

CAHIERS DE L'

IRP

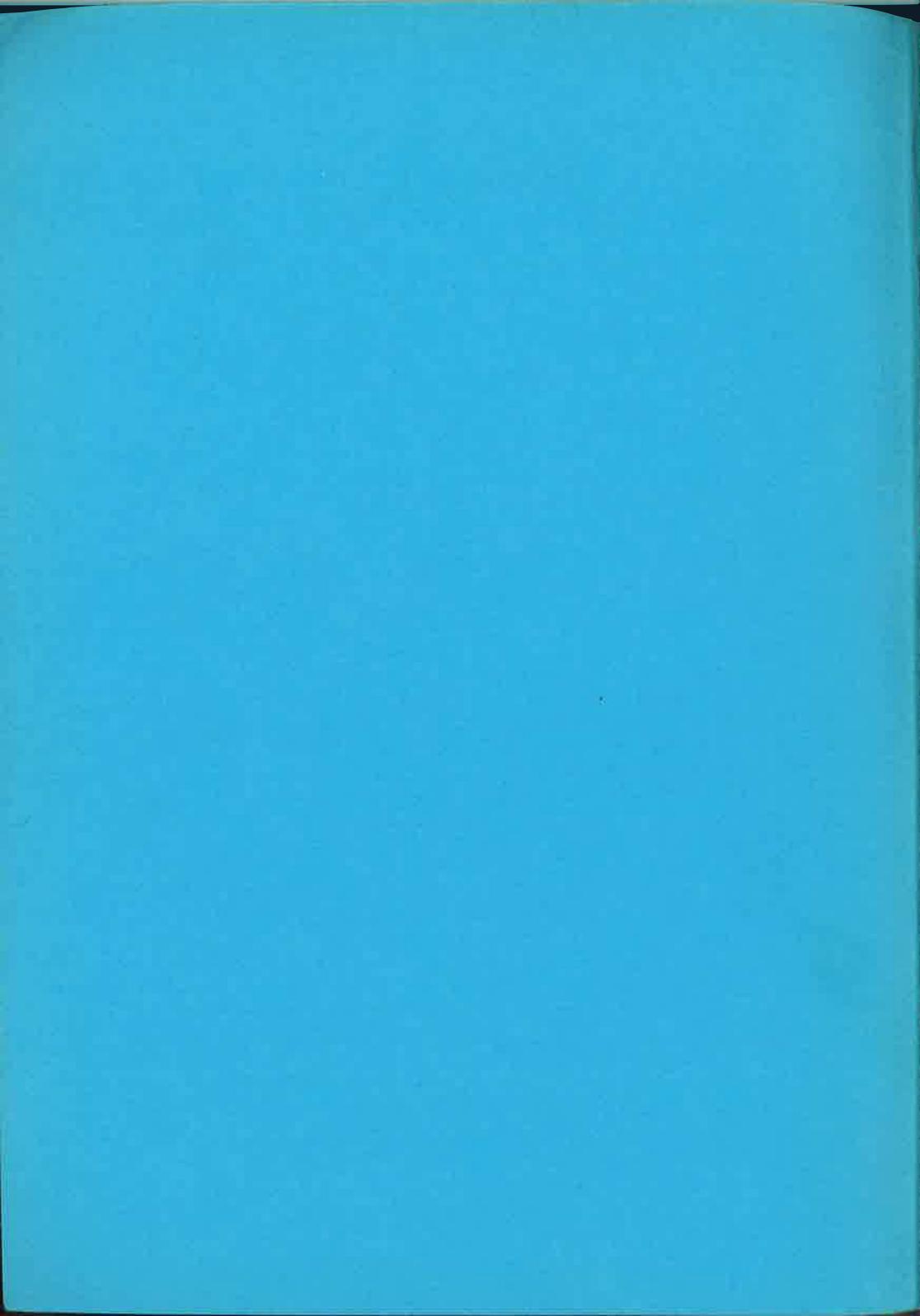
n°22 Juin 1995

MUSIQUE ET LITURGIE

- Présentation

- Musique et liturgie

Olivier Calame



PRÉSENTATION

On va volontiers répétant que la musique serait par excellence l'art du protestantisme. Elle est en tout cas la forme d'art qui tient le plus de place dans l'exercice du culte protestant. Mais dans notre langue, où trouver une réflexion de fond sur ce phénomène particulier et, plus largement, sur les relations de la musique et de la théologie ? Nous disposons d'ouvrages de référence sur de nombreux aspects de la foi chrétienne. Sur celui-là, nous n'en avons point, en tout cas point qui fasse date. Le seul qui aurait pu avoir quelque ampleur n'était en effet pas assez fortement structuré pour exercer une influence durable dans ce domaine (Charles SCHNEIDER, *L'évolution musicale de l'Église réformée de 1900 à nos jours*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1952). Les autres ouvrages en français sur la musique protestante sont tous consacrés à des problèmes historiques, comme les irremplaçables recherches de Pierre PIDOUX sur les psaumes de la Réforme. Même remarque à propos de l'entreprise de restauration-rénovation des psaumes huguenots poursuivie avec opiniâtreté en France par Roger CHAPAL et qui vient de connaître son achèvement.

Pour l'instant, en tout ce qui touche aux problèmes actuels de la musique liturgique, nous devons donc nous contenter d'articles éparpillés dans diverses publications dont les rédacteurs décident une fois d'empoigner enfin résolument le problème. Cela nous vaut parfois un ou deux numéros à thème, puis plus rien.

Le présent *Cahier de l'IRP* ne fera évidemment que vérifier cette règle. Rien, en ce moment, ne nous permet d'imaginer que, dans notre langue, la réflexion théologique et protestante sur la musique donnera enfin lieu à autre chose que des articles ou des contributions plus ou moins épisodiques. Mais quand l'occasion se présente de reprendre le problème, même très intérimairement, ne la laissons passer.

Au printemps 1994, Olivier CALAME, un étudiant de la Faculté de théologie de Lausanne, a présenté un mémoire de licence (en France, on le qualifierait de mémoire de maîtrise) qui était précisément consacré au problème de la musique dans le culte. Ce n'était pas une nouveauté : des mémoires sur un tel sujet se succèdent dès longtemps dans toutes nos Facultés. Olivier CALAME ne s'est pas contenté de faire des études de théologie ; il lui arrive aussi de fonctionner comme organiste dans sa paroisse. Ce n'est pas non plus très original. Mais fort de ce double intérêt de musicien amateur et d'étudiant en théologie, il a posé le problème d'une manière qui mérite, me semble-t-il, de retenir l'attention, tant en

raison des questions qu'il pose que des attentes dont il témoigne à l'en-droit des pasteurs comme des musiciens d'Église.

Avec l'aide de Jean-Luc ROJAS, assistant de l'IRP, Olivier CALAME a accepté de reprendre une partie de son texte, de la retravailler, d'en préciser certains aspects, pour en faire un article des Cahiers, mais sans atténuer pour autant l'impétuosité estudiantine de quelques-unes de ses remarques ou la tournure parfois très carrée de tel ou tel de ses jugements. C'est à dessein : un tel texte devrait susciter des réactions, ne serait-ce parfois qu'en raison de ses imperfections mêmes. Je remercie Olivier CALAME d'avoir accepté de courir ce risque.

