Un imprévu du Concile :
le « chant rythmé » et ses conséquences

JO AKEPSIMAS

INTRODUCTION

Vers la fin des années 60, un genre de musique inhabituel a fait son apparition à travers le monde dans les célébrations catholiques et protestantes, en particulier lors des « *messes de jeunes* » ou « *cultes de jeunes* ». On a appelé cette musique « Musique Rythmée ». Elle a introduit dans les églises l'emploi tout aussi inhabituel d'instruments autres que l'orgue, tels que guitares, piano, saxo, batterie etc. Entre les détracteurs et les défenseurs de la « M.R » une vive polémique éclata : cette musique a-t-elle le droit de cité dans nos liturgies ? Obéit-elle aux critères de convenance d'une musique liturgique ?[1]

Je me propose de définir d'abord la notion de « M.R. », puis d'esquisser les contextes socio-culturel et ecclésial dans lesquels elle est apparue, en cherchant les raisons de l'engouement autour d'elle. J'examinerai ce que l'on entend par le terme d' « *inculturation* » et dans quelle mesure la « M.R » satisfait-elle aux critères de *convenance* du cahier des charges liturgique. Je ferai ensuite un bilan en pointant les aspects négatifs et positifs de la pratique de la « M.R. ».

Ayant été un des acteurs de la « M.R. », je n'emploierai pas le « nous » qui siérait mieux à un exposé académique. J'essaierai néanmoins, dans la mesure du possible, de rester objectif dans ma relecture des événements, 46 ans après.

DÉFINITION DE LA « MUSIQUE RYTHMÉE »

On a utilisé le terme approximatif de « M.R. » pour désigner non pas un style musical particulier, mais plutôt un ensemble de styles musicaux (jazz, blues, negro spiritual, folk song, chanson, folklore, rock, pop, même choral « classique » etc,), accompagnés par divers instruments utilisés dans le jazz et la musiques de « variétés », et interprétés parfois avec la pulsation particulière caractéristique du jazz et de ses dérivés (le *beat*).

Quelles sont, grosso modo, les principales caractéristiques de ces musiques ?

- une pulsation particulière (le *swing* ou le *groove*). Dans les styles ternaires, (le « vrai jazz ») la division ternaire du temps, où 2 croches se jouent noire-

[1] Deux livres font écho à ces controverses : Emile Granger, théologien, *« Chanter Dieu aujourd'hui avec les rythmes de notre temps » - préface de Guy de Fatto,* Ed. Fleurus, 1969. Michel Wackenheim, compositeur, *« Le rythme, un intrus dans l'Eglise ? »,* préface de Maurice Nedoncelle, Ed. du Chalet, 1970

croche dans un triolet. C'est le « *chabada »,* qui donne le rythme entraînant du jazz.

- Le *« after the beat »*, l'accentuation des temps dits faibles (2ème et 4ème temps)
- L'abondance des syncopes, contretemps et anticipations
- L'improvisation, qui classe les musiques jouées dans une *esthétique de l'action*, plutôt que dans une *esthétique de l'œuvre*.
- La gamme « *blue »*, dans laquelle les 3ème et 7ème degrés sont tantôt bécarrisés, tantôt bémolisés. Les gammes pentatoniques ainsi que l'utilisation des modes.
- Une palette harmonique particulière ainsi que la pratique de canevas (grilles) d'accords, qui permettent l'improvisation.

UN PEU D'HISTOIRE

Dans les années 50 les chansons du Père Duval connurent un immense succès mondial. C'était une manière nouvelle de parler de Dieu à un grand public avec des musiques populaires. Puis vinrent Sœur Sourire, le Père Cocagnac, Noël Colombier etc. Ces chansons, certes, se situaient en marge de la liturgie, mais ont sans doute préparé le terrain à la « M.R. » en montrant qu'il n'était pas incompatible de chanter Dieu avec une guitare.

Un peu avant Vatican II apparurent à travers le monde des musiques pour la liturgie avec des éléments de jazz et de folklore[2]. On trouve déjà en 1952, en Allemagne, une « *messe populaire du XXè siècle* » avec des éléments de jazz dans l'*Introït* et le *Credo*. Toujours en Allemagne[3], un disque étonnant et original, témoigne du désir d'*inculturation*[4] des années 60 : sur la face A, une messe en latin, mais en jazz (*Jazz Messe 66*), avec la soprano Agnes Giebel ; sur la face B, une messe dodécaphonique (*12-Ton-Messe 66*). Dès la fin du Concile on constate l'éclosion de nombreuses musiques en langues vernaculaires dans des styles proches du jazz et du folklore. Une intense créativité se développe aux USA, en Allemagne, en France, au Canada, au Brésil, en Australie, en Angleterre, en Italie, en Espagne, en Yougoslavie[5]. La fameuse *Misa Criolla* de Ariel Ramirez connaît un grand succès et marque surement une étape[6].

En France, en 1967, le Congrès National de la JOC à Paris, réunit 50.000 jeunes qui chantent avec le chanteur noir John Littleton la Messe de Maurice Debaisieux,

---

[2] On trouvera dans la Revue Internationale de Théologie *Concilium,* n°42, *Liturgie*, Mame, Paris, 1969, un numéro consacré à la liturgie après Vatican II, dans lequel Helmut Hucke a écrit un excellent article « *Jazz et folk music dans la liturgie »* (pages 123-152), retraçant un historique des « nouveaux chants » dans la célébration liturgique. Il y fait une étude remarquablement documentée sur le courant de la « musique rythmée » à travers divers pays, ainsi qu'une réflexion pastorale et théologique sur le sujet. Abondante bibliographie et discographie particulièrement méticuleuse.

[3] Chez Schwann-Ams studio – un éditeur qui a beaucoup contribué à la recherche du chant liturgique. Hermann Gehlen, *Jazz Messe 66* et Giselher Klebe, *12-Ton-Messe 1966.*

[4] Voir plus loin p.9 la définition du terme « inculturation ».

[5] Voir art. de H. Hucke cité en note 1, pages 131-140

[6] Il ne s'agissait pas d'une Messe écrite pour l'usage proprement liturgique. Plutôt une musique de concert, mais elle ouvrait une nouvelle perspective : celle d'une messe chantée en langue vernaculaire, et dans un style musical inhabituel – mélodies et instrumentation folkloriques.

accompagnée d'une section rythmique. Mais, bien avant 1967, dans certaines aumôneries et paroisses on chantait déjà des « chants rythmés » pendant les « messes de jeunes ». Dès 1966, la très sérieuse revue de musique « Eglise qui Chante », dirigée entre autres par le Père Gelineau, s'intéresse au phénomène de la « M.R. »[7] Quelques « anciens » compositeurs (dont Joseph Gelineau, David Julien, Lucien Deiss) se mettent à parsemer leurs compositions liturgiques de syncopes et de contretemps !

Dans une première phase (en France, en Allemagne et dans d'autres pays) on a vu fleurir des adaptations (plus ou moins réussies) de negros spirituals. Cette « récupération » de mélodies existantes, sur lesquelles on adaptait de nouvelles paroles, renouait avec la pratique du « timbre », pratique séculaire et courante dans l'histoire du chant religieux, par laquelle on détournait une mélodie de son usage précédent (souvent profane et parfois égrillard) pour l'adapter à un texte religieux. Les missionnaires avaient souvent exploité ce procédé, en particulier Grignon de Montfort, au 17e-18e s. Dans le cas des negros spirituals, leur origine religieuse semblait conférer une sorte de légitimité à leur utilisation dans le cadre de la liturgie. Il faut préciser qu'il y avait eu déjà dans le passé des adaptations de negros spirituals pour un usage liturgique. Le chant, par exemple, *Tu es, Seigneur, le lot de mon cœur,* paru dans le 1er recueil des *Deux Tables* en 1951, et largement chanté en France, avait préparé la route aux adaptations que l'on trouvera plus tard en « M.R. », mais, d'une part, la partition du chant gommait les syncopes, et, d'autre part, son accompagnement se faisait à l'orgue. On chantait le chant comme un choral, en le « plainchantisant ».

L'intérêt pour les negros spirituals s'était manifesté en France bien avant la guerre, et même en dehors du cadre strictement religieux.[8] César Geoffray, fondateur du mouvement choral *A Cœur Joie,* en avait adapté et harmonisé plusieurs[9]. Dans la préface d'un de ces recueils (1952), il écrivait : « *Cette adaptation de l'anglais au français, difficile à cause de la syncope, devient toutefois acceptable, du fait que depuis 30 ans –1918 exactement - la musique syncopée, par la voie du music-hall s'est immiscée de telle sorte dans notre vie que le peuple finit par trouver naturel cet art intégralement artificiel*[10] *que lui propose si légèrement la radio et le disque* ».[11]

Néanmoins, la piste des negros spirituals a été assez vite abandonnée. Par ailleurs, les rares compositeurs (dont votre serviteur) qui avaient composé des chants liturgiques en

---

[7] J'y reviendrai dans le Bilan, p. 22

[8] Un article intéressant de Lucile Desblache, *Negros spirituals en version française : appropriation ou acculturation ?* (in Quaderns. Revista de traducció 5, 2000) étudie la traduction des negro spirituals en langue française depuis le début du XXe siècle.

[9] Chez Billaudot Bordas, 1950 et L'amicale-Librairie Théâtrale, 1952. A.Z. Serrand aussi -Editions du Cerf, 1956.

[10] Par ce terme « *artificiel* », C.Geoffray entend l'accentuation des syllabes habituellement atones dans la langue française. La suite de sa préface (page 3) l'explicite : « …il faut accentuer la note syncopée, sans exagération pourtant. Précisément parce que cet accent, *artificiel,* donne une certaine *saveur* à la musique, surtout si un texte l'accompagne qui *accentue* certaines syllabes devant être normalement *allégées !* Exemple (…) « le Jubilé », accent sur *bi* alors que le français exige l'accent sur *lé.* Ne pas avoir peur, donc, de ces accents déplacés artificiellement. » Les mots en italiques sont dans le texte.

[11] César Geoffray, *Dix Negros Spirituals harmonisés pour 3 voix égales,* in *Chants et Danses de tous les pays,* collection dirigée par Paul Pitton, L'Amicale-Librairie Théâtrale, 1952, p.3

style jazz « pur », n'ont plus privilégié cette veine au bout de 3-4 ans, se rendant compte de la difficulté de l'exécution par les assemblées.

S'ouvrit alors, aux alentours des années 70 une immense production de chants aux styles variés (blues, folk song, même choral « recyclé », mais surtout chanson) dans un « habillement » instrumental en accord avec les styles choisis, allant de l'esthétique jazz et de ses dérivés à l'esthétique « variétés ». Nous y reviendrons en faisant le bilan.

Il nous faut noter également un foisonnement de recueils avec de nouveaux textes et poèmes pour la prière et pour la liturgie[12].

LE CONTEXTE SOCIO-CULTUREL

Quel est le contexte social et culturel dans les années 60, vingt ans après la deuxième guerre mondiale ? [13]

Un monde meurt. Un autre naît. *«The Times They Are A-Changin'*», chantait Dylan. Les « sixties » : une décennie étonnante par sa vitalité, son inventivité, son audace, ses bouillonnements, ses bouleversements sociaux et culturels. Ses utopies. Ses impasses. Ses folies et ses abus. Je vous propose une vue kaléidoscopique de l'époque.

L'escalade de la guerre du Vietnam, la guerre d'Algérie, la guerre froide, le Printemps de Prague, Mai 68. Révolutions sexuelle, morale, artistique, scientifique et technologique (première greffe du cœur, premier homme dans l'espace, sur la Lune), révolution culturelle.

