens comprennent le latin. Il s'agit là de deux tendances contradictoires qui sont clairement présentes dans notre matériel d'étude.

Le chant grégorien en latin peut être considéré comme un phénomène marginal, mais il reflète en fait tout l'intérêt historique un peu romantique du monde occidental avec le Moyen Âge comme le point de mire. L'univers symbolique du chant grégorien est partagé partiellement par le monde occidental dont les communautés religieuses font partie. La re-grégorianisation suit naturellement l'intérêt de la société pour la musique historique et la recherche de l'authenticité. Nous soutenons que la re-grégorianisation est la conséquence ultime, et une suite logique, de l'idéologie du chant grégorien. À cela s'ajoute la situation musicalement éparpillée qui régnait après le deuxième Concile du Vatican.

Discussion finale

Le titre *La parole devint chant* renvoie au rôle central de la parole dans la musique liturgique et aux conceptions autour des paroles et des langues. La parole, c'est la parole de Dieu à laquelle on accorde une qualité unique à travers le chant. Le sous-titre *Le chant liturgique dans des monastères catholiques* fait référence aux lieux où le matériel empirique a été rassemblé. Il s'agit d'une musique catholique, monastique employée pendant la liturgie. Les années 2005 à 2007 renvoient à la période pendant laquelle nous avons rassemblé le matériel, et signalent que les résultats sont par conséquent représentatifs de ces deux années. Ce champ de recherche est en mouvement perpétuel et une nouvelle étude se présenterait sans doute différemment dans les détails, mais les tendances générales seraient probablement les mêmes.

Deux fonctions principales

Globalement, on perçoit que la musique liturgique a deux fonctions principales dans l'univers symbolique des monastères. Le concept part du chant grégorien, mais comprend toutes les trois catégories : la recreation, la transformation et l'innovation. Des vérités scientifiquement admises sont mélangées avec des convictions de foi et créent un credo pour un univers symbolique. La musique liturgique fonctionne comme un outil, un moyen pour prier, et en tant que tel elle remplit des fonctions dans deux sens – vers l'extérieur et vers l'intérieur.

1. *La fonction intérieure du chant liturgique : le chant liturgique en guise de construction spirituelle.*
 - Le chant liturgique est une *lectio divina* (une lecture divine) et une exégèse (un commentaire biblique).
 - Le fait de chanter ces chants en permanence est une contemplation et une manière de se nourrir de la parole de Dieu, ce qui signifie *une incorporation*. Cela s'apparente de près au procès d'*imprégnation*, une expression qui est employée dans le contexte du chant grégorien pour signaler qu'on se met à disposition pour s'exposer aux effets de cette musique. Cette dernière peut ensuite être utilisée pour créer des adaptations ou des compositions nouvelles.
2. *La fonction extérieure du chant liturgique comme intermédiaire entre l'homme et Dieu : le chant liturgique comme louange et supplication.*
 - Le chant liturgique est une prière chantée dans laquelle le chant grégorien peut remplir la fonction de catéchisme.
 - Le chant liturgique exprime la relation au Christ.
 - Le chant liturgique exprime de manière intuitive beaucoup de choses que nous ne sommes pas capables de dire autrement. La connaissance silencieuse est considérée comme l'une des caractéristiques du chant liturgique, et du chant grégorien en particulier.
 - La fonction extérieure du chant liturgique est une raison importante de la réalisation d'enregistrements musicaux, à savoir une évangélisation.

Future recherche

Peu de recherches ont été faites sur le champ monastique et liturgique après le deuxième Concile du Vatican. Notre travail n'est qu'un début sur un matériel très vaste. L'étude a discuté principalement des tendances générales, sans entrer en profondeur dans des genres de chant particuliers. Nous avons cependant étudié en premier lieu les antiphones, les hymnes et les psaumes. Une question qui peut se poser est celle de savoir pourquoi on ne s'est pas intéressé davantage au sujet. Des réponses possibles sont les suivantes :

- Un aspect pragmatique fortement marqué caractérise la pratique musicale des monastères. Il est possible que la perspective des pratiquants soit prédominante, avec la pratique au centre, et qu'elle de ce fait n'atteigne pas les chercheurs, et que ceux qui sont dans la pratique ne voient pas l'intérêt de la recherche dans ce domaine.
- Le matériel, n'étant en grande partie pas éditée, est difficile d'accès. On peut uniquement y accéder en contactant personnellement les monastères et, là encore, plus facilement en allant sur place.
- L'église catholique présente le chant grégorien comme le chant liturgique

par excellence, ce qui contribue à l'ignorance d'autres types de musique liturgiques. Personnellement, nous étions aussi convaincue, avant d'effectuer l'étude, que le chant grégorien était le seul genre chanté dans les monastères.

- Il est aussi possible que le chant liturgique, et le grégorien en particulier, soit si idéologiquement chargé qu'il est difficile de mener une discussion inconditionnelle sur, par exemple, les adaptations.

(Traduction Mari Bacquin.)