L'un des intérêts de sa contribution est de s'inspirer entre autres des écrits du théologien et musicologue écossais Éric ROUTLEY, qui commença sa carrière à Édimbourg avant d'être appelé à Princeton, New Jersey. ROUTLEY demeure à mon sens l'un des auteurs les plus intéressants à lire dans ce domaine de la musique et de la théologie. Quasi inconnue dans notre monde francophone, sa bibliographie n'en est pas moins riche. Aussi mon plus grand regret est-il en l'occurrence que ses ouvrages ne se trouvent pas tous dans les bibliothèques de nos différentes Facultés de théologie, ou parfois ne s'y trouvent pas du tout. La plupart d'entre eux étant épuisés, tout donne à penser qu'ils ne s'y trouveront jamais. Mais on devrait profiter de se précipiter sur ceux qui y ont trouvé leur place. ROUTLEY a par exemple publié en 1966 une édition révisée de son importante thèse de doctorat sur *The Church and Music* (Duckworth, réimprimé en 1978) ; c'est l'un des meilleurs survols historiques de cette réalité. En 1960, il avait déjà livré *Church Music and Theology* (Muhlenberg Press), qui semble un livre important, mais que je n'ai malheureusement pas eu la possibilité de consulter. Même remarque pour *The Music of Christian Hymnody* (London, Independent Press, 1957) et *Hymns Today and Tomorrow* (Abingdon, 1964). En revanche, *Church Music and the Christian Faith* (Carol Stream, Illinois, Agape, 1978) a été réimprimé en 1990 est devrait encore pouvoir être obtenu chez l'éditeur, de même qu'un petit livre moins fortement structuré : *Music Leadership in the Church - A Conversation Chiefly with My American Friends* (ibid., 1967).

Le plus simple ne serait-il pas de traduire l'un de ces livres en français ? Ce ne serait guère opportun. On ne peut en effet parler de musique, même et surtout dans sa relation à la foi chrétienne, sans citer de nombreux exemples et sans les analyser, ce que ROUTLEY ne manque jamais de faire. Or, BACH et quelques autres mis à part, les exemples qu'il passe en revue sont presque tous empruntés à la musique anglaise ou américaine. Ils ne sont donc pas de nature à nous intéresser assez directement, surtout dans le domaine de la musique spécifiquement ecclésiale. Nous devons donc nous contenter de lire ROUTLEY dans sa propre langue, qu'il écrit d'ailleurs fort bien - ou alors profiter de l'occasion quand des étu-

dians, comme Olivier CALAME, s'inspirent, même très partiellement, d'un auteur comme lui (voir entre autres ce que CALAME dit de la musique romantique).

Profitons de l'occasion de cette livraison des *Cahiers* pour signaler d'autres ouvrages relevant du même champ de préoccupation. Moins largement théologique et musicologique que ROUTLEY, plus strictement attentif aux problèmes de terrain, on trouvera d'utiles indications et réflexions sous la plume d'un de ses amis américains, Robert H. MITCHELL : *Ministry and Music*, Philadelphia, Westminster Press, 1978. Et puis, n'oublions pas l'intéressant livre de Austin C. LOVELACE et William C. RICE, *Music and Worship in the Church*, Nashville 1960/1987, riche en notations qui, pour être ancrées dans la réalité américaine, n'en sont pas moins susceptibles de nourrir utilement notre propre réflexion.

Et en allemand ? Pour le dire tout crûment, je ne trouve pas au-delà de la Sarine ou du Rhin de livres qui traitent le sujet avec autant de compétence, de complétude et de simplicité que le fit ROUTLEY. De plus, les ouvrages allemands sur ces problèmes sont pour la plupart soit trop théoriques, soit trop confinés dans le champ de la seule hymnologie luthérienne, fort riche il est vrai. L'un des plus concis et des plus utiles demeure toutefois le petit livre (qui n'était pas destiné initialement à des théologiens, mais à de futurs enseignants du niveau secondaire) de Christoph ALBRECHT, *Einführung in die Hymnologie*, Göttingen, Vandenhœck & Ruprecht, 1973/1984. C'est à bien des égards un résumé, mais aisément utilisable.

De la production en Suisse alémanique, je retiens surtout un ouvrage de Markus JENNY, *Die Zukunft des evangelischen Kirchengesangs*, Zürich, TVZ, 1970, et l'introduction de Walter TAPPOLET à son échange de lettres avec Willy BURKHARD (Willy BURKHARD et Walter TAPPOLET, *Evangelische Kirchenmusik - Die Briefe von Willy Burkhard*, *ibid.*, 1964). C'est solide et fort proche de nos propres problèmes ou préoccupations.

Et puis, bonne surprise, il y a l'article « Musik und Religion » qui est paru récemment dans le vol. 23 de la *Theologische Realenzyklopädie*, en particulier la contribution de Gustav A. KRIEG intitulée « De la Renaissance à la période contemporaine ». J'avais été déçu de sa thèse d'habilitation, bien trop théorique à mon sens, et surtout trop confinée dans un secteur musical trop étroitement délimité pour intéresser vraiment des gens d'autres champs culturels (*Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem, dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg*, Göttingen, Vandenhœck & Ruprecht, 1990). Mais ce travail de fond a porté ses fruits et KRIEG nous propose avec cette contribution à la *TRE* un apport richement informatif et fortement réflexif dont je regrette que nous n'ayons aucun équivalent

en français. Son seul défaut est d'être du super-concentré. Pour en apprécier toute la portée, il faudrait disposer d'enregistrements des pièces musicales dont il parle. Mais rien n'interdit de compléter cette lecture par la recherche et l'audition de pièces propres à illustrer musicalement son propos.

Ce texte de présentation ne peut finir, on l'aura deviné, que sur un appel du pied. La théologie protestante d'expression française, surtout son secteur dévolu à la théologie pratique, attend encore l'homme ou la femme qui aura non seulement un goût très vif de la musique et de la théologie, mais saura se doter des compétences suffisantes pour empoigner enfin ce problème et nous proposer une réflexion de fond qui ne soit ni strictement musicale, ni trop uniquement théologique, mais fasse apparaître toutes les interactions entre ces deux domaines, pour le plus grand profit et de la musique et de la théologie. La théologie serait en tout cas la première à gagner d'un apport qui lui apprendrait à opérer selon les exigences d'une logique et d'une sensibilité plus musicales que géométriques, plus harmoniques qu'analytiques.

Le directeur de l'IRP : Bernard Reymond

MUSIQUE ET LITURGIE

par Olivier CALAME

1. INTRODUCTION

La question de la musique est complexe : elle fait intervenir une quantité d'éléments et cela à plusieurs niveaux.

La musique comprend tout d'abord des éléments objectifs (tonalité, contrepoint, harmonie, rythme, adéquation texte-musique,...) que l'on peut aborder de manière rationnelle en se conformant à un certain nombre de règles. Mais la musique s'exprime également sur un mode émotionnel et subjectif qui la porte au-delà de la raison. Sur ce mode-là, elle est d'abord ressentie. La musique devient autre, elle transcende les mots, dit l'indicible. Elle bouleverse certains tout en laissant d'autres totalement indifférents. Elle agace les uns et enthousiasme les autres. Ces deux modes, rationnel et émotionnel, sont constitutifs de l'événement musical et sont, de ce fait, indissolublement liés. On ne peut parler musique, et encore moins musique liturgique, sans les prendre en compte l'un et l'autre.