Démocratisation des moyens de reproduction de la musique (radio, TV, disques, K7). Planétarisation des moyens de communication qui répandent instantanément les informations et qui assurent une large diffusion et promotion des produits culturels. Public visé : la nouvelle classe socio-culturelle qui émerge, un véritable *« continent social »,* (selon l'expression du sociologue Paul Yonnet), celui des ados et des jeunes, avec leurs musiques, leurs revues, leurs émissions, leurs modes vestimentaires. La musique est partout. Le rock, la Pop Music, la Beatlemania, l'explosion de la musique des « variétés ». Gigantesque festival de Woodstock (août 69) qui, autour de la musique,

---

[12] Signalons en particulier la collection cartonnée chez Desclée, dans laquelle a paru notamment le recueil de prières du poète hollandais, Huub Oosterhuis, *Quelqu'un parmi nous,* traduit en français (1968). Poèmes à la saveur nouvelle et originale. H.Oosterhuis a collaboré avec le compositeur hollandais Bernard Huijbers ; ils ont écrit ensemble plus de 200 œuvres. B.Huijbers a été un théoricien innovateur concernant la place de la musique dans l'action rituelle. Membre de l'association internationale pour l'étude de la musique liturgique *Univers Laus.*

[13] Lire, entre autres, le dossier "*Années 60 : dix ans qui ont changé le monde*", dans "le Nouvel Observateur" du 22 décembre 2011)

cristallise des mouvements idéologiques d'une « contre-culture », représentée essentiellement par deux courants : les « néo-mystiques » et les nouveaux militants[14].

Les « néo-mystiques », qui s'inscrivent dans la nébuleuse que l'on a nommée *New Age*[15] : le mouvement hippie, flower power, « *peace and love* », intérêt pour une spiritualité hors institutions religieuses, attrait de l'Orient, goût de l'irrationnel[16], usage des drogues à la recherche de nouveaux horizons, goût de la fête, de la vie naturelle, de la convivialité, de l'artisanat alternatif, essor du féminisme. Le courant des nouveaux militants, activistes non-violents, « nouvelle gauche », a joué un rôle important dans la réaction contre la guerre du Vietnam (« *make love, not war* »). Plusieurs penseurs ont alimenté les positions idéologiques de la « contre-culture. Les livres de Marcuse[17], de Wilhelm Reich[18] entre autres, ont exercé une influence considérable.

La musique devient le véhicule de ces tendances et aspirations, elle en est l'expression, le symbole et la réalisation[19]. Elle joue le rôle de principe d'identification. Elle bouscule symboliquement l'autorité de l'œuvre établie, en remplaçant *l'esthétique de l'œuvre* par celle de *l'action*, dans laquelle la spontanéité, l'improvisation, l'exubérance,

---

[14] voir Harvey Cox, *La fête des fous, essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie,* Seuil, Paris, 1969, lire surtout le chapitre VII *Mystiques et militants,* pp 121-144.

[15] Considéré comme une tentative de « réenchantement du monde » face à la crise des idéologies et au refus de la croissance industrielle et du consumérisme, le New Age fait partie du phénomène global des nouveaux mouvements religieux nés à partir des années 1960, tout en se fondant sur des éléments doctrinaires antérieurs, notamment empruntés à la théosophie.

[16] Le goût de l'irrationnel et l'attrait des cultes orientaux (l'esprit « dionysiaque ») ont caractérisé en Grèce antique les périodes troublées. Voir E.R. Doods, *Les Grecs et l'irrationnel*-Paris, Aubier-Montaigne, 1965. Erwin Rohde, *Psyché,* Paris, Claude Tchou éd.1999. H.Jeanmaire, *Dionysos,* Paris, Payot, 1978.

[17] En particulier son *Eros et civilisation* (1955), une lecture marxienne de Freud, où Marcuse dénonce l'inhumanité du « principe de réalité » répressif et forge le concept de « sublimation non répressive ». Et surtout *L'homme unidimensionnel* (1968), une incarnation de la nouvelle révolte étudiante, dont Marcuse devient une sorte d'interprète théorique.

[18] Elève de Freud, Wilhelm Reich, engagé en faveur de l'émancipation de la satisfaction sexuelle, a inspiré plusieurs courants thérapeutiques (dont la bioénergie, la thérapie primale, etc.) et, à titre posthume, a été un des idéologues de Mai 68. Voir, entre autres, *La lutte sexuelle des jeunes,* François Maspero, Paris, 1972 (l'original en allemand date de 1932).

[19] L'histoire de l'Art fournit de nombreux exemples de « résistance », de contestation de l'ordre établi. On pense, entre autres, (en raison d'une certaine similitude avec la contre-culture des « sixties ») à la peinture expressionniste allemande (autour des années 1905) – Heckel, Pechstein, Kirchner – comme rejet d'une société à la fois corsetée et animée par l'exaltation nationale. Les jeunes artistes rejettent à la fois les diktats artistiques de l'Empereur et la nouvelle Allemagne industrielle. Ils veulent fuir la ville et partent en quête d'un état originel. Ils se retrouvent pendant des après-midi à bronzer, à jouer, à peindre, à dessiner, et ils étaient souvent nus. « *Bien sûr, on est tenté d'y voir un comportement radicalement bohème. Mais cela participait aussi d'un mouvement plus large* ***de libération du corps****, un élan vers une relation plus naturelle avec l'environnement. On peut interpréter cela comme* ***une forme de résistance par rapport aux vieilles forces conservatrices****, et en même temps comme une nouvelle tendance dans les milieux que l'on pourrait appeler la bourgeoisie libérale, ou libérée, qui exprimait un désir de* ***retour à la nature*** *au sens très littéral du terme »* (Deborah Lewer – professeur d'Histoire de l'Art à l'université de Glasgow - interviewée dans le film de Jean-Baptiste Péretié « *Allemagne, l'Art et la Nation »,* émission diffusée sur Arte le 31 mars 2013.

l'expressionisme trouvent leur place. Esthétique de l'action que l'on trouve aussi bien dans la musique « traditionnelle » folklorique, le jazz et ses dérivés, mais également dans les courants de la musique contemporaine depuis la seconde guerre mondiale (Boulez, Stockhausen etc.). Goût du happening dans le théâtre, la danse, l'expression corporelle - en vogue.

Fascination pour la culture noire, plus proche de la nature et de l'irrationnel : « *Black is beautiful* ». Fascination pour la spontanéité des noirs et leur aisance dans leurs expressions musicale, corporelle, religieuse ; pour leur approche de la vie, davantage tournée vers la fête et l'émotion. Idéalisation aussi : les noirs sont purs ; ils ont été opprimés. « Figure » du peuple d'Israël esclave. Cette fascination pour l'expression musicale religieuse des noirs, alliant la ferveur, la spontanéité, l'expression du corps, la danse, est restée intacte jusqu'à nos jours, même dans des milieux non croyants[20].

Mai 68, un an avant Woodstock, synthétisera en un faisceau hétéroclite plusieurs de ces tendances idéologiques et aspirations de la jeunesse qui couvaient depuis quelques années. Aspiration à l'épanouissement. Contestation de l'ordre établi, qu'il soit politique ou religieux, ainsi que de la société de consommation, rendus responsables de la médiocrité de la vie et du matérialisme[21]. Contestation de l'autorité, « mort du Père » (dont les conséquences sous-tendent encore aujourd'hui la démission de certains parents). Prise de la parole, « interdit d'interdire ». Soif de s'exprimer, de créer. Rejet de la tradition, « immolation du passé » (H.Cox)[22] au profit du présent ou du futur. Révolte contre le capitalisme, contre l'impérialisme. Révolte d'abord de la jeunesse étudiante, puis du monde ouvrier. Le christianisme perçu comme une « relique du passé ». Dénonciation du puritanisme, de la répression sexuelle, retrouvailles exaltées avec le corps[23]. Explosion à la fois utopique, violente, ludique et festive. Un courant philosophique, héritier de Nietzsche, Marx et Freud (les « maîtres du soupçon ») : Althusser, Foucault, Deleuze, Derrida, Bourdieu, a eu « un objectif commun : déconstruire des normes et des pouvoirs, accusés d'exclure, d'opprimer et de nier les différences individuelles »[24]

J'ai parlé des jeunes, mais ces courants vont s'étendre au delà du strict cadre de la jeunesse, et vont atteindre l'ensemble du monde adulte[25]. En 1968, Edgar Morin notait que toute une génération adulte prenait la jeunesse pour modèle et voulait s'y reconnaître. Cette dernière remarque vaut aussi, me semble-t-il, pour le contexte ecclésial de ces années-là, que nous allons examiner maintenant.

---

[20] L'intérêt grandissant pour le *gospel* en est la preuve. Rien que dans la région parisienne, plusieurs groupes de *gospel* se sont constitués et donnent chaque semaine des concerts dans des églises ou dans des salles. Il suffit de consulter un guide des spectacles de Paris (*Pariscope* ou *Officiel des spectacles*) pour le constater.

[21] Positions caractéristiques du mouvement *New Age.* Voir note 15.

[22] Harvey Cox, *La fête des fous, op.cit.* p.46.

[23] Les ouvrages de Marcuse et de Reich ont joué un rôle important. Voir notes 17 et 18

[24] Damien Theillier, *Mai 68, les penseurs de la révolution.* In www.nicomaque.com

[25] On se rappellera que la révolte de Mai 68 a commencé dans le milieu étudiant, suivie par le monde ouvrier, puis par une large part de la population.

LE CONTEXTE ECCLÉSIAL

Avant d'aborder le contexte ecclésial proprement dit, notons que dans les mouvements de la « contre-culture », les néo-mystiques et les militants, on pouvait repérer des valeurs proches de l'Evangile, comme l'amour fraternel, la remise en cause du pouvoir de l'argent, le respect de la création, la non violence, la redécouverte de l'intériorité, de même que l'engouement (romantique et…commercial) pour la personne de Jésus, qui s'est manifesté comme une mode, au début des années 70, aux USA comme en France[26], à travers des chansons et des comédies musicales (*Jesus Christ Superstar, Godspell).* Mais, toutes ces valeurs étaient vécues hors institution ecclésiale et sans référence à elle, puisque les églises étaient considérées comme partie intégrante de l'establishment, dont il fallait se libérer.

Le milieu ecclésial des années 60 ne pouvait pas ignorer les bouleversements et les mutations sociales et culturelles. Dans ses livres « *La Cité séculière - essai théologique sur la sécularisation et l'urbanisation*[27] » et « *La fête des fous – essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie* »[28], le théologien américain protestant Harvey Cox, avait finement analysé l'interaction entre les phénomènes socio-culturels et ecclésiaux, et les défis que la société lançait aux Eglises.

Vatican II est arrivé à un moment où beaucoup de catholiques sentaient le besoin d'un aggiornamento. Ils éprouvaient un certain malaise devant la perte de crédibilité de l'Eglise face au monde contemporain. La sécularisation, la théologie « de la mort de Dieu ». En France, les profonds remous dans les mouvements d'action catholique ainsi que chez les Scouts de France, la condamnation des prêtres ouvriers (survenue en 1954, levée en 1965), créaient un climat de malaise.

Un peu plus tard (juillet 1968) l'encyclique *Humanae vitae* parue dans une atmosphère de remise en cause de l'autorité, aussi bien en Amérique qu'en Europe, soulèvera « une opposition sans précédent à l'intérieur même de l'Eglise catholique »[29].

Le malaise se manifestait également dans la manière dont étaient vécues les célébrations liturgiques : mornes, ennuyeuses, pompeuses, ritualistes, guindées, froides, aux visages inexpressifs, chantant du bout des lèvres. D. Hervieu-Léger (sociologue) parle d'une « *nette perte de pertinence culturelle des dispositifs religieux et de leur langage ».* Un hiatus s'installe entre l'expérience croyante d'une part et les mots (les musiques) pour en rendre compte. Il n'y avait pas de place pour l'émotion, pour le ressenti, pour l'extériorisation de la joie.

---

[26] Le film de Jean Yanne, *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil,* tournera cette mode en dérision en parsemant le film de chansons satiriques sur Jésus.

[27] Tournai, Casterman, 1965

[28] *op.cit.*

[29] Gian Maria Vian, directeur de la rédaction de l'Osservatore Romano, in infocatho.cef.fr

L' « expression » du corps était bannie des églises. « *Jusqu'au 19è siècle,* écrit Michel Scouarnec, *il n'y avait pas de chaises d'église, et l'on pouvait sans doute facilement aller et venir pendant les offices*[30]. *Les chaises ont figé les attitudes, amélioré la qualité de l'écoute et du silence, et peut-être aussi nui à une ambiance conviviale. On se parle, on se salue dehors, mais dans l'église on censure toute expression du corps qui ne soit pas demandée par le rite. Nous avons connu dans notre culture européenne ces assemblées rigides, aux visages inexpressifs, qui chantaient avec leur cerveau mais surtout sans balancement corporel, présidées par des célébrants aux gestes d'automates : tout était prévu dans la façon de se tenir, de se retourner, de tenir les mains pour saluer, prier, prendre les objets… »*[31]

Dans un grand nombre de cultures, chanter est un acte corporel, un acte vivant. En Bretagne, même sans instruments, les chanteurs de *kan ha diskan* (chant/contre-chant), grâce aux inflexions rythmiques de leurs voix, réussissent à faire danser le peuple.[32]En les écoutant chanter et en voyant le peuple chanter on sent une vibration, une sorte de *swing*. Et on pense au jazz…

Or, dans notre culture du chant à l'église, il y a eu censure corporelle : on a réduit l'activité du chant à l' « étage supérieur » du corps, sous l'influence, sans doute, d'une conception solesmienne de chanter le grégorien.

Les jeunes, en particulier, (encore eux !), estiment que le dialogue est rompu entre eux et l'Eglise. Ils ne peuvent plus entendre son langage, ne se sentent pas à l'aise dans la liturgie. Il est vrai que le latin n'arrangeait pas les choses ! Quel contraste entre les aspirations de la contre culture et l'Eglise ! La fête, la ferveur, la convivialité, les musiques exubérantes, l'expression corporelle….autant de défis pour les chrétiens.

Quel était précisément le malaise ressenti ? Malaise vis-à-vis d'un répertoire vieillot (le *dictum*), ou bien dans la manière d'investir le chant (le *dicere*) ? Sans écarter complètement la première, je pencherais plutôt pour la deuxième hypothèse, car depuis les années 50, en France, grâce à des pionniers comme Gelineau, Deiss, Julien, Jef etc, un énorme travail avait été accompli pour renouveler le répertoire des chants, surtout les textes, nourris à la sève biblique et liturgique. La France avait préparé le terrain de Vatican II. Les musiques, d'inspiration parfois néo-grégorienne, ou folklorique,[33] avaient

---

[30] Comme aujourd'hui encore pendant les offices religieux en Grèce et en Orient.

[31] Michel Scouarnec, *Célébrer dans une culture,* in *Dans vos assemblées, manuel de pastorale liturgique, sous la direction de J. Gelineau.* Volume 1, Desclée, Paris, 1989. p.98

[32] Le meneur (*kaner*) ou la meneuse (*kanerez*) chante le couplet qui est repris ensuite par le ou les autre(s) chanteur(s) (*diskaner(ien)*), démarrant sur les dernières syllabes du précédent (tuilage). C'est un chant *a cappella* et rythmé, très utilisé dans les festoù-noz pour faire danser les personnes présentes. Il est pratiqué dans tout le Centre-Bretagne et en Basse-Bretagne, par un couple ou un trio généralement. Le « chant à répondre » est pratiqué sans tuilage par un soliste et plusieurs personnes, en Haute-Bretagne notamment.

[33] Des mélodies bretonnes, entre autres, comme dans l'excellent chant *« La nuit qu'il fut livré »,* modèle de « mariage » réussi entre paroles et musique, et catéchèse eucharistique de grande justesse.

peut-être besoin de « rajeunissement »[34]. Mais il est certain que le *dicere*, la manière de chanter, de célébrer était devenue fade. Elle s'était assoupie.

La réforme liturgique de Vatican II semblait répondre à ces attentes :

- Elle permettait l'entrée des langues vernaculaires et ouvrait un vaste chantier pour la traduction des textes liturgiques et la composition de nouvelles hymnes en français.
- Elle encourageait la « *participation consciente et active* » de l'assemblée
- Elle remettait à l'honneur la notion de « *Peuple de Dieu »,* et redéfinissait le statut de l'assemblée célébrante, signe visible de la présence du Christ.
- Elle favorisait l'inculturation de la musique liturgique.

Voici quelques extraits de la « Constitution sur la Liturgie » du Concile Vatican II concernant la musique :

« *La musique sacrée sera d'autant plus sainte qu'elle sera en connexion plus étroite avec l'action liturgique… »* (112)

« L'Eglise approuve toutes les formes d'art véritable, si elles sont dotées des qualités requises, et elle les admet dans le culte divin. » (112)

« Le chant religieux populaire sera intelligemment favorisé pour que (…) les voix des fidèles puissent se faire entendre » (118)

« Les musiciens (…) composeront les mélodies (…) qui puissent *être chantées non seulement par les grandes Scholae cantorum, mais qui conviennent aussi aux petites et favorisent la participation active de toute l'assemblée des fidèles »* (121)

L'INCULTURATION

Le mot est un néologisme[35], mais la réalité est aussi ancienne que l'histoire du salut, qui exprime la rencontre du message biblique et des cultures. Dès son origine, l'Eglise a affirmé que tout homme doit pouvoir <u>entendre</u> et <u>proclamer</u> la Bonne Nouvelle dans sa langue, sa culture. Devenir chrétien sans être obligé de se plier aux différentes prescriptions du judaïsme. En principe donc, toutes les « langues », toutes les cultures (toutes les musiques) sont invitées à chercher sans cesse les mots, les notes ou les

---

[34] Avec l'arrivée de la « M.R. » certains ont procédé à un accompagnement « rythmé » des mélodies du répertoire, avec arpèges de guitare et percussions. Le chant *« La nuit qu'il fut livré »,* se prêterait à un arrangement de ce genre, avec guitares en arpèges, basse, flûte, hautbois, légères percussions etc. Avec Michel Scouarnec et Didier Rimaud, nous avons écrit des chants aux mélodies modales, d'inspiration bretonne, (*Dieu qui nous mets au monde, Si l'espérance t'a fait marcher…*) et orchestrés à la manière du *revival* breton des années 70 (cf Alan Stivell etc.)

[35] Ne pas confondre l' « acculturation », concept anthropologique, et l' « inculturation », concept théologique qui trouve son origine dès le xviiie siècle avec la querelle des rites qui avait interpellé les autorités catholiques sur la liturgie utilisée par les jésuites de la Chine (Matteo Ricci).

couleurs pour exprimer l'ineffable de Dieu et chanter sa louange. Mais, dès le début, des résistances se sont manifestées contre cette « inculturation » du christianisme. Certains ne concevaient pas que l'on puisse devenir chrétien sans être circoncis ! Plus près de nous, l'élan missionnaire du XIXè siècle a importé en Afrique des églises gothiques et le chant grégorien !

La première utilisation du terme « inculturation » remonte à 1953. Pierre Charles, de la Faculté théologique de Louvain, l'utilise dans le sens d'une enculturation (in « Missiologie et Acculturation », *Nouvelle Revue Théologique*, 75). En 1962, le jésuite belge Joseph Masson le reprend pour parler de « la nécessité d'un christianisme inculturé de façon polymorphe » (in *Nouvelle Revue Théologique*, 84).

La XXXIIe Congrégation générale des Jésuites (1974-1975) reçoit ce terme et l'examine sous l'angle théologique. Le supérieur général des Jésuites, Pedro Arrupe, le présente alors en 1977 au Synode romain des évêques, qui adopte officiellement ce terme dans son document final[36].

Pedro Aruppe en donne la définition suivante[37] : *« L'inculturation est l'incarnation de la vie et du message chrétiens dans une aire culturelle concrète, en sorte que non seulement cette expérience s'exprime avec les éléments propres de la culture en question (ce ne serait alors qu'une adaptation superficielle), mais encore que cette même expérience se transforme en un principe d'inspiration, à la foi norme et force d'unification, qui transforme et recrée cette culture, étant ainsi à l'origine d'une nouvelle création* ».

Jean-Paul II reprend ce terme pour la première fois dans *Catechesi tradendae* (16 octobre 1979). Mais c'est l'encyclique *Redemptoris Missio* (1990) qui popularise ce terme.

On peut considérer que le discours de Paul à l'Aréopage d'Athènes était déjà une démarche d'inculturation.

L'inculturation ne consiste pas en une simple stratégie pastorale ; il s'agit d'une caractéristique propre de l'Evangile lui-même. Paul VI et Jean-Paul II ont beaucoup insisté sur la nécessité de l'inculturation.

Dans son Exhortation Apostolique « *Evangelii Nuntiandi »* Paul VI écrivait en 1975 : *« La rupture entre Evangile et culture est sans doute le drame de notre époque, comme ce fut aussi celui d'autres époques. Aussi faut-il faire tous les efforts en vue d'une généreuse évangélisation de la culture, plus exactement* ***des*** *cultures.* » (Ev. Nunt. 20)

Il est néanmoins évident que toutes les cultures, tous les éléments d'une culture, ne sont pas compatibles avec le message évangélique. En s'incarnant concrètement, l'Evangile subit de grandes transformations par rapport à ses formes antérieures d'inculturation ; pour leur part, les cultures sont également interpellées par l'Evangile qui les appelle à se transformer. Il y a comme un « filtrage » des éléments d'une culture qui sont

---

[36] *Ad populum Dei nuntius*, art. 5

[37] *Lettre sur l'inculturation,* 14 mars 1978

compatibles avec les valeurs évangéliques. Le processus d'inculturation de l'Evangile est un processus de dialogue.

Je rappellerai la règle fixée par Paul dans sa première lettre aux Thessaloniciens : « πάντα δε δοκιμάζετε, το καλόν κατέχετε » (5,21), ou bien si vous préférez : « Omnia probate, quod bonum est tenete », « Testez tout, gardez ce qui est bon » !

Un exemple « imprévu » d'inculturation musicale nous est fourni par les moines bénédictins de Keur Moussa, au Sénégal. Arrivés de Solesmes, ils « apprivoisèrent » la culture musicale du pays et inventèrent une manière originale de chanter et d'accompagner psaumes, hymnes et cantiques bibliques avec Kora et percussions locales. Dans une ambiance joyeuse, festive et priante à la fois[38].

Je voudrais citer un merveilleux texte où Paul VI, avec lyrisme, trois ans après la fin du Concile, explique les raisons de la réforme liturgique. Ce qu'il dit du latin s'applique parfaitement à la musique. Il y fait d'ailleurs lui-même une allusion claire :

« *C'est la volonté du Christ, c'est le souffle de l'Esprit Saint qui appellent l'Eglise à cette mutation. Nous devons y voir un instant prophétique qui secoue l'Eglise, la réveille, l'oblige à renouveler l'art mystérieux de sa prière. (…)*

Ce n'est plus le latin, mais la langue courante, qui sera la langue principale de la messe. Pour quiconque connaît la beauté, la puissance du latin, son aptitude à exprimer les choses sacrées, ce sera certainement un grand sacrifice de le voir remplacé par la langue courante. Nous perdons la langue des siècles chrétiens, nous devenons comme des intrus et des profanes dans le domaine littéraire de l'expression sacrée. Nous perdons ainsi en grande partie cette admirable et incomparable richesse artistique et spirituelle qu'est le chant grégorien. Nous avons certes raison d'en éprouver du regret et presque du désarroi. Par quoi remplacerons-nous cette langue angélique ? Il s'agit là d'un sacrifice très lourd. Et pourquoi ? Que peut-il y avoir de plus précieux que ces très hautes valeurs de notre Eglise ?

La réponse semble banale et prosaïque, mais elle est bonne, parce qu'humaine et apostolique : la compréhension de la prière est plus précieuse que les vétustes vêtements de soie dont elle s'est royalement parée. Plus précieuse est la participation du peuple, de ce peuple d'aujourd'hui, qui veut qu'on lui parle clairement, d'une façon intelligible qu'il puisse traduire dans son langage profane »[39].

Ce texte résume parfaitement l'inconfort de la démarche d'inculturation. Nous concevons bien de manière rationnelle la nécessité d'inculturer l'expression de la foi (vocabulaire, musique, architecture, peinture etc.), mais, notre sensibilité et notre goût (formés depuis notre plus jeune âge à l'intérieur d'un contexte culturel donné, à un moment de l'histoire) sont autant de freins lorsqu'il s'agit de rendre concrète cette inculturation. Paul VI, avec beaucoup de finesse, parle de *« regret »,* de « *désarroi »*, de *« sacrifice très lourd »* et répète deux fois le verbe «*nous perdons ».* Nous reviendrons plus loin sur cette dichotomie entre raison et sensibilité, lorsque nous évoquerons les résistances face à la « M.R. », qui n'étaient pas dues uniquement à des critères de qualité.

---

[38] Lire le passionnant article « *Keur Moussa fête ses 50 ans »,* in *Terre de compassion.com*

[39] (Osservatore Romano, 27 nov. 1969. Doc. Catho. 1553, déc. 1969, p. 102-103).