A un second point de vue, celui de la musique liturgique, un certain nombre de facteurs interviennent à leur tour dans la réflexion. J'en distingue au moins huit : l'affectif, l'expérience pratique, la prise en compte du réel, l'art, l'anthropologie, la théologie, la liturgie et la tradition. Ces facteurs jouent souvent sur les deux modes rationnel et émotionnel, et vont tous influencer la vision que l'on aura de la musique liturgique. Ils sont souvent en tension les uns avec les autres, parfois même en contradiction. Pour mieux en discerner les enjeux, je les présente brièvement :

— *Le facteur affectif*, sans doute le plus irrationnel de tous, correspond au pur effet produit par une musique, l'impression immédiate qu'elle laisse : cette musique me plaît, m'apaise, me fait danser, me porte au-delà de moi-même, m'ouvre des horizons nouveaux ou, au contraire, me met mal à l'aise, me rend nerveux, me renferme sur moi-même. Ce facteur, qui sous-tend toute discussion sur la musique, est très difficile à utiliser tant il est subjectif et peu rationalisable. Toute réflexion sur la musique qui se fonderait uniquement sur ce critère d'impression immédiate prendrait par là-même un caractère arbitraire et indiscutable.

— *L'expérience pratique* est celle que l'on peut avoir comme choriste dans un chœur de paroisse, comme organiste, flûtiste ou guitariste, ou simplement comme membre d'une assemblée culturelle. Si une telle expérience demeure toujours propre à chaque individu, elle a toutefois l'avantage de s'appuyer sur des faits concrets. Elle est subjective, mais pas uniquement émotionnelle. N'étant en aucun cas normative, elle constitue un exemple de vie liturgique incarnée qui ne doit pas être négligé.

— *La prise en compte du réel* est plus large, mais aussi plus empirique. A partir de l'expérience liturgique pratique, en observant le monde et en étudiant l'évolution de la musique, elle essaye d'accéder à une vision globale de la situation de la musique dans le monde. Derrière ce facteur, se profile le souci d'avoir un langage liturgique adéquat et pertinent face au monde dans lequel on vit.

— *Le facteur artistique* comprend toute la question de la composition et de l'interprétation, du point de vue de la technique, de la qualité et de l'originalité, ainsi que la question de l'inspiration ou du génie musical, qui donne à une musique ce petit quelque chose en plus qui suscite l'émerveillement.

— *Le facteur anthropologique* prend en compte les dimensions constitutives de la musique au niveau le plus profond de la conscience humaine. Il touche, entre autres, à la capacité qu'a la musique de communiquer, à ce qu'elle transmet et aux éléments qui conditionnent son écoute.

— *Le facteur théologique* s'impose dans la mesure où, sans une réflexion théologique solide, la musique liturgique risque de perdre sa spécificité, sa dimension de service, au profit d'une fonction purement décorative (c'est la musique de concert, quand est là pour plaire et n'a d'autre but qu'elle-même), d'un simple fonctionnariat (c'est la musique bouche-trous qui donne au pasteur le temps de monter en chaire ou de souffler un peu entre la confession de foi et la prière d'intercession !) ou d'une intention démagogique (c'est la musique qui prioritairement cherche à plaire à la majorité de ceux que l'on voudrait bien voir plus souvent au culte) ; il s'agit, dans la plupart des cas, de la musique « rythmée »¹, à la mode chez les 15-20 ans ou chez les plus âgés qui s'assimilent à cette tranche d'âge).

— *Le facteur liturgique* vise l'intégration d'une pièce dans le culte, en vérifiant son adéquation au sein de l'action liturgique.

¹ Il est évident que toute musique est rythmée, le temps étant l'un des éléments constitutifs de l'événement musical. Lorsque je parle de musique rythmée, j'entend celle dont le rythme et plus particulièrement la syncope, qui sont généralement marqués par une batterie, est la base de composition.

— *Le facteur de la tradition*, enfin, nous oblige à ne pas penser le seul moment présent comme absolu, indépendant de tout autre temps, mais l'inscrit dans l'histoire de l'Église, nous reliant ainsi aux autres générations de croyants. Parallèlement, ce facteur de tradition nous conduit à situer notre musique liturgique dans un lieu précis, culturellement [dé]limité. Nous devons en effet reconnaître que notre musique liturgique n'est pas universelle, qu'il existe d'autres formes d'expression musicale, propres à d'autres cultures.

Une réflexion équilibrée sur la musique liturgique ne pourra faire l'économie de ces facteurs qui, étant donné leur diversité, se trouvent souvent en tension, voire parfois en opposition. Dans les pages qui suivent, je vais tenter de trouver un équilibre (je dis bien « un ») entre ces divers facteurs.

Mais avant d'aller plus loin, je dois encore définir brièvement la notion de *musique liturgique*.

Paradoxalement, dans l'acception que je lui donne, la musique liturgique n'est pas musique, mais événement musical : elle n'existe que pensée en fonction de l'événement liturgique à chaque fois nouveau que constitue le culte, et intégrée à cet événement. Elle en est strictement indissociable. La musique liturgique prise en elle-même, indépendamment de l'acte liturgique, n'existe pas. Cette manière de définir la musique liturgique avant tout comme un événement la dynamise et a un certain nombre de conséquences :

a) Liée d'aussi près au culte, elle ne peut plus être son propre but. Elle n'existe qu'au service de l'événement liturgique. Sa fonction purement décorative, déjà relevée, n'a plus de sens.

b) Cette définition valorise et encourage l'improvisation musicale, inspirée par le déroulement du culte et techniquement maîtrisée, qui est fondamentalement contextuelle.

c) Une même partition peut être musique liturgique dans un culte latino-américain, mais a de fortes chances de ne l'être pas dans un office orthodoxe russe !

d) Parallèlement, mais du point de vue temporel cette fois, une pièce peut avoir été musique liturgique et ne l'être plus. Si les Passions et les Cantates de J.-S. BACH ont été des pièces liturgiques par composition et par célébration, elles ne le sont certainement plus, ou très rarement, aujourd'hui, ce qui ne diminue pas leur valeur mais la situe ailleurs.

2. POUR UNE VRAIE PRISE EN COMPTE DU RÉEL

J'entends souvent dire à propos de la musique liturgique : « Les jeunes ne comprennent plus les cantiques de notre psautier. Si vous voulez qu'ils viennent à l'Église, offrez-leur d'abord de la musique moderne,

parlez leur langage ! » Dans cette perspective, le simple fait de constater la différence entre la musique de variété et le langage musical liturgique induit, souvent sans aucune médiation, l'idée que la musique liturgique, pour être « de notre temps » et être comprise par les jeunes, devrait se calquer sur la musique de variété. Si l'on peut discuter la pertinence de la constatation, le lien de causalité est totalement arbitraire et méthodologiquement faux. On fait l'économie du recul critique et de la réflexion. Le pseudo-réalisme dont il est question devient un argument fallacieux pour imposer un type précis de musique dans le culte. Mais quelle est la musique « de notre temps » ?