LA CONVENANCE LITURGIQUE

Dans le domaine de la musique liturgique, Vatican II précise que « L'Eglise n'a jamais considéré aucun style artistique comme lui appartenant en propre » (CL 123). Quelle musique convient donc à la Liturgie ? « Quelles musiques ?», devrait-on dire, avec un « s ». La question de la convenance comporte trois mots-clés : **musiques, pour, Liturgie**. Nous sommes en présence de deux univers (la musique, la Liturgie), chacun ayant sa logique, ses lois et ses exigences. Et ses critères internes de « qualité ». La musique a sa propre grammaire (différente selon les styles musicaux : les critères de qualité ne sont pas les mêmes pour une symphonie ou pour une chanson. Comme disait Paul Valéry, parlant de la poésie et de la prose : « on ne joue pas aux échecs avec les règles du jeu de dames »[40]). La liturgie a son propre cahier des charges, ses rites. Par conséquent, une certaine tension, une dialectique sera inévitable entre ces deux pôles. Le « pour » la Liturgie indique clairement la finalité que l'on demande à la musique : être au service de la Liturgie. Cela ne veut pas dire que la musique doit renoncer à ses propres critères de qualité (les lois de l'écriture musicale). Mais, ces critères ne seront plus les seuls à prendre en considération, lorsqu'il s'agira d'écrire, de choisir et de mettre en œuvre une musique *« pour la Liturgie. »*

A chaque rite (à chaque « posture ») peuvent correspondent des climats, des « attitudes » musicales différentes. On choisit donc les musiques liturgiques (rituelles) en fonction de leur « compatibilité », de leur « convenance » avec tel ou tel rite, de leur capacité à servir la mise en œuvre de ce rite. Le choix de l'esthétique musicale (musique baroque, palestrinienne, classique, rock, gospel etc.) vient seulement après. Toutes les musiques, même excellentes en soi, ne peuvent être retenues pour l'action liturgique si elles ne s'intègrent pas, si elles ne *s'adaptent pas* à l'action liturgique. Le Concile de Vatican II a beaucoup insisté sur ces points*. « La Musique Sacrée sera d'autant plus sainte qu'elle sera en connexion plus étroite avec l'action liturgique »* (CSL 112).

La question n'est pas : « est-ce que tous les styles de musique sont utilisables dans une Liturgie ?». Vatican II a déjà répondu à cette question : ***« L'Eglise approuve et accepte dans la liturgie toutes les formes d'art véritables.*** » (CSL 112), mais bien plutôt : « est-ce que telle ou telle musique a la capacité de **s'adapter** au projet liturgique, rituel ? ». Conférer à un seul style de musique le titre de « Musique Sacrée » (notion très récente et contestée), c'est tomber dans le fétichisme et l'idolâtrie, et, par ailleurs, nier l'Incarnation.

Les critères de « convenance » ne peuvent pas toujours avoir un caractère objectif et absolu. Il existe des *a priori* qui dépendent des cultures, des codes, des goûts, des représentations plus ou moins conscientes (orgue = sacré, saxo = profane, voire même vulgaire…). Ces *a priori* portent d'abord - sinon uniquement - sur le style musical lui-même et non sur son adéquation avec l'action liturgique. C'est d'ailleurs en privilégiant ce critère d'adéquation que l'on "échappe" - que l'on se sort - des *a priori*.

---

[40] Paul Valéry, *Tel Quel 2*, Idées -1943, p.127

Il se peut que tous les critères d'une bonne « *convenance* » soient réunis dans une musique. Mais, si la personne qui doit se prononcer sur la « convenance » a des *a priori* par rapport au style de cette musique (musique « classique » = ennuyeux, ou musique à pulsation marquée = inconvenant), il est évident que son jugement sera coloré par ses propres goûts.

QUELLES MUSIQUES POUR UNE ASSEMBLÉE ?

Une assemblée a rarement une sensibilité musicale unique, surtout dans notre monde multiculturel d'aujourd'hui. Que faire alors ? Programmer à la carte des « messes rock » et des « messes en grégorien » ? Ce serait une absurdité, car en créant ainsi des petites chapelles en fonction des goûts musicaux, on commettrait deux erreurs :

a) On **détournerait** la musique de son rôle qui est de servir l'action liturgique. On en ferait un but, et du coup, on transformerait la messe en concert ! On se réunirait **pour** la musique, et non pas **pour** célébrer Jésus-Christ.

b) Par ailleurs, on détruirait le symbole, le « sacrement » de l'assemblée chrétienne, qui rend visible (qui « signifie »), grâce à sa diversité, le Corps du Christ. Bien entendu, lors d'un rassemblement de jeunes on pourrait imaginer que les esthétiques Rock, Rap, Reggae ou Blues soient privilégiées (et encore…tant les goûts sont diversifiés aujourd'hui), à condition toutefois de respecter l'esprit des actions rituelles, et d'agir avec discernement. Mais, dans une assemblée « mixte », il devient délicat d'imposer un seul style musical. Nous avons à chercher une coexistence pacifique, où, par tolérance réciproque, nous manifestions notre respect pour la « langue », la culture des autres. N'est-ce pas là une richesse pour l'assemblée ? On rétorquera qu'il s'agit là d'une vision idyllique, que la réalité est souvent bien plus complexe, parfois même conflictuelle. Sans doute. Nous sommes au cœur du mystère de l'ambiguïté de l'assemblée chrétienne, où des gens se rassemblent au nom de Jésus-Christ, *malgré* leurs différences sociales, de goûts musicaux, d'opinions politiques etc. D'ailleurs, faut-il dire ***« malgré »*** ? C'est plutôt ***« grâce à »*** ces différences que l'assemblée devient un signe fort de la présence du Christ.

TROIS REMARQUES PRÉLIMINAIRES À UN BILAN

1 - Avant de procéder à un bilan, il est indispensable de faire une mise en garde : en relisant les expériences musicales réalisées en liturgie avec la « M.R. » dans les années 66-80, il faudrait se méfier des jugements de valeur anachroniques. Car, en quelque 50 ans, l'étude de la *Constitution sur la Liturgie* de Vatican II, une série d'articles, des sessions de formation, des dispositions prises par les instances ecclésiales, les travaux du groupe international *Universa Laus* , ont progressivement fait évoluer les mentalités. Peut-être pas celles de tous (prêtre y compris), mais d'un grand nombre. Nos critères de jugement et d'évaluation - concernant les textes, les mélodies, l'adéquation des chants utilisés dans le cadre liturgique, les critères de leur convenance, le cahier des charges de la musique liturgique – ne sont plus du tout les mêmes aujourd'hui.

A l'époque des « sixties » et des « seventies » ces critères n'étaient pas aussi nets qu'aujourd'hui. On « remplissait » alors un « programme » avec des chants, sans beaucoup réfléchir aux rites. **On chantait pendant** la « messe lue » (*la missa lecta*) ; aujourd'hui on « **chante la** messe ». Les choses se sont affinées depuis. Un consensus s'est réalisé peu à peu autour du concept de la « musique rituelle », en « *étroite connexion »* avec l'action liturgique, comme le souhaitait le Concile. Même si certains continuent encore à agir avec des schémas et des habitudes « dévotionnelles », hérités du XIXe siècle, comme, par exemple, « placer » un chant à la Vierge Marie en guise d'hymne après la Communion. Avec ou sans « M.R. », des erreurs et parfois des aberrations continuent à être commises : l'esprit liturgique de Vatican II n'a pas été totalement assimilé.

* * *

2 - C'est dans le contexte socio-culturel et ecclésial évoqué plus haut, que la « M.R. » a fait son apparition. Les aspirations du courant de la contre-culture, d'une part, Vatican II, d'autre part, ont largement favorisé l'utilisation de la « M.R. », que certains ont considéré au départ comme l'antidote à la léthargie et à la froideur des célébrations et à la désertion des jeunes. « *On pourra enfin avoir des célébrations vivantes, qui attireront les jeunes »*. Nous examinerons plus loin ce point particulier.

Il me semble qu'à travers les pratiques et les comportements des premiers acteurs liturgiques de la « M.R. », on pourrait déceler plusieurs éléments de la contre-culture, telle qu'on a pu la percevoir à travers le mouvement de Mai 68. J'énumère à gros traits quelques éléments de cette idéologie, appliquée au domaine religieux et particulièrement liturgique.

a- La recherche de la fête, de la spontanéité, de la créativité, de l'authenticité, de l'émotion.

b- La contestation du pouvoir établi, de la tradition musicale en liturgie, de l'autorité, du rituel, ressenti comme un carcan. Avec, parfois, un brin de provocation inconsciente.

c- La permissivité, le fameux slogan « *il est interdit d'interdire ».*

Sans entrer dans une lecture psychanalytique approfondie, on perçoit, me semble-t-il, dans ces comportements une sorte de contestation du « père », une « régression » vers les énergies maternelles, (le féminisme – avec tout ce qu'il comporte de mise à l'honneur des valeurs « féminines » - battait son plein dans les années 60-70), une manière de privilégier le « principe de plaisir » au dépens du « principe de réalité »[41], une euphorie fusionnelle que symbolise la recherche de la pulsation régulière, le fameux « *beat »,* fondement de la « M.R. ».

3 – Certains ont tendance à figer le répertoire et les compositeurs des « chants rythmés » dans la période des 10 premières années (65-75). Période de recherches, de tâtonnements et parfois de maladresses. Et à la suite d'un rejet définitif, on ignore la période de maturité qui a suivi, et qui a vu naître un répertoire de qualité. Répertoire original, où plusieurs compositeurs ont trouvé un style personnel, sorte de métissage entre l'ancien et le nouveau.

---

[41] Attitudes en accord avec les théories de Marcuse et de Reich. Voir notes 17 et 18.

BILAN

A – Les débuts 1966-1972

Dans l'utilisation liturgique de la « M.R. », il me semble que l'on peut repérer une première période qui s'étale entre 1966 et 1972.

Apparurent alors dans le paysage du chant liturgique de nouveaux noms d'auteurs et de compositeurs, dont la quasi totalité étaient prêtres ou religieux[42], qui avaient une certaine culture théologique, biblique et liturgique, et avaient suivi, de près ou de loin, la Réforme liturgique du Concile. Un très petit nombre d'entre eux avait de solides connaissances musicales, d'autres possédaient un instinct musical et avaient l'habitude d'écrire des mélodies et/ou des textes.

1- Dans l'abondante production de cette période[43]on pourrait distinguer **quatre orientations** :

- Des « chants rythmés » destinés à l'usage liturgique, soit pour les différents moments de l'eucharistie (« chants d'entrée » - comme on disait alors, chants pour l'offertoire, la communion etc), soit pour les temps liturgiques (Avent, Noël, Carême etc). Ainsi que quelques « ordinaires » de messes avec les nouveaux textes en français.
- De nombreuses mises en musiques du texte (ou des paraphrases) des psaumes.
- Des chansons religieuses sans rapport avec le rituel, mais que l'on « casait » tout de même pendant les liturgies.
- Des chansons à caractère humaniste (la paix, l'unité, le partage etc), que l'on « casait » également dans les liturgies.

2- On repère grosso modo **trois sources d'inspiration musicale** :

- le jazz (plusieurs disques avec un accompagnement typiquement jazz)
- nombreuses adaptations de paroles françaises sur des negros spirituals
- l'influence de la chanson, du folk-song[44] (emploi caractéristique du *picking*[45] de guitare).

---

[42] Entre 26 et 40 ans

[43] On trouve, par exemple, rien que dans la collection des 45 tours *« Louez Dieu »,* 14 disques (au total 56 chants) en l'espace de 3 ans (collection *« Louez Dieu »,* Pastorale et Musique – Fleurus).

[44] Parmi les plus illustres représentants de ce style : Pete Seeger, Woody Guthrie, Bob Dylan, Peter, Paul and Mary etc

[45] Le *picking* est une technique de jeu d'arpèges à la guitare, répandue dans le blues, la country music et le folk. Il fait partie des techniques du « fingerstyle ». Marcel Dadi, en France, a beaucoup utilisé cette technique ; il a même publié une méthode « *La guitare à Dadi ».*

La plupart des musiques – pas toujours harmonisées - possédaient une facture simple et populaire ; néanmoins, certaines mélodies écrites dans le style jazz, au caractère syncopé, présentaient une réelle difficulté d'exécution pour les assemblées courantes.

3- **Les formes** les plus fréquemment utilisées :

- la forme « rondeau », refrain/couplets
- le récitatif de citations bibliques avec un refrain
- la forme litanique diversement aménagée.
- très rarement des hymnes (exception faite d'une adaptation du « *We shall overcome* » en français).

Je vais examiner d'un peu plus près l'utilisation de la **forme litanique**, car me elle paraît riche d'enseignements. On trouve dans ce répertoire soit des litanies mises en œuvre de manière traditionnelle, soit des litanies avec une forme responsoriale très « nerveuse » et réactive, comportant de courtes interventions dans l'alternance soliste/assemblée. Cette mise en œuvre a été fréquemment utilisée pour plusieurs raisons, me semble-t-il.

a) dans toutes cultures et les cultes de tous les temps (on peut remonter aux assyro-babyloniens[46]) la litanie a été la forme la plus populaire, car elle demande un minimum d'investissement sur le plan de la mémoire : un court refrain suffit pour la participation de l'assemblée. Et, par ailleurs, grâce à la répétition, elle peut produire un climat d'incantation, voire de transe, dans les cultes où celle-là est recherchée.
b) Cette forme permettait donc la « participation active », tant souhaitée par le Concile (l'expression revient environ 16 fois dans le document conciliaire).
c) Elle décalquait aussi en quelque sorte les « prêches » des pasteurs noirs qui dialoguent longuement avec la « congrégation » : l'officiant lançant des phrases plus ou moins improvisées, l'assemblée répondant par de courtes ponctuations récurrentes (« les riffs » du jazz !) qui pouvaient mener à la transe collective.
d) L'importance de l'improvisation (que l'on pourrait qualifier ici de « bricolage » au sens positif du terme) classe cette forme litanique-responsoriale dans l'esthétique de l'*action*, plutôt que dans celle de l'*œuvre*. En lisant ces partitions on ne peut pas dire que l'on se trouve devant une « œuvre » autonome, reproduisible telle quelle, mais bien plutôt devant un « modèle opératif ». Il s'agit de musique « fonctionnelle ». Dans ces cas, la notion de qualité est toute relative et ne peut s'appliquer à la valeur intrinsèque de la musique seule.[47]
e) Je décèle encore une raison dans la fréquente utilisation de la forme litanique-responsoriale : pour ceux qui n'étaient pas rompus à l'écriture poétique, l'emploi de cette forme offrait une solution de facilité. Grâce à une structure mobile (canevas commode : grille d'accords avec récitatif et refrain), il suffisait de choisir une courte

---

[46] Nous possédons plusieurs prières babyloniennes en forme de litanie. Voir de Jean Bottéro et Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme,* nrf, Editions Gallimard 1989. Entre autres, page 235. Le Premier Testament nous donne de nombreux exemples de formes litaniques et responsoriale, (entre autres, Dt 27,1 ; 1 Sam 18,6-7, et surtout dans les Psaumes).

[47]On parle d'*autonomie* et d'*hétéronomie* de la musique, selon que la musique est « fonctionnelle » ou pas. Voir l'excellent article de Nicolas Schaltz, *Du sacré à l'esthétique,* in revue *La Maison Dieu,* n° 131, Cerf, 3e trimestre 1977, pages 63-95 avec une abondante bibliographie

acclamation (« Merci, Seigneur », « Louange à toi », « Seigneur, prends pitié » etc.), puis de glaner à travers la Bible des invocations ou supplications, même sans rimes, ni métrique identique, ni lien logique dans la suite des invocations, qui se juxtaposaient dans une sorte de *parataxe*[48].

Cette carence de métier poétique expliquerait également, en partie, le grand nombre de musicalisations ou de paraphrases de psaumes. En attendant que de véritables poètes montrent de l'intérêt pour la « M.R. », on avait là, à disposition, de beaux textes qui, de plus, constituent la prière séculaire de l'Eglise.

4- **Les textes.** Ayant lu et étudié une centaine de textes de cette période, je suis frappé par leur diversité. Dans la grande majorité d'entre eux, on trouve quelques timides recherches poétiques, mais dans l'ensemble peu d'invention, peu d'originalité : des formules usées, un langage conventionnel, des relents dévotionnels venus des cantiques du XIXe siècle, parfois même un certain style naïf, qui rappelle celui des negros spirituals. Néanmoins, à part quelques exceptions (textes écrits par des gens n'ayant visiblement pas de culture liturgique), les paroles sont liturgiquement et théologiquement « corrects ».

Mais, autant dans le domaine musical (l'emploi de la « M.R. »), on peut parler d'une petite révolution ou tout au moins d'une innovation (et cela sans émettre un jugement de valeur), autant, dans cette première période, force est de constater une certaine banalité poétique. Le côté rythmique de la musique aurait pu susciter un autre type d'écriture poétique (des phrases courtes, ramassées, des images et métaphores nouvelles, une autre manière de parler de Dieu etc.). Il aurait fallu pour cela le talent de vrais poètes, (comme celui du poète hollandais H.Oosterhuis, traduit en français).[49]

Ces poètes ont existé en France. Ils se manifesteront dans la seconde période, à partir de 1972, en écrivant des textes pour les compositeurs de « M.R. ». D'autres viendront après 1980[50].

5- **Partitions et disques**. Lorsqu'on lisait une partition avec des syncopes et des contretemps, on était alerté sur le fait que l'on était en présence d'une « musique rythmée », sans toutefois savoir s'il s'agissait de style « ternaire » (jazzy) ou « binaire » (plutôt rock). Certains compositeurs (sans doute pour faciliter la lecture) ne notaient pas les syncopes. Par conséquent, il était souvent difficile de deviner le style musical souhaité par le compositeur : c'est le disque, grâce à l'orchestration et à l'interprétation vocale, qui renseignait sur la couleur, le *sound* des morceaux. Les disques étaient réalisés soit en direct (*live*) dans une église, soit en studio. Certains disques présentaient des orchestrations remarquables, réalisées par des musiciens professionnels de haut niveau, notamment dans les morceaux du style jazz.

---

[48] La parataxe est le contraire de la syntaxe

[49] Voir note 12

[50] Claude Bernard, Raoul Mutin, Christine Barbey, entre autres. Dans cette étude je ne fais allusion qu'aux auteurs dont les textes ont été mis en « M.R. ». Il a existé à l'intérieur de la CLE (Commission Liturgique d'Élaboration d'hymnes, acclamations etc. pour les célébrations liturgiques diverses : sacrements, funérailles, liturgie des heures etc) ainsi que de la CFC (Commission Francophone Cistercienne) un grand nombre d'excellents auteurs, dont les textes ont été mis en musique dans des styles très différents de la « M.R. ».

On remarquait par conséquent un décalage entre l'image sonore du disque, d'une part, et l'exécution réelle par les assemblées, qui n'avaient la plupart du temps ni les moyens ni les compétences d'approcher la qualité de réalisation du disque. La comparaison entre les deux interprétations faisait l'effet d'une douche froide. Le disque jouait rarement un rôle pédagogique – il y eut néanmoins des exceptions[51].

6- Les musiciens. Dans la foulée du contexte socio-culturel de contestation, que nous avons déjà signalé, il y eut une lutte de pouvoir entre les « guitareux » d'une part, les organistes et les chorales, d'autre part. Les premiers ont pris le pouvoir, souvent avec la « permissivité » des prêtres. Mais, parfois, leurs compétences musicales rudimentaires, ainsi que la manière vulgaire et non maitrisée dont certains pratiquaient les instruments (la batterie, le saxo…), aboutirent à des résultats navrants. Il serait cependant malhonnête de faire une généralisation : il a existé des musiciens, des groupes et des chœurs compétents qui ont effectué une recherche méritoire.

B–À partir de 1972

1- Les sources d'inspiration musicale.

- L'exploitation de la veine jazz a progressivement diminué, sans néanmoins disparaître. L'émergence de nouveaux auteurs, de vrais poètes, au talent indéniable, a favorisé dans ce domaine des créations remarquables.
- Le style chanson prend de l'ampleur, souvent influencé par l'ambiance « variétés », surtout dans les couleurs des orchestrations.
- Certains réalisent un métissage entre le choral, l'hymne, la chanson, le folklore, le blues, en écrivant des mélodies « carrées » (non syncopées et faciles à interpréter), mais accompagnées « rythmiquement »[52].

2-Le répertoire. On a assisté au fur et à mesure à une production pléthorique de chants rythmés, souvent (mais pas toujours) de qualité douteuse, qui étaient diffusés à la fois sur partitions et sur disques. Un disque chassait l'autre : on courait après les nouveautés,

---

[51] Pour signaler ce problème, j'avais écrit, quelques années plus tard, en 1978, un article dans la revue « Eglise qui Chante » : « *Disque salon ou disque fonction* ?». Je pourrais faire aujourd'hui un mauvais jeu de mots et parler de « dis-fonction ».

[52] *« Le vrai chant en commun de la langue française est celui de l'hymne ou de la chanson folklorique et de leur combiné religieux qu'est le cantique. En dehors de ces trois genres, on n'a affaire qu'à des exceptions qui ne sont possibles que de la part de groupes particuliers et qui, donc, confirment la règle. A moins qu'on utilise, comme Jo Akepsimas, une autre combinaison qui consiste à employer mélodiquement l'un des trois genres en question et à l'accompagner « rythmiquement », ce qui donne des solutions doublement satisfaisantes puisqu'elles peuvent servir aussi bien à ceux qui ont une section rythmique qu'à ceux qui n'ont qu'un harmonium ».* Claude Duchesneau, in *« L'important c'est la musique – essai sur la musique dans la liturgie », p.131, Cerf, Paris, 1977.*

de sorte que, dans une paroisse, il devenait quasi impossible d'établir un répertoire stable. Les fidèles n'avaient pas le temps d'assimiler les chants.

3-Les musiques. Comme la plupart des mélodistes n'avaient pas de formation musicale (certains ne savaient même pas lire la musique), c'est le genre « variétés » qui a prédominé, avec des mélodies banales, des harmonies simplistes. Le style « chabada », du genre chanson boy-scout accompagnée avec 3 accords à la guitare, a envahi le répertoire. C'est ce style qui a été tourné en dérision dans le film « *La vie est un long fleuve tranquille »*[53]. On doit signaler aussi (certes, selon nos critères de valeur d'aujourd'hui) un manque de discernement quant à la *convenance* de certaines musiques dans le cadre liturgique. L'inculturation, telle que nous l'avons définie, exige la recherche, dans une culture, des éléments qui « conviennent » à l'éthos liturgique. Or, chanter un *slow rock* avec l'accompagnement caractéristique d'un bal du samedi soir, n'est certes pas ce qu'il y avait de mieux.

Il ne faudrait pas noircir le tableau : il n'a pas manqué de compositeurs, au savoir faire musical sûr, qui ont réalisé un excellent travail, malheureusement pris dans le tourbillon de la production environnante. Il n'a pas manqué non plus des acteurs liturgiques éclairés, qui ont mis en œuvre, dans le cadre liturgique, des « chants rythmés », de manière heureuse, et respectueuse des critères de « *convenance »* liturgique.

4-Les textes des chants. Dans la foulée des revendications de la contre-culture à l'expression et à la créativité, on a vu éclore une pléiade d'auteurs-paroliers. Grand nombre d'entre eux, hélas, n'avaient ni talent poétique, ni formation théologique et biblique. La plupart des textes étaient marqués par la sentimentalité et l'expression subjective – les pronoms *je* et *tu* réduisant le chant à une dimension intimiste et duelle. A ce titre, on peut dire que l'on retrouvait l'ambiance des cantiques du XIXème siècle. Et, sur le plan strict de l'écriture, nombreux textes relevaient du bricolage plutôt que du travail poétique élaboré.

Dans ce domaine aussi, il nous faut pondérer un jugement monolithique. Il y eut, à partir des années 70, plusieurs auteurs qui ont cherché un langage poétique davantage accordé à l'esthétique de la « M.R. ». On doit signaler notoirement l'émergence de deux poètes de grand talent, théologiens et liturgistes, qui ont écrit des textes harmonieusement mariés avec des musiques de style « rythmé ». Il s'agit de Michel Scouarnec et de Didier Rimaud. Didier Rimaud, jésuite, avait déjà collaboré comme poète et comme mélodiste dans les recueils « *Gloire au Seigneur* » (1952)[54] et avait écrit une série de chansons spirituelles, publiées sur disques[55]. Michel Scouarnec, prêtre,

---

[53] Film français réalisé par Étienne Chatiliez et sorti en 1988.