2.1. Situation musicale dans le monde actuel

Commençons par une comparaison : à l'époque baroque, il n'y avait qu'un langage musical. Que ce soit de la musique profane, populaire ou savante, ou de la musique religieuse, le principe de composition resta identique : la basse continue. La *Cantate du Café* de BACH peut être prise sans problème pour une cantate religieuse par qui ne connaît pas l'allemand ; des chants populaires ont parfois été transformés en cantiques ; les cantiques sont des chants populaires que l'on chantait en famille. Sans fantasmer un paradis perdu, on peut le constater : il n'y avait qu'une seule musique.

A l'époque actuelle, les langages musicaux sont en état d'éclatement. Le rock, BREL, MESSIAEN, GOLDMANN, STOCKHAUSEN, le jazz représentent des mondes tellement différents qu'ils sont la plupart du temps inconciliables. Ces mondes deviennent d'ailleurs des lieux identitaires extrêmement forts, à tel point qu'au lieu d'accepter et d'apprécier une certaine diversité, l'on s'enferme dans un genre musical dans lequel on se reconnaît et en dehors duquel plus rien n'existe. Le milieu chrétien n'est d'ailleurs pas en reste : on y rencontre les tenants des cantiques traditionnels, les adeptes du « rock chrétien », ceux qui ne jurent que par les chants « rythmés » (issus de près ou de loin des variétés à la mode) ou encore ceux qui sont séduits par les chants de Taizé.

Que s'est-il passé entre l'époque baroque et la nôtre, entre cette apparente unité et cet éclatement du langage musical ? C'est ce que nous allons tenter de voir maintenant, dans un survol de l'évolution de la musique religieuse, en prenant l'exemple plus précis du chant liturgique, puis en faisant ressortir un certain nombre de changements intervenus au cours de cette histoire.

2.2. Évolution du chant liturgique de la Réforme à nos jours

Pour ce survol, je suivrai l'analyse qu'en fait Karl BARTH dans sa *Dogmatique*. Plutôt que de la paraphraser, je me permettrai d'en citer des extraits².

a) La Réforme

Du côté luthérien, la plupart des cantiques ont été tirés de la Bible ou de l'hymnologie de l'Église des premiers siècles et du Moyen-Âge. « Lorsque nous abordons le contenu de ces hymnes, l'évidence s'impose : tout lyrisme, c'est à dire toute exaltation de l'élément subjectif en est absent. L'homme qui s'y exprime ne s'adresse pas à lui-même, pour se plaindre, se donner des conseils ou s'exhorter au courage ; et il ne s'adresse pas davantage aux autres pour les engager à le rejoindre dans ses épanchements lyriques. Tout est centré sur l'adoration, la confession de foi ou des péchés, sur la prédication et la communication objective du salut ». Du côté réformé, la fidélité aux psaumes bibliques permet « de conserver ce haut caractère d'objectivité qui a marqué les débuts de l'hymnologie protestante ».

b) Du XVII^e au XVIII^e siècle

« Le passage du XVI^e au XVII^e siècle - lequel, on le sait, coïncide avec l'apogée de l'orthodoxie théologique - va apporter un changement très caractéristique qui, sans être encore radical, ne s'en fera pas moins sentir sur toute la ligne. Certes, l'objet de la foi reste le thème dominant des hymnes de cette époque ; toutefois, [...] un autre centre apparaît : le cœur humain, l'âme du fidèle, le 'je' et le 'nous' dans toute la problématique de leur relation à Dieu ».

En plus de cette attention qui se fixe sur le sujet croyant, une tendance plus précise apparaît qui se confirmera au XVIII^e siècle : « l'intérêt se porte de plus en plus sur l'existence extérieure de ce sujet croyant [...]. Le drame de la création, de la réconciliation et de la rédemption, considéré comme l'œuvre du Dieu trinitaire, fait place à un drame tout différent : celui de l'âme humaine en monologue avec elle-même et dialoguant avec Dieu ou avec une âme sœur. [...] Conformément à la mentalité générale du siècle, la plupart des cantiques ont désormais un ton de grandiloquence sentimentale et pathétique, qui se traduit par une très nette décadence sur le plan musical également. [...] La confession de foi et la prédication de l'Évangile ont cédé le pas à la poésie pieuse, et la vérité objective ne repose plus désormais que sur les sentiments qui animent le sujet croyant ». On le voit, les hymnes du XVIII^e n'ont plus

² Karl BARTH, *Dogmatique, III/2*, Genève, Labor et Fides, 1954, pp. 46-50.

grand chose en commun avec ceux du temps de la Réforme. Mais l'élément subjectif n'a pas fini de gagner du terrain !

c) *Le XIX^e siècle*

« C'est au XIX^e siècle seulement que le sentiment religieux et le sérieux moral deviennent la mesure de toutes choses et que, d'une manière beaucoup plus facile qu'au siècle précédent, la communauté chrétienne se met à ne plus croire qu'en elle-même. Sauf qu'on a appris désormais un tour d'escamotage dont le XVIII^e siècle eût été incapable et qui consiste simplement à réduire au même dénominateur l'élément subjectif et l'élément objectif de la révélation, c'est à dire à transformer en allégorie ou en poésie tout ce que l'on touche. [...] Le XVIII^e siècle, lui, cherche simplement à éliminer du chant d'église toute sa substance objective ; le XIX^e siècle fait beaucoup mieux : il parvient à tout transformer en subjectivité ! »

Concernant la période romantique et sa musique, il me semble intéressant de noter ici trois critiques pertinentes que lui font Erik ROUTLEY³, pour les deux premières, et Bernard REYMOND, pour la troisième.

1. Cette musique préjuge de la réaction des auditeurs et leur prescrit les réponses émotionnelles. Il y a donc risque de manipulation par la voie du sentimentalisme.

2. La musique romantique est très majestueuse. Elle favorise dans l'Église la nostalgie d'une grandeur qui n'est plus, au XIX^e siècle, qu'illusion. Par là, elle court le risque de bloquer les fidèles dans un passé légendaire au lieu de les tourner vers le présent et l'avenir.

3. Dans la conception romantique, « la musique serait pour ainsi dire soustraite par nature aux vicissitudes de la condition humaine, elle aurait par elle-même quelque chose de divin, son écoute permettrait à l'homme de participer à une sorte de félicité céleste et d'échapper par là au sentiment accablant de sa finitude. La musique, autrement dit, ne serait pas seulement une expression de la religion, mais déjà un moyen de salut »⁴.

J'ajouterai encore une réflexion de B. MARTIN, à laquelle je m'associe, au sujet de l'avenir de la musique romantique. « La personnalité du compositeur y est devenue trop évidente pour qu'il puisse encore être question d'une véritable manifestation de la foi de tous. [...] Aussi la plus

³ Erik ROUTLEY, *Church Music and the Christian Faith*, Carol Stream, Agape, 1978, pp. 45-49.

⁴ Bernard REYMOND, « Albert Schweitzer et la dimension musicale de la religion », in : *Vivre* (Lillois), automne 1994, p. 46.

grande partie de la musique 'sacrée' du XIX^e siècle ne peut-elle jouer, de nos jours, qu'un rôle en quelque sorte "documentaire" »⁵.

d) Le XX^e siècle

Tentons maintenant d'analyser l'évolution musicale postromantique, ce qui est une chose difficile. Ce que je formule maintenant brièvement est une observation personnelle en forme d'hypothèse que je compléterai par la mise en évidence des principaux changements musicaux intervenus jusqu'au XX^e siècle.

Le XX^e siècle m'apparaît comme un condensé de l'évolution allant de la Réforme au Romantisme. Après cette dernière période, il me semble voir, dans les années 30, une rupture et un retour vers une musique et des chants plus objectifs. Le siècle s'écoulant, le subjectif reprend le dessus et mon hypothèse est que nous nous trouvons actuellement dans une période fortement néo-romantique, où l'on vit de l'illusion du passé et où l'on observe un retour très important du subjectivisme. Cette hypothèse explique pourquoi je me suis arrêté plus longuement à la musique romantique, à ses limites et à ses risques, puisque ces éléments se révèlent être des plus actuels.

Si le XX^e siècle me semble répéter l'évolution musicale des quatre siècles précédents, ce n'est toutefois pas par étapes aussi distinctes, mais dans une évolution où ces différentes étapes coexistent et se chevauchent, de même que coexistent en ce XX^e siècle différents langages musicaux. Mon hypothèse porte sur le mouvement général du siècle.

Pour la vérifier et comprendre le si grand contraste existant entre la période baroque, puisque tel était notre premier exemple, et l'époque actuelle, je m'attacherai maintenant à mettre en évidence les principaux changements qui ont eu lieu.

2.3. Principaux changements

a) De la communauté à l'individu

Parallèlement au passage, auquel K. BARTH nous a rendu attentifs, d'une dominante objective à une dominante subjective, nous assistons, de la Réforme au XX^e siècle, à un passage du chant comme acte communautaire au chant comme acte individuel, même exercé à l'intérieur d'une communauté. En effet, si, à la Réforme, le chant se voulait d'abord communautaire et exprimant une foi objective, l'évolution vers la foi subjective oriente inévitablement le chant vers l'individu, vers ses propres sentiments à l'égard de Dieu et même de sa propre foi. Il s'ensuit que les croyants ne se reconnaissent pas forcément dans la musique exprimant les

⁵ Bernard MARTIN, *Frank Martin ou la réalité d'un rêve*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, p. 93.

états d'âme du compositeur et ne peuvent par conséquent s'y associer pleinement. Notons bien que cette individualisation n'a rien à voir avec le fait que l'on chante ces chants en commun ou non. La question est bien plutôt de savoir, d'une part, quelle foi on célèbre (celle de la communauté, celle de l'individu, voire celle du compositeur) et, d'autre part, s'il est possible à une communauté de s'associer à cette foi.

b) De l'anonymat au vedettariat

De même, nous constatons, du côté des compositeurs et interprètes cette fois, un passage de l'anonymat au vedettariat. En effet, à la Renaissance et même à l'époque baroque, le plagiat, fréquent, ne choquait personne. BACH, par exemple, transcrivait des concertos de VIVALDI en concertos pour orgue sous son propre nom. Le nom du compositeur n'avait que peu d'importance, la musique primait sur son auteur. Peu à peu le nom des compositeurs a pris plus de place, le plagiat n'a plus été possible. Au cours du XX^e siècle, le nom des interprètes a connu le même sort et actuellement, la simple mention d'un compositeur ou d'un interprète fait courir les foules par milliers, quelle que soit la qualité de la musique d'ailleurs. Cette évolution vaut autant en musique profane qu'en musique religieuse. La musique liturgique, bien que relativement préservée, n'en est pas à l'abri. Tout vedettariat, celui de l'interprète mais également celui du compositeur, me semble très néfaste dans la liturgie. En effet, compositeurs et interprètes doivent rester au service de l'événement liturgique et de la communauté qui le vit.

c) De l'Église au monde des arts

À quoi s'ajoute un changement structurel : depuis la Révolution française, l'Église a vu décliner considérablement son rôle directeur dans le domaine de la culture. L'art devient un monde autonome, hors Église, où seule compte la valeur artistique. Si cette émancipation de l'art est une bonne chose, elle a toutefois une conséquence majeure sur la musique et l'art religieux : l'Église, qui n'a de surcroît plus les moyens financiers de générer des œuvres musicales conséquentes, dépend du bon vouloir et de la foi des compositeurs et n'a plus de maîtrise sur les nouvelles compositions. La personne qui veut écrire une pièce religieuse doit maintenant d'abord le vouloir, ensuite choisir le sujet et enfin arrêter les moyens qu'elle emploiera, alors que, lorsque l'art dépendait de l'Église, tout cela lui était fourni par commande. Cette dépendance actuelle à l'égard du monde artistique fait que l'Église n'a pas une musique qui lui soit propre, mais qu'elle dépend des styles de musique existant dans lesquels se disent des choix individuels et non ecclésiastiques.

d) De la culture une à la culture plurielle

Un élément capital dans l'analyse de l'éclatement des langages musicaux constaté au XX^e siècle est, bien entendu, la rencontre et le choc des cultures. Le développement des moyens de communication et de transport, c'est une banalité, a permis aux hommes de connaître d'autres cultures que la leur et de s'ouvrir à elles. En musique liturgique, cela est nettement repérable par l'apparition des *Negro Spirituals* et de la musique « rythmée » en général.

e) De l'esthétique de l'œuvre à l'esthétique de l'action ⁶

Claude DUCHESNEAU constate un changement d'esthétique et avance à son propos une thèse intéressante : « Jusqu'à une date récente, et encore actuellement pour ceux qui ont une culture musicale, la musique vivait sous l'empire de l'esthétique de l'œuvre. On jugeait un morceau de musique pour lui-même selon des canons esthétiques qui concernaient uniquement l'objet musical, à tel point qu'il suffisait, si l'on en était capable, de lire une partition pour savoir si la musique en question était bien faite. Or, ce à quoi nous fait assister le mouvement actuel, c'est à un changement d'esthétique. La musique n'est pas bonne par ce qu'elle est, mais par ce qu'elle fait. Peu importe qu'elle soit bien écrite ou pas, ce qui la rend bonne ou mauvaise c'est l'activité non seulement émotionnelle, mais sociale et même physique qu'elle permet » ⁷.

Cette idée semble rejoindre ma définition de la musique liturgique, et la généraliser, faisant de l'événement, du « happening », la seule raison d'être de toute musique. Il y a toutefois une différence capitale : dans ma définition, l'événement liturgique sans lequel n'existe aucune musique liturgique est un événement objectif et communautaire. Derrière le changement d'esthétique analysé par Claude DUCHESNEAU, par contre, se dissimule un mouvement de pure subjectivité : l'événement musical est évalué selon l'impact qu'il a sur le seul sujet. L'unique critère pour évaluer une musique est la somme des appréciations individuelles sur ce qu'elle donne à vivre.

f) De l'émotion à l'idéologie de l'émotion

L'un des intérêts de la musique est bien sûr le fait qu'elle touche les cœurs et non seulement l'intellect. Elle va au-delà des paroles et exprime l'indicible. Cette fonction émotionnelle, positive, est une des raisons majeures de l'utilisation de la musique dans le culte, à la Réforme comme aujourd'hui. Cependant cette dimension peut être pervertie et être consi-

⁶ J'emprunte l'expression à C. DUCHESNEAU, in : Claude DUCHESNEAU, Paul BARDON, Jean LEBON, *L'important, c'est la musique. Essai sur la musique dans la liturgie*, Paris, Cerf, 1977, p. 85.