[54] Le premier recueil de *Gloire au Seigneur* date de 1946. Dans le recueil n° 2 on trouve le premier chant de Didier Rimaud « *Seigneur, venez, la terre est prête pour vous accueillir »*, un ingénieux décalque de la mélodie grégorienne de l'*Exultet,* comme il me l'a avoué lui-même un jour, lors d'une promenade.

[55] Disques des premières versions épuisés, mais chansons reenregistrés dans un CD, *« Faudrait aller plus loin »,* avec Mannick et James Ollivier – Orchestre François Rauber. Disque D3028 SM68.

théologien, responsable de la liturgie dans son Diocèse de Quimper, musicien, a écrit des poèmes et des textes de chants liturgiques aussi bien en français qu'en breton[56].

5-Un mot sur les **formes du chant liturgique.** La majorité des chants rythmés a été bâtie sur l'unique forme « rondeau » (couplets/refrain). Néanmoins, Michel Scouarnec et Didier Rimaud ont proposé à leurs compositeurs, en plus de la forme couplet/refrain, des formes variées, telles que l'hymne strophique, la litanie, le récitatif, la psalmodie. Il est vrai que la forme « tropaire », moins populaire, a été peu pratiquée dans le cadre de la « M.R. »

6-Dès les années 67, un nouveau personnage avait déjà fait son apparition dans les liturgies : **« l'animateur** »[57]. Chanteur-guitariste-meneur de chant, qui se plaçait devant l'assemblée, en position frontale, et rivalisait parfois avec le célébrant. Leur posture corporelle, leur placement dans l'espace, leur vocalité, ne prenaient aucune distance par rapport à la situation liturgique. Aucun « *espace de deuil »,* diraient les psy. On n'était pas loin du spectacle et du vedettariat.

7- Les chanteurs chrétiens. Vers le milieu des années 70 apparurent des émules du Père Duval, des chansonniers chrétiens, qui sillonnaient les régions en donnant des « veillées-concerts » dans les églises[58]. Ils exprimaient une foi personnelle et apportaient un témoignage vivant. Ils ont mis en œuvre une manière moderne d'évangéliser, consacrant beaucoup de temps et d'énergie à la rencontre des jeunes dans le cadre des écoles et des aumôneries. Mais, ces mêmes chanteurs étaient sollicités le lendemain pour « animer » la messe du dimanche, pendant laquelle ils chantaient (et chantent encore aujourd'hui) leurs chansons, souvent sans aucun lien avec la liturgie. Soit par manque de formation liturgique (ils ne voyaient pas la différence entre une chanson à caractère religieux et un chant rituel), soit même par réaction aux règles rituelles, soit par opportunisme, ils ont « piraté » la fonction liturgique du chant.

8-Une lourde responsabilité incombe aux prêtres et aux responsables des paroisses qui (par manque de sens liturgique) laissaient des chanteurs chanter des chants inappropriés à l'action liturgique. On annonçait même à l'avance que la messe serait animée par un tel. Un moyen de remplir l'église…

9-On peut regretter également que les responsables des maisons d'édition n'aient pas toujours joué un rôle pédagogique et régulateur auprès des auteurs, des compositeurs et des chanteurs. Ils n'ont pas écarté les productions approximatives et brouillonnes, ni

---

[56] CD « *Hag e paro an heol* » (et brillera le soleil) et « *Chants pour une liturgie aujourd'hui* » et aussi un recueil de partitions : *Kantikou Brezoneg* (cantiques bretons)
A-Viskoaz Ha Hag A-Vreman (de toujours et d'aujourd'hui) 306 pages.

[57] L' « animateur » a remplacé le « commentateur », souhaité déjà par *Musicra sacra et sacra Liturgia* du 3 septembre 1958 : « *La participation active des fidèles, surtout à la sainte messe, et à certaines actions liturgiques plus compliquées, peut être obtenue plus facilement avec l'intervention d'un « commentateur », qui au moment opportun, en peu de mots, explique les rites eux-mêmes, ou les lectures et prières du prêtre célébrant et des ministres sacrés, et dirige la participation extérieure des fidèles, c'est-à-dire leurs réponses, leurs prières et leurs chants ».* (96)

[58] Certains d'entre eux avaient été en contact avec les jeunes à l'intérieur de mouvements pour la jeunesse, comme les Scouts ou le MEJ (Mouvement Eucharistique des Jeunes), dans lesquels ils avaient reçu une formation religieuse ou même exercé des responsabilités.

régulé la fréquence des parutions. Etait-ce par esprit commercial ou bien par esprit permissif ? Aucune instance non plus, au niveau de l'institution ecclésiale, n'a exercé une action formatrice, du moins pendant les années 66-77. Le fait est que certains auteurs-compositeurs ou chanteurs acceptaient mal les remarques et la nécessité de revoir leur copie, prétextant qu'il fallait préserver la spontanéité.

Il y avait une confusion entre « création » et « créativité » : le côté négatif sans doute de l' « *esthétique de l'action* », lorsqu'elle est pratiquée par des gens incompétents : le « happening », l'émotion et l'ambiance comptent bien plus que la valeur objective de la partition. En effet, les disques des chanteurs chrétiens visaient à refléter l'ambiance de leurs « veillées ». Mais, comme les disques étaient rarement enregistrés en « *live* » (*in situ*), l'indigence des chansons ressortait d'autant plus. Un psychanalyste dirait que le « principe de réalité » était déficient, dans la mesure où l'élaboration de la matière première, propre à tout art qui se respecte, faisait défaut. Le plaisir im-médiat était recherché, sans les médiations du travail sur les mots et les notes. Là aussi le « père » était manquant.

En ce qui concerne l'action régulatrice des éditeurs aussi bien que des instances ecclésiales, il faudrait nuancer le jugement porté plus haut et noter que le système de cotation des fiches de chant (les partitions), renseignant sur l'utilisation liturgique des chants[59], avait prévu une cotation spéciale, désignant, par abréviation, la maison d'édition (p.ex. SM ou LEV etc) qui publiait des chants classés plutôt dans une catégorie « chansons spirituelles », ne convenant pas à une célébration liturgique. Mais, les éditeurs avaient beau signaler que telle partition ne convenait pas à l'action liturgique, les utilisateurs s'en accommodaient à leur guise.

10-La « *participation active* » encouragée par le Concile a été entendue et imposée par certains de façon dictatoriale, comme un maximum d'expression (encore une harmonique de Mai 68) au dépens d'une réceptivité active[60].

11- « Musique rythmée et jeunes ». On a cru que les « chants rythmés » constitueraient la panacée à la désertion des jeunes. Il est vrai que l'engouement pour la « M.R. » était bien le symptôme et le révélateur d'un malaise dans les célébrations. En réalité, il ne s'agissait pas seulement du désir d'introduire une musique plus dynamique et plus participative. Le malaise était bien plus profond et concernait l'ensemble de l'action rituelle. La mise en œuvre des rites, nous l'avons déjà signalé en étudiant le contexte ecclésial, était devenue sclérosée et opaque.

Certains ont eu l'illusion qu'on allait redynamiser les liturgies et faire revenir les jeunes dans les églises en important guitares et batterie. Ce fut bientôt une désillusion et une impasse, car d'une part le fossé devenait encore plus grand entre une musique exubérante et une ritualité statique (oralité et maintien corporel du célébrant, manière

---

[59] Une lettre de l'alphabet désignait soit une partie de la messe (p.ex. A = chant d'entrée), soit une autre utilisation liturgique (temps liturgique, ou sacrements etc), et un chiffre désignait la numérotation du chant : A 167.

[60] L'expression « *participation active* » a fait couler beaucoup d'encre. Elle a été interprétée tantôt au sens strict du terme (être actif = chanter tout le temps), tantôt au sens large (on peut être actif en écoutant). Lorsqu'on pousse à l'extrême l'une ou l'autre des positions, on dénature, sans doute, l'esprit du Concile. *Aurea medicoritas*, diraient les anciens. Le juste milieu est d'or !

de proclamer les lectures, langage des prières etc) en dysharmonie avec la musique. Il s'agissait d'un replâtrage de fortune. Par ailleurs, nous l'avons aussi signalé, la qualité souvent médiocre des intervenants musicaux (parfois étrangers à l'action liturgique)[61], a contribué à dégonfler l'élan et l'enthousiasme premiers.

Néanmoins, le clivage « jeunes/adultes » ne correspond pas à la réalité. Des personnes âgées participaient souvent à des « messes rythmées » et, les larmes aux yeux, témoignaient de leur joie[62].

12- « M.R. » et Rites. Les « *Gospel Nights* ». Certains ont jugé qu'en modifiant soit le déroulement rituel, soit le contenu des prières (des prières eucharistiques de la messe, en particulier), ils allaient redonner un nouveau souffle aux liturgies. Et il y eut, certes, un courant de renouvèlement dans ce domaine. Mais, hélas, aussi, des innovations et improvisations aberrantes – en particulier pour les prières eucharistiques-, sans fondement liturgique ni théologique[63]. En réalité, ce n'était pas uniquement le « *dictum* » (le contenu) qui était en cause, mais aussi le « *dicere* » (la manière de dire).

D'autres ont pensé, avec audace et pertinence - ici il faut nommer le Père Guy de Fatto, ancien musicien de jazz, familier des liturgies des noirs américains– que le cadre de la liturgie eucharistique demeurait trop strict et connoté pour permettre des expérimentations et des recherches d'une autre manière de célébrer. Très judicieusement, il a renoncé au « tout eucharistique », (sans toutefois exclure, bien entendu, les eucharisties) et lancé les veillées de prière, qu'il a nommées « *Gospel nights »,* pendant lesquelles on prenait son temps pour lire des textes bibliques et autres, où la musique et les chants (souvent d'inspiration jazz, blues ou negro spiritual) s'harmonisaient mieux avec un rituel plus souple. Expression corporelle soliste ou collective, moments de silence, prière spontanée (plus ou moins importée des groupes charismatiques), faisaient partie de ces célébrations d'un nouveau genre.

13- La revue « *Eglise qui chante* » constitue un observatoire privilégié pour suivre *a posteriori* l'évolution du paysage de la musique liturgique entre 1966 et 1980. Une étude approfondie des numéros de la revue, parues pendant cette période, serait d'un grand intérêt, en particulier en ce qui concerne la publication et l'usage des « chants rythmés ». Dans un premier temps (1966-1975), les responsables de la revue[64]ont accueilli l'arrivée de la « M.R. » avec bienveillance et intérêt, y consacrant des articles d'information, des interviews, des présentations de partitions commentées, des sessions

---

[61] Ici également il faudrait nuancer mon propos. Car on a souvent vu des musiciens professionnels jouer pendant des célébrations où il n'y avait pas du tout de « musique rythmée », sans être intégrés à l'action liturgique. Je pense que je n'ai pas été le seul à voir, pendant une célébration à Saint Sulpice, lors du Congrès de l'UFFMS (Union Fédérale Française de Musique Sacrée) en 1977 –dont je parlerai plus loin - , les musiciens « classiques » derrière l'autel en train de discuter et même de fumer !

[62] J'ai souvent été témoin de tels témoignages, en particulier à la Chapelle des jésuites, aux *Fontaines,* à Chantilly, en 1967-1968.

[63] Il y eut de fortes réactions des milieux intégristes, ce qui a amené le Cardinal Marty, alors archevêque de Paris, à tempérer, ici ou là, les expériences de ce genre.

[64] J. Gelineau, L. Deiss, D. Rimaud, D. Julien, R. Reboud, C. Rozier entre autres.

de réflexion[65], auxquelles étaient invités des spécialistes, tels que Gino Stefani[66] et Jean-Yves Hameline[67].