⁷ *Ibid.*, p.85.

dérée non plus comme un moyen, mais comme un but en soi. La musique se trouve alors au service de l'idéologie de l'émotion, et est vécue comme un tout englobant hors duquel plus rien n'existe et face auquel tout esprit critique disparaît au profit d'un « happening » immédiat et souvent fusionnel. Cela s'observe aisément et confirme encore l'hypothèse du néo-romantisme actuel, l'émotion musicale permettant à l'homme d'échapper un instant aux « vicissitudes » de sa condition. Cette idéologie me semble très dangereuse dans la mesure où, après avoir supprimé tout recul critique, elle laisse le champ libre à qui veut susciter des états émotionnels précis. La musique devient ainsi un moyen de manipulation au gré duquel l'individu n'est plus maître de ses réactions.

3. QUELQUES RISQUES DE LA MUSIQUE

3.1. La musique considérée pour elle-même

Pour la musique liturgique, un premier danger serait donc de faire du moyen un but. Quelqu'un m'a dit une fois être venu au culte pour la musique. Dans une telle perspective, la musique liturgique devient première. Au lieu d'être au service de l'action liturgique globale, elle devient le but de la célébration. Le culte n'est plus le rassemblement d'une communauté qui loue et prie Dieu, mais un concert. La musique liturgique court alors le risque de devenir elle-même religion.

Ce danger est réel. Or le culte ne peut en aucun cas être réduit à un rôle de concert, aussi spirituel soit-il. L'événement musical étant toujours relatif à l'action liturgique, nous ne saurions inverser les rôles.

Dans l'ère néo-romantique où nous vivons, ce risque peut même aller plus loin : la musique peut être considérée comme divine en elle-même, devenant ainsi un moyen d'accéder au divin et d'échapper aux tracasseries de l'existence. Nous retrouvons ici la constatation que faisait Bernard REYMOND au sujet de la conception romantique de la musique. Cette conception me semble se manifester au travers de l'atmosphère religieuse qui entoure certains concerts, qui ressemblent à s'y méprendre à un culte de la musique. Il est évident que cette conception est totalement impropre à une perspective liturgique, pour laquelle le Christ est le seul médiateur, le seul « moyen d'accès » à Dieu.

Rappelons-le encore une fois, la musique liturgique est seconde, elle est au service de l'expressivité culturelle, intégrée et adéquate à l'ensemble de l'action liturgique avec laquelle elle forme un tout cohérent.

3.2. La musique manipulatrice

La crainte d'une manipulation par la musique se profile souvent en arrière-fond des discussions au sujet de la musique liturgique. C'est un phénomène complexe dont les effets ne doivent certes pas être surestimés, mais surtout pas négligés.

Aucun événement musical n'est neutre. La musique comporte en elle-même des éléments pouvant induire des émotions, voire même des comportements. Il y a donc là un danger potentiel de manipulation, si le compositeur ou l'interprète recherche ce type-là d'effet ou l'exploite. Cependant, ce danger peut devenir réel s'il y a, du côté de l'auditeur, absence de recul critique ou écoute inconsciente. Arrêtons-nous un instant sur ce point.

L'absence de recul critique peut avoir trois origines. Il peut être naturel, dans le sens où l'auditeur n'y a jamais été formé, ce qui est de plus en plus fréquent dans le monde d'immédiateté dans lequel nous vivons. Il peut aussi provenir de la conception que l'auditeur a de la musique. Dans la conception néo-romantique actuelle, nous l'avons vu plus haut, elle est considérée comme une totalité en soi, une réalité inaliénable, un absolu : elle *EST* frisant ainsi la divinité. Dès lors, devenant référence ultime, on ne saurait la critiquer ou même imaginer qu'elle puisse être manipulatrice. L'absence de recul critique peut enfin, et c'est encore plus sournois, être induit par la musique elle-même. C'est le cas, par exemple, des musiques diffusées à un volume très élevé. A leur écoute, soit l'on fuit à grandes enjambées, soit l'on reste et elle l'on est totalement englobé, ce qui annihile d'office toute possibilité de recul critique, laissant la voie libre à n'importe quelle volonté manipulatrice.

La manipulation peut également devenir réelle si l'écoute de la musique est inconsciente. L'attention portée aux sons par l'auditeur joue en effet un très grand rôle. La pratique de la réception passive de la musique, à savoir le fait d'entendre des sons mais de ne pas les écouter, est actuellement la plus courante dans notre société, à l'exemple de la musique omniprésente en bruit de fond. Peu à peu et quel qu'il soit, un style musical va devenir familier. On s'y plaira, mais sans savoir pourquoi ni prendre conscience de ce qu'il véhicule, ce qui peut représenter un danger de manipulation, aucune musique n'étant innocente. A titre d'exemple, les grandes surfaces utilisent une musique calme et plaisante pour mettre les clients à l'aise et les faire rester plus longtemps dans l'ambiance agréable ainsi créée. A l'heure de fermeture, par contre, cette musique devient plus rapide et plus stressante, les clients étant appelés à vider les lieux !

Notons encore qu'au-delà de la voie qu'elle ouvre à la manipulation, une conception de réception passive ne donne pas son plein sens à la musique. C'est elle, par exemple, qui fait de la musique liturgique un simple élément décoratif du culte. Une réception active, celle de la véritable

écoute, ouvre d'autres possibilités à la musique, celle d'une expressivité significative par exemple.

Posons-nous maintenant la question de la manipulation à propos de la musique liturgique.

Le simple fait d'entrer dans un processus de communication est potentiellement manipulateur. Certains éléments de la musique liturgique peuvent donc fonctionner sur ce registre-là. Ce sont même paradoxalement ces éléments qui permettent à l'auditeur de vivre pleinement le rôle expressif et transformant de cette musique. En effet, la constante distance critique ne permet pas de vivre la musique. De plus, on ne peut pas être constamment conscient de tout ce qu'elle véhicule. Sa dimension de communication, qui constitue justement sa richesse expressive, est donc potentiellement manipulatrice.

Cela dit, le risque de manipulation est faible dans la conception que je me fait de la musique liturgique. Je la considère en effet comme fondamentalement seconde. Elle est au service de l'action liturgique et non sa propre norme. De plus, sa nécessaire adéquation à la liturgie la fait dépendre de celle-ci, ce qui lui enlève toute autonomie manipulatrice. Nous ne devons donc pas surestimer le risque potentiel de manipulation au niveau d'une musique liturgique bien comprise, mais, au contraire, valoriser son rôle expressif et transformateur.

3.3. La musique qui réveille des instincts

Ce dernier risque tient aux virtualités intrinsèques de la musique. La musique peut, par ses qualités propres, susciter des émotions voire même, dans certains cas, des comportements. Ces émotions ou ces comportements induits ne sont pas forcément la conséquence d'une manipulation, ils peuvent être souhaités de manière consciente et libre.

Prenons l'exemple de la musique dite « hard ». Par son rythme endiablé, sa puissance sonore élevée et les martèlements constants qui la constituent, elle prescrit des sentiments violents et incontrôlés qui s'exercent parfois à la sortie de certains concerts. Elle réveille des instincts que l'individu est appelé, en sa qualité d'homme, à dominer. Cette musique représente ainsi un danger important pour l'auditeur et pour la société par le message plus ou moins conscient et avoué qu'elle véhicule. Même réinvestie par des paroles « chrétiennes », une telle musique est en elle-même porteuse d'un message de violence qui la rend impropre à la liturgie.

Remarquons tout de même que si ce cas ne laissait pas de doute possible, les émotions et comportements induits sont, dans la plupart des cas, à double tranchant et la question devient alors beaucoup plus difficile à résoudre. Prenons l'exemple du sentiment de communion fusionnel que peut susciter une pièce musicale. Devra-t-on le considérer comme une ré-

gression nivelante, où tout-le-monde-aime-son-prochain-oh-comme-c'est-beau, ou au contraire comme le signe tangible et momentané d'une réalité eschatologique future ? Le problème devient alors des plus épineux et c'est là que la question du discernement devient inévitable.

4. MUSIQUE ET THÉOLOGIE PROTESTANTE

Après avoir évoqué quelques risques de la musique, penchons-nous maintenant sur le lien fort qui existe entre la musique et la théologie protestante.

Si je devais conseiller une confession chrétienne à un sourd et à un aveugle, j'enverrais le sourd dans une église catholique et l'aveugle dans une église protestante ! En effet, nous pouvons constater une valorisation différente des sens dans les deux grandes confessions chrétiennes occidentales. Les arts visuels sont très développés dans le catholicisme, alors qu'ils sont très discrets en milieu protestant. Par contre, la musique, seul art non visuel, a moins d'importance dans le catholicisme que dans le protestantisme. Ce dernier, dans sa composante luthérienne principalement, fait une très grande place à la musique. Cette différence d'orientation, bien qu'elle ne soit plus aussi marquée depuis le concile Vatican II, n'est pas due au hasard. C'est au contraire une grande partie de la différence entre ces deux confessions qui se manifeste ici.

Concrétisons-le en un petit tableau :

<u>Confession</u>	<u>Sens privilégié</u>	<u>Théologie</u>	<u>Accent liturgique</u>	<u>Art dominant</u>	<u>Caractéristique</u>
Catholique	Vue	Géographie du salut	Eucharistie	Peinture, sculpture...	Localisation
Protestante	Ouïe	Histoire du salut	Prédication de la Parole	Musique	Immatérialité événementialité

Du point de vue théologique, nous pouvons constater une insistance différente. La théologie catholique me semble se développer davantage comme géographie du salut, alors qu'en milieu protestant le salut se dit d'abord en tant qu'histoire⁸. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer l'importance que prend la localisation des éléments en rapport avec le salut : l'eucharistie tout d'abord, dans laquelle le Christ est dit réellement, donc matériellement présent, le ministre qui revêt la fonction du Christ,

⁸ Cette piste m'a été suggérée par le Professeur Laurent GAGNEBIN, de Paris.

les pèlerinages et lieux saints vers lesquels les fidèles accourent, et beaucoup d'autres lieux où des éléments du salut sont rendus visibles. Ce type d'expression est absent en milieu protestant où c'est, par contre, la notion d'histoire du salut qui permet de rendre compte du développement de la miséricorde et de la grâce de Dieu pour les hommes. Le salut est ainsi perçu dans son événementialité, de la Création à l'Eschaton.

L'accent liturgique traditionnel des deux confessions confirme cette hypothèse : l'Eucharistie est localisée et visualise le corps du Christ ; la prédication est, elle, purement événementielle.

L'interdit biblique de l'image, réapparu à la Réforme par le retour à l'Écriture, a eu une très grande importance dans le maintien de la musique comme art quasi exclusif dans le protestantisme. Les images, manifestation d'idolâtrie pour de nombreux Réformateurs, furent brûlées, les statues et sculptures saccagées. A la base de cet interdit de l'image, il y a sa matérialité. Pour la Réforme réformée, la question est la même que celle de la transsubstantiation : on ne peut pas plus représenter le Christ sur une image que le localiser dans le pain de la Cène, car c'est risquer de mettre la main sur lui ou même vouloir se l'approprier. La musique échappe à cette critique par sa nature immatérielle (au sens de non visuelle) et événementielle. En effet, à la différence des arts visuels, elle présente un caractère éminemment fugitif : l'ensemble des sons, une fois émis, disparaît du monde physique, alors qu'une pierre sculptée ou une toile peinte demeure. La pérennité de la musique repose sur la mémoire qui est seule capable de donner à l'événement musical un passé et un avenir.

Ces deux caractéristiques de la musique (immatérielle et événementielle), en plus de la soustraire à la critique de matérialité, font d'elle une réalité proche de celle de la Parole qui est, elle aussi, de nature immatérielle et événementielle. Cette proximité avec l'une des notions théologiques les plus importantes du protestantisme lui donne ainsi, au moins potentiellement, une place privilégiée dans l'expression de la foi protestante.

Même si c'est de manière un peu caricaturale, je tenais à relever cette parenté entre la musique et la théologie protestante pour montrer qu'elle peut théologiquement être appelée à jouer un rôle important et spécifique dans une liturgie réformée ou luthérienne. Je dirais même qu'il faut d'autant plus chanter et exprimer sa foi par la musique qu'on est protestant ! Je crois que la musique est encore et toujours à valoriser comme expression particulièrement protestante de la foi.

5. MUSIQUE ET TRADITION

5.1. Identité

a) Culture syncrétiste et crispation identitaire

Nous sortons, en Europe occidentale, d'une époque fortement marquée par la révolution culturelle et sociale de 1968. Cette époque a vu le rejet de la tradition, ressentie, souvent à juste titre, comme enfermante et normative. Elle a aussi été l'occasion d'effacer des frontières, de s'ouvrir à d'autres cultures et de casser l'identité un peu sclérosée de la société d'alors.

S'il a été nécessaire, ce mouvement n'en a pas moins amené le pendule à l'extrême opposé : dans les années 70 et 80, qui ont connu un brassage culturel, social et idéologique intense, il est de bon ton de se réclamer d'une « culture » faite de tout et de rien, résultat d'un syncrétisme culturel, idéologique et religieux total. L'esprit d'ouverture règne en maître incontesté, très souvent aux dépens de l'esprit critique : le plus digne d'intérêt est souvent le plus exotique et l'on ne s'attache guère à la cohérence interne de sa propre identité. En religion, cela peut se traduire, par exemple, par la conciliation de la résurrection et de la réincarnation.

Notons encore que cette recomposition identitaire se fait de manière individuelle et non plus collective. On ne peut dès lors plus parler de tradition. Pour compenser l'éclatement de l'identité collective en identités individuelles, un esprit de pseudo-tolérance superficielle apparaît, qui tourne souvent vite à l'indifférence. « Chacun croit ce qu'il veut » est un mot d'ordre suffisant et satisfaisant pour le plus grand nombre.

La rupture avec un passé identitaire et collectif structurant semble consommée, au profit d'un présent syncrétiste et subjectif. La tradition culturelle et religieuse qui naguère structurait la société n'est plus considérée que comme une tradition parmi d'autres. Sa valeur structurante positive n'est plus comprise.