C–Un tournant : 1977. Le Congrès de l'UFFMS (Union Fédérale Française de Musique Sacrée »

Mais, à partir des années 77, devant l'ampleur et l'abondance des « chants rythmés », le groupe d' « *Eglise qui chante »* est devenu (dans les articles, les recensions des partitions et des disques) progressivement plus critique, plus sourcilleux. On sentait bien l'agacement. Plusieurs raisons expliquent ce revirement : a) la pauvreté et la banalité d'un nombre grandissant de textes et de musiques, b) l'utilisation dans le cadre liturgique de chants, soit inappropriés, soit trop « légers » (sur le plan musical ou théologique), c) la tournure commerciale que prenait désormais la production des disques, avec photos des interprètes sur les pochettes (une nouveauté), d) l'apparition d'une nouvelle revue de chant liturgique, « *Signes d'aujourd'hui »,* éditée par une maison de disques (Studio SM), soutenant clairement le courant de la « M.R. » et faisant la publicité de ses disques, e) les réactions de plus en plus virulentes des intégristes, en pleine activité à l'époque, qui se plaignaient auprès de l'archevêque de Paris des « dérives » de la musique liturgique[68].

Mais, ce qui préoccupait surtout et agaçait - non seulement les rédacteurs de la revue « *Eglise qui chante »,* mais également les responsables de la musique liturgique en France – était, d'une part, l'extension que prenait le répertoire des « chants rythmés », et, par ailleurs, la manière parfois vulgaire, et irréfléchie dont les « chants rythmés » pouvaient être mis en œuvre dans les paroisses. Par ailleurs, devant ce ras de marée, ils sentaient que, depuis une dizaine d'années, ils ne maîtrisaient plus rien : le pouvoir leur avait échappé. Il faut ajouter –facteur très important – que, pour la quasi totalité des responsables de musique liturgique, la culture de la « M.R. » représentait une « *terra incognita »* ; que pour leur sensibilité et leur goût musical la pratique de la « M.R. » s'accordait mal avec le cadre liturgique. Ils ont décidé de passer à la contre-attaque, en rangeant pêle-mêle dans le même panier des produits d'une qualité douteuse et des créations dignes d'intérêt.

Il faut noter cette date de 1977 : elle a consommé la prise de distance entre les instances officielles de l'Eglise et le mouvement de la « M.R. ». Ce fut le Congrès de l'UFFMS

---

[65] Dès 1970 j'ai été invité à faire partie du groupe et à y rédiger des articles dans la revue.

[66] Gino Stefani, compositeur, philosophe, théologien, liturgiste, sémiologue, professeur à l'Institut Catholique de Paris et à l'Université de Bologne, en Italie.

[67] Jean-Yves Hameline, liturgiste, philosophe, théologien, musicologue, professeur à l'Institut Catholique de Paris, membre du CNPL (Centre National de Pastorale Liturgique).

[68] Coïncidence : au moment où a eu lieu le Congrès de l'UFFMS à la Mutualité, à Paris, (30 juin-3 juillet 1977), l'église toute proche de Saint Nicolas du Chardonnet, venait d'être occupée par la force, quelques mois avant (le 27 février 1977), par des proches de la Fraternité sacerdotale Saint-Pie-X. Les organisateurs du Congrès ont craint alors qu'il y eut des manifestations et des débordements. Voir, page 23 une allusion dans le texte de Jacques Longchampt.

(L'union Fédérale Française de Musique Sacrée) du 30 juin au 3 juillet, à la Mutualité, à Paris, qui a marqué le recadrage.

Il y eut pendant ce Congrès comme un double langage, contradictoire : d'une part, des discours et analyses théoriques sur la place de la musique « au service » de la liturgie, empreints des enseignements de Vatican II, ainsi que l'ouverture à tous les styles de musique –aucune condamnation explicite de la « M.R. »-, et, d'autre part, la réalisation concrète des célébrations durant le Congrès, d'où on avait soigneusement écarté toute trace de « chant rythmé » - signal sans équivoque : le « chant rythmé » n'avait pas sa place dans la liturgie. Déni d'existence. La revue « *Signes d'aujourd'hui »*[69], à travers trois comptes rendus[70], a réagi fortement à cette mise à l'écart délibérée et à l'égard du style et de la qualité même des célébrations réalisées pendant le Congrès, jugées « froides », sans âme, extérieures.

Il est intéressant de relire aussi la réaction (très fine) d'un observateur extérieur, le journaliste Jacques Longchampt, critique musical dans « Le Monde »[71] :

« *Il reste qu'on a évité au cours de ces journées toute exécution de musique « non respectable » (variétés religieuses et musique rythmée),* ***contre laquelle nulle exclusive n'avait été jetée****, bien au contraire, ni en paroles ni même en esprit, et qui était présente au cœur de tous les débats ; on a refusé, consciemment ou inconsciemment, de donner ce visage au Congrès (…). L'absence des « variétés » et de la musique rythmée ne s'explique pas uniquement par la crainte de donner prise à un déchainement des traditionnalistes, mais aussi par un souci de protection, comme pour un enfant illégitime que l'on aime bien et qui est moins « contestataire » qu'on ne le croit…Les interventions de Jo Akepsimas au Congrès témoignaient, par exemple, d'une profonde réflexion dans le droit fil d'une liturgie vivante et féconde. Il est regrettable que ces formes de musique, très en vogue dans les églises de France, n'aient pas eu à faire leurs preuves et également à subir le feu de la critique. Car on n'a pu du même coup poser certaines questions, aujourd'hui brûlantes, sauf dans les carrefours. »*

Dans la même foulée de « contre-contestation » que le Congrès de l'UFFMS, on peut signaler la parution du livre *« L'important, c'est la musique – essai sur la musique dans la liturgie »*[72], (1977), paru en même temps que le Congrès, cri d'alarme de trois prêtres, musiciens, qui étudient en particulier le phénomène du chant rythmé et les conséquences de l'entrée de cette musique dans la liturgie. Critique acerbe et sans concession.

Jean Lebon, l'un des co-signataires du livre et rédacteur en chef alors de la revue *« Eglise qui chante »*, écrira plus tard (1988), dans le même esprit, un article sur la « *Rétrospective du chant en Liturgie avant et après Vatican II »*[73].

---

[69] Revue *Signes d'aujourd'hui,* numéro13-14, 4ème trimestre 1977

[70] Articles de Jo Akepsimas, Michel Scouarnec, Gaëtan de Courrèges, pages 7-11

[71] *Le Monde* du 5 juillet, article « *Un Congrès Liturgique ».*

[72] C. Duchesneau, P. Bardon, J. Lebon, *« L'important, c'est la musique – essai sur la musique dans la liturgie »,* Cerf, Paris, 1977

[73] J. Lebon, « *Rétrospective du chant en Liturgie avant et après Vatican II »,* in revue *Catéchèse,* N°113, *« Jouez et chantez – pratiques musicales aujourd'hui »,* oct. 1988

« *PLUS DE CHOSES À ADMIRER QUE DE CHOSES À MÉPRISER* » ?

« Il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser », écrivait Camus dans la *Peste*. Sa sentence se vérifierait-elle dans le cas de la « M.R. » ?

Faisant le bilan de la contre-culture et plus précisément du mouvement hippie, fort critiqué pour ses dérives, Harvey Cox écrivait : le mouvement hippie « *aida notre société tyrannisée par les besognes quotidiennes* » à redécouvrir la fête et la contemplation et à *« se détacher des fins uniquement matérielles.* (…) *Pour cette contribution* (il) *mérite la gratitude de la société, non pas sa réprobation »*[74]*.* Pourrait-il affirmer la même chose pour la « M.R. » ?

Michel Scouarnec, théologien, poète et liturgiste[75], parlant des années 60-70, écrit : *« Les périodes de créativité ne sont jamais de longs fleuves tranquilles. Elles bouillonnent et brouillonnent. Pas de quoi s'en étonner, ni s'en alarmer, puisque cela n'arrive qu'à ce qui est vivant et rarement à ce qui figé et stagnant.* ***Il est bon de traiter de manière positive, même les aspects négatifs des choses, pour en tirer du meilleur*** *»*[76]*.* Paroles de sage ? Paroles généreuses, mais sentimentales ?

Allons donc examiner les points positifs de la « M.R. », et « *de manière positive, même les aspects négatifs des choses, pour en tirer du meilleur »*.

« DE MANIÈRE POSITIVE… »

Dans « *Le Prêtre et le bouffon »,* le philosophe polonais Leszek Kolakowski explique que le prêtre soutient le culte de l'ultime et de l'évidence, contenus dans la tradition. La tâche du bouffon, c'est de « *mettre en question ce qui paraît évident de soi* »[77]. Je me demande si la « M.R. » n'a pas joué un rôle de « bouffon » (parfois avec un peu de provocation) en mettant en cause une manière de concevoir et de mettre en œuvre la musique liturgique. Mise en cause d'une liturgie de « représentation » et de solennité, héritée des fastes impériaux et du protocole de la cour de Constantin.

1- **L'esthétique de l'action.** La « M.R. » (grâce aux modèles d'improvisation pratiqués dans le jazz, le blues, le spiritual, ainsi que dans les musiques traditionnelles et folkloriques - mais également dans la musique contemporaine depuis les années 40), a apporté une autre manière de mettre en œuvre une pièce

---

[74] Harvey Cox, « *La fête des fous »,* op.cit. pp.124-125

[75] Auteur de nombreux textes de chants liturgiques

[76] in « *Chant et Liturgie au service de la Louange »,* Siloë, 2000, p.26. C'est moi qui souligne.

[77] Leszek Kolakowski, article *The Priest and the Jester,* paru in *Dissent,* t. IX, n°3, 1962, p.233. Cité par H. Cox, in *La fête des fous,* op.cit. pp. 158-159

musicale. Cette marge d'improvisation (possible surtout pour l'accompagnement instrumental et pour les parties vocales confiées à des solistes) rendait les interprétations uniques et vivantes, évitant la répétition figée. L'utilisation de la « M.R. » a permis (« grâce à des « modèles opératifs ») d'expérimenter une autre manière d'envisager et de vivre aussi bien l'acte musical en liturgie que le rite lui-même[78]. Au cours de cet exposé nous avons plusieurs fois fait allusion à l'esthétique de l'œuvre et à celle de l'action. La première induit une « autonomie » de l'œuvre musicale, et a joué un rôle déterminant dans la pratique de la musique d'église dès le 18ème siècle. La seconde a existé dans la pratique de la basse continue, même à l'église.

«*Une série de quatre accords pour une guitare, un riff pour l'assemblée, un texte pour un soliste, tout cela n'exige pas l'œuvre d'un compositeur. Au contraire, cette œuvre peut empêcher notre action (qui n'est pas action musicale) si elle se présente comme œuvre musicale »*[79]

En ce qui concerne le rite lui-même, on pourrait dire –en employant la terminologie winnicotienne- qu'il est du côté du *game*[80], et sa mise en œuvre du côté du *playing*[81]. Le mot lit-urgie, ayant comme second composé -urgie (de έργον, en grec), indique qu'il s'agit bien d'une « action », chaque fois actualisée *hic et nunc*.

2- **La place du corps.** Nous avons déjà signalé[82]le malaise ressenti par rapport à l' « expression du corps » et la manifestation de la joie dans la Liturgie. La pratique de la « M.R. » a contribué sans doute à dégeler des attitudes figées.

3- **L'introduction des instruments** fut une avancée, grâce à l'apparition de la « M.R. », et a pu être profitable à la pratique de musiques aux styles différents.

4- **L'éclatement de la notion de « sacré »,** grâce aux orientations de la *Constitution sur la Liturgie* et aux études d'experts, comme le groupe international de *Universa Laus,* au profit de la notion de « musique rituelle »[83]. La « M.R. », de par sa

---

[78] « *L'emploi de modèles opératifs permet de tenir ensemble les deux aspects du rite que sont la répétitivité et la nouveauté », in* Claude Duchesneau et Michel Veuthey *« Musique et Liturgie » - Le document Universa Laus, coll. Rites et Symboles, Cerf, 1988, p.32*

[79] Gino Stefani, in revue *Eglise qui Chante, « Musique rythmée » et symboles liturgiques », n°103-104 (juillet-août 1970) p.36*

[80] *Game* : jeu au sens d'une activité régie par des règles (le jeu d'échecs, le foot-ball etc), *Playing* : l'activité ludique, sans règles établies. Voir D.W. Winnicott, *Jeu et réalité,* nrf, Gallimard, Paris, 1971. Titre original *Playing and reality.* Ouvrage fondamental pour mieux comprendre les activités culturelles et cultuelles.

[81] Voir l'excellent ouvrage de Bernard Juillerat *« L'avènement du père: rite, représentation, fantasme, dans un culte mélanésien* », CNRS éditions. Ed de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 1995, pp.128 sqq.

[82] Voir page 8, la citation de Michel Scouarnec.

[83] Voir in C.Duchesneau et M.Veuthey « *Musique et Liturgie* » op.cit. pp. 46-47 la clarification terminologique concernant les expressions « musique religieuse », « musique d'église », « musique sacrée », « musique liturgique », « musique rituelle ».

différence notoire avec les styles précédents, et malgré certaines dérives, a joué un rôle bénéfique dans cette prise de conscience.

5- **L'inculturation.** Les diverses expériences pour « inculturer » la musique rituelle par le moyen de la « M.R. » ont ouvert des pistes nouvelles, malgré les erreurs ou les impasses constatées ici ou là. L'exhortation de Paul a été mise en pratique : « *Que toute langue proclame que Jésus est Seigneur »*[84]. On a appris, progressivement, à « filtrer » les éléments musicaux ne satisfaisant pas aux critères de « *convenance »* liturgique.

6- **Les textes.** Une série de textes, portant sur la dimension sociale et politique de la Bible, la dimension prophétique, a vu le jour, qui s'est bien « mariée » avec le « *medium »* de la « M.R. ». Certains courants oublient parfois que l'annonce de la Bonne Nouvelle met en jeu une dimension socio-politique, qui accompagne toute œuvre d'évangélisation : *« bonne nouvelle pour les pauvres, aux captifs la libération, aux aveugles le retour à la vue, aux opprimés la liberté…* » (Luc **4**,16).

Notons également dans les textes les tournures interrogatives qui présentaient une foi questionnante et questionnée. (*Pourquoi l'homme ? Qui donc est Dieu ? Reviendra-t-il marcher sur nos chemins ? Pour quelle fête chantons-nous ? etc.*) Comme par enchantement les points d'interrogation ont progressivement disparu dans les textes à partir du milieu des années 80, laissant place à une expression de la foi plus attestataire.

7- **Un autre lien avec le texte.** « *Il est des musiques qui bercent et qui apaisent ; quand il s'agit de chants, ces musiques risquent d'édulcorer le texte qu'elles portent : combien de mélodies ont atténué, jusqu'à faire oublier, le caractère vigoureux et bouleversant du Magnificat ! Inversement,* ***il est des musiques qui réveillent, qui surprennent, qui choquent.*** *Par l'emploi de timbres inhabituels****, de rythmes imprévus****, de gammes et de mouvements mélodiques insolites, et surtout d'harmonies étranges, certaines musiques peuvent créer dans une célébration un sentiment de rupture.* ***Certains craindront*** *pour l'unité du déroulement, ou* ***pour la tranquillité du recueillement,*** *mais* ***de telles musiques peuvent apporter l'heureux effet d'une distance***[85] *».* Elles peuvent faire redécouvrir la vigueur d'un texte « *alors qu'une musique conventionnelle risque de nous enfermer dans nos confortables habitudes »*[86].

Ces lignes n'ont pas été rédigées par un ardent défenseur de la « M.R. » ; elles se trouvent dans le très sérieux document du groupe international *Universa Laus.* Elles illustrent parfaitement la contradiction que nous avons relevée plus haut, à propos du Congrès de l'UFFMS, le hiatus entre la proclamation de généreux principes, et le passage à l'acte. Il y a comme une distorsion, une « schizo-logie » entre, d'un côté, la logique des prises de position rationnelles et raisonnables qui

---

[84] Phil. 2,11

[85] C'est moi qui souligne en gras.

[86] Cl. Duchesneau et M. Veuthey, *Musique et Liturgie,* op. cit. p. 159

témoignent *in abstracto* d'une ouverture d'esprit, et, par ailleurs, la logique des affects, des goûts, des références culturelles sensibles, qui rejettent instinctivement les positions prônées par le même cerveau, lorsqu'elles se concrétisent ! « *Le cœur a ses raisons… »* .

Un mauvais esprit pourrait ajouter que l'*« on aime être surpris par ce qu'on connaît déjà »….*

8- Le répertoire. Beaucoup de détracteurs des « chants rythmés » ont tourné la page de ce style musical autour des années 1975, et ont décidé, une fois pour toutes, que ce mouvement n'avait produit que des déchets. Or, comme nous l'avons déjà signalé, après une période d'environ 10 ans, et dès le début des années 80, il y eut un décantage, une période de maturité qui dure jusqu'à nos jours. Plusieurs compositeurs, apparus au début du mouvement de la « M.R. », avec des pièces nettement marquées par le jazz, le folk, le rock ou la « variété », ont évolué, ont affiné leur style, ont opéré des métissages entre des styles classiques et la « M .R. », sans toutefois abandonner certains traits caractéristiques de la « M.R. » (le *beat* –la pulsation- les orchestrations influencées par la « variété », la manière de bâtir les mélodies, d'harmoniser, le lien avec les textes etc). D'autres poètes que Michel Scouarnec et Didier Rimaud ont composé des textes de qualité (Claude Bernard, Raoul Mutin, Christine Barbey, entre autres). Il nous reste depuis les années 80 un répertoire de grande qualité, tant poétique que musicale, mais le discrédit jeté sur la « M.R. » et ses compositeurs a eu comme effet une marginalisation de ce répertoire qui reste souvent ignoré.

9- « M.R. » et chants catéchétiques. Dès les années 70 parurent progressivement chants et disques à l'usage de la catéchèse des enfants, qui bénéficiaient de la vague d'inculturation « initiée » par la « M.R. ».

10-La redécouverte de l' « Assemblée ». Le Concile a redéfini le sens traditionnel de la notion d' « assemblée » (εκκλησία) comme signe visible (« sacrement ») du Corps du Christ, et comme « assemblée célébrante » associée au président de l'assemblée. Jusqu'alors on parlait (et, hélas, on parle encore parfois) d' « assistance » ou de « foule » ! Comme si la célébration chrétienne était un spectacle ou une réunion d'anonymes.

La « M.R. », me semble-t-il, grâce aux documents conciliaires, d'une part, et, également, en raison du contexte socio-culturel, que nous avons examiné (les valeurs de fraternité, de convivialité, de participation, de fête etc.), a donné une impulsion nouvelle à la prise de conscience de l'assemblée. L'assemblée chantante, dans la joie, a pu avoir une image narcissique sonore d'elle-même gratifiante, et a expérimenté –surtout avec les textes de qualité – le rôle capital du chant dans le façonnement et l'expression de la foi. L'adage de Paul : *fides ex*

auditu.[87] « *Au commencement est un* ***dire****, narration de faits, de paroles et de noms, et un* ***entendre****, ouvrant la chaine des* ***redire*** *et des* ***refaire entendre*** *»*[88]. Or, la musique joue un rôle primordial dans le registre de l' « entendre ». Beaucoup de fidèles, surtout des jeunes, ressentaient une défaillance dans la manière dont la musique liturgique incarnait cet « entendre », ou plutôt le « dés/incarnait ».

En langage psychanalytique le mot « illusion » est à comprendre non pas comme une « erreur » (l'illusion des sens), mais plutôt au sens étymologique du terme (de *ludere,* jouer), et à associer au rêve et au jeu de l'enfant. Freud et Winnicott ont utilisé la notion d' « illusion » pour parler des activités culturelles. Aux trois grandes formes d' « illusion » selon Freud (religieuse, idéologique, artistique), le psychanalyste Didier Anzieu a ajouté une quatrième, l'illusion « groupale », qui « *désigne certains moments d'euphorie fusionnelle où tous les membres du groupe se sentent bien ensemble et se réjouissent de faire un bon groupe*[89] *».* On pense au psaume 133 : « *Oui, il est bon, il est doux pour des frères / de vivre ensemble et d'être unis ».*

« L'illusion groupale suscite un comportement régressif puisqu'elle s'apparente au rêve. Elle permet (au sujet) de s'approcher d'un retour, toujours espéré, à la fusion avec le bon objet des premiers temps de la vie, en le préservant de l'ambivalence : aussi le groupe peut-il être célébré comme le paradis perdu, l'Eden retrouvé, le jardin des délices. Il devient objet transitionnel, au sens où Winnicott l'entend »[90]*.*

Je crois que, grâce à la « M.R. » nous avons renoué avec une saine « *illusion groupale »* de l'assemblée, à condition, toutefois, qu'il y ait un « tiers » pour réguler cette « fusion » et cette « régression » : la Parole qui délocalise, qui « brûle le cœur » et fait sortir de l'auberge (symbole du cocon maternel) en pleine nuit.[91] A condition également que la chaleur de l'assemblée ne soit pas recherchée pour elle même, mais comme « signe »

---

[87] *fides ex auditu,* « la foi par l'audition », ce qui signifie la transmission de la foi par l'oreille, ou bien, la foi naît de l'entendre.

[88] Jean-Yves Hameline, *« Acte de chant, acte de foi » in* revue *Catéchèse,* n° 113, oct. 1988, p.37

[89] Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient,* Paris, Dunod, 1978, p.7.

[90] Marie Castarède – *Chantons en chœur* – Les Belles Lettres-2012, p.50.

[91] Je trouve, toutes proportions gardées, une certaine analogie entre l'espace transitionnel de Winnicott et les rites de passage, étudiés par les ethnologues, dans lesquels le « *regressus ad uterum »* consiste en la séparation puis à la réagrégation du groupe des adolescents. Cet espace-temps du *regressus ad uterum* n'est pas un but en soi, mais une étape, un espace-temps provisoire, régénérant, initiatique et initialisant. Non pas une arrivée, mais un départ.

Nos célébrations chrétiennes ne se déroulent-elles pas dans un espace-temps clos, le bâtiment église symbolisant en quelque sorte l'uterus, où s'effectue le « passage » ? Célébrations qui sont autant de nouveaux départs, rituellement signifiés par les rites d'entrée et d'envoi (de « sortie », comme on disait naguère). Le « *Ite, missa est ecclesia »* nous projetant chaque fois vers le réel de la vie. Le danger étant de vouloir rester dans la chaleur et la fusion, considérant que le « déjà là » est atteint. Mais, comme je me plais à dire souvent sous forme de boutade : « *on n'est pas là pour être ici ».* Au « *dressons trois tentes »* de Pierre, Jésus suggère de descendre de la montagne*.* Et à Marie-Madeleine, qui désire l'accaparer, Jésus dit « Μὴ μου ἅπτου, Ne me retiens pas, ne m'attache pas».

visible d'une réalité invisible. Nous ne sommes pas là pour être là ! Mais « pour autre chose ».

N'est-ce pas la même « autre chose » que la musique liturgique doit viser comme objectif ?

* * *

Un petit mot sur le titre de cet exposé : « *Le chant rythmé, un imprévu du Concile »*. Je dois préciser que ce titre m'a été proposé tel quel, et je n'ai pas voulu le modifier. Mais, on est en droit de se demander si « *le chant rythmé »* était si imprévu que cela…Les orientations du Concile sur la musique liturgique, d'une part, (la possibilité de célébrer en langue vernaculaire, l'admission de toutes les formes de musiques, capables d'être « en connexion étroite avec l'action liturgique »), et, d'autre part, l'idée de l '« *inculturation »,* qui se trouvait en gestation dans les esprits, avaient préparé la route à l'arrivée de ce genre de musique.

* * *

Un chapitre manque dans mon exposé : la place du répertoire des mouvements du Renouveau dans la sphère de la « M.R. ». Je n'ai pas abordé cette étude, qui mériterait un approfondissement. Le répertoire des mouvements du Renouveau présente en effet plusieurs différences par rapport à la « branche » générale de la « M.R. » :

- Ce répertoire est né à l'intérieur d'un mouvement structuré qui est arrivé plus tard en France (aux environs de 1972). Alors que la tendance générale de la "musique rythmée" était représentée par des personnes isolées, sans appartenance à un mouvement)
- La filiation américaine et pentecôtiste du Renouveau (n'en déplaise aux intéressés) a marqué les choix hymnologiques du mouvement tant sur le plan musical (adaptations de mélodies qui étaient utilisées dans les groupes du Renouveau en Amérique ou ailleurs), que sur le plan des textes (une accentuation du seul côté de la louange "verticale", au dépens de la dimension sociale - la ligne "prophétique" de la Bible, (appel à la justice, entre autres), pour laquelle le Renouveau a toujours manifesté une certaine allergie).

Ce serait le sujet d'une longue étude à la fois sociologique, théologique et musicale...

Jo Akepsimas

Nanterre, 7 mai 2013