Cependant, depuis le début des années 90, nous pouvons observer le retour du balancier. Le besoin d'une identité collective structurante se fait fortement sentir, ainsi qu'en témoigne actuellement, partout en Europe, la montée des nationalismes, des intégrismes religieux et des sentiments xénophobes. Par cette recherche subite d'une identité, on recherche sécurité, stabilité, voire raison de vivre.

Dans le domaine religieux, l'on peut aussi remarquer ce retour du balancier. Bien que la religion de l'Européen moyen semble rester le syncrétisme que je viens de décrire, le besoin d'une identité religieuse structurante se fait sentir déjà depuis un certain temps. Les succès rencontrés par des sectes ou églises qui présentent une identité forte en témoignent.

Notons bien que ce besoin d'une identité collective structurante se distingue souvent d'un retour à une tradition prédéfinie.

Si j'ai fait tout ce parcours, c'est d'abord pour inscrire notre discussion au sujet de l'identité et de la tradition dans la situation présente. En résumé, nous constatons que si l'identité sociale d'avant 1968 se fondait sur la tradition culturelle et religieuse de cette même société, le rejet de cette tradition est allé de pair avec celui de l'identité collective qu'elle représentait. Ce double rejet a permis le développement d'une nouvelle identité, individuelle cette fois. Ces dernières années, nous pouvons observer le retour brutal et anarchique à une identité collective qui n'est plus nécessairement liée à une tradition. Si ce retour est nécessaire, il n'en est pas moins dangereux par sa radicalité. Quelle attitude adopter en matière de liturgie face à cette évolution ? Quelle valeur donner au phénomène identitaire dans la réflexion sur la musique liturgique ?

b) Musique et identité socioculturelle

Voyons ce que cette évolution implique pour la réflexion autour de la musique liturgique.

Premièrement, elle nous permet de comprendre le rejet des cantiques traditionnels, ou tout au moins leur baisse de popularité. En effet, ceux-ci ont subi le même sort que tout ce qui pouvait avoir, de près ou de loin, à faire avec la tradition. Ils sont considérés souvent comme inadaptés au monde actuel parce que provenant d'un autre temps. Leur rôle identitaire n'est plus guère perçu ou alors plus ressenti comme pertinent dans une société dite d'ouverture.

Secondement, le retour affolé vers des identités collectives structurantes que nous observons actuellement nous montre que la situation d'éclatement identitaire où chacun se fabrique sa propre identité comme il veut est un leurre. A long terme, elle n'est pas viable sur le plan social, et encore moins sur le plan religieux. L'identité collective est indispensable pour l'individu, que ce soit au niveau de la société, de la culture ou de la religion. L'homme a besoin de repères collectifs fixes pour pouvoir avancer et progresser.

C'est pourquoi je crois que l'Église - et nos Églises réformées en particulier - doit répondre à la situation actuelle en proposant une identité ecclésiale claire et structurante, ce qui ne veut pas dire fermée. Pour intéresser les gens à l'Église, on s'est longtemps fait tout à chacun, modelant son identité au gré des convenances et des susceptibilités pour rejoindre chacun - et ne perdre personne ! - alors que paradoxalement, ce que les gens recherchent, spécialement en ces temps de crise, c'est une identité claire et définie. Plutôt que de jouer avec une identité floue et d'essayer d'attirer les gens en leur offrant ce qu'ils ont par ailleurs dans le monde, l'Église devrait plutôt oser affirmer son identité. Elle y gagnerait en cré-

dibilité et en vérité. Il est plus important pour l'Église de se faire une à tous que toute à chacun !

Cela est également vrai en ce qui concerne le culte et les chants⁹. On en a souvent fait un ramassis d'éléments épars provenant de traditions diverses, refusant une structure rigide considérée comme ancestrale. Si la structure liturgique n'est en effet pas canonique, nous ne pouvons toutefois pas nier que le culte et les chants ont toujours joué et jouent encore un rôle identitaire important. Un orthodoxe russe se reconnaîtra dans une certaine structure liturgique et dans des chants bien typés, alors qu'il ne se sentira peut-être pas du tout à l'aise dans un culte réformé¹⁰. Pour prendre un exemple personnel, je me suis senti tout à fait à l'aise un jour de Pâques à Barcelone dans un culte réformé en langue espagnole, langue que je ne comprends pas du tout, pour la simple raison que sa liturgie était bien définie et que ses chants m'étaient pour la plupart connus. Cette liturgie et ces chants étaient signifiants pour moi et m'ont probablement mieux permis de vivre Pâques que si je m'étais rendu à une messe en français dans cette même ville. L'identité par la musique a joué plus fort que la question de la langue.

Nous avons vu que ce retour à une identité collective peut être très dangereux s'il s'accompagne du déni de l'autre dans son identité propre. Il est important de le noter et de nous y arrêter un instant, car c'est un risque permanent. Soyons bien clairs : on associe trop souvent identité à l'absence d'intérêt pour d'autres cultures, à l'enfermement dans une tradition considérée comme exclusive, voire au sectarisme. Au contraire, je pense que l'identité est à valoriser positivement. Tout véritable dialogue ou intérêt pour une culture ou tradition autre passe par la reconnaissance de sa propre identité, si l'on veut éviter de tomber dans le syncrétisme non critique et non constructif que nous avons déjà évoqué. Être au clair avec soi-même et avec sa propre identité permet de mieux s'ouvrir à un dialogue constructif qui va certes remettre en cause et réévaluer cette identité, mais avec un point d'arrimage solide. Si je conteste la validité de l'éclatement identitaire, je conteste tout aussi vigoureusement le retour du phénomène identitaire qui ne débouche pas sur la reconnaissance positive des différences.

c) Quelle identité ?

Quant au chant, identité ne doit pas rimer avec attachement inconditionnel et farouche à une [s]élection précise et immuable de cantiques. L'identité doit être plutôt la reconnaissance d'un certain répertoire que

⁹ On peut raisonner différemment au sujet de la musique qui n'est pas le chant de l'assemblée.

¹⁰ Se sentir à l'aise dans toutes les formes liturgiques ne peut être que le résultat d'une intégration superficielle aux dites liturgies.

l'on peut enrichir par des compositions ou apports nouveaux. Ce répertoire me semble devoir correspondre à trois critères principaux : la *cohérence*, l'*équilibre* et la *stabilité*.

Il doit être *cohérent* pour éviter que le chant de l'assemblée ne soit qu'une succession sans queue ni tête de chants dont la théologie, le style musical ou l'accompagnement diffèrent considérablement. L'unité de la liturgie est primordiale, indépendamment de l'option théologique ou musicale.

Le répertoire se doit également d'être *équilibré*. J'entends par là qu'il doit être suffisamment étendu pour être représentatif de l'ensemble de la vie et de la foi chrétiennes. A ce titre, je contesterais fortement un répertoire qui ne serait composé que de chants de louange et ne laisserait qu'une place infime à des thèmes tels que la souffrance ou la Croix¹¹. Ce serait regrettable d'une part pour l'équilibre de la foi de l'assemblée en question et d'autre part parce que la fonction du chant serait ainsi réduite à la louange, alors que le chant peut être signifiant en de nombreuses autres occasions de la vie chrétienne et liturgique.

Enfin, le répertoire doit être *stable*. Pour que le chant puisse effectivement jouer son rôle d'expression de l'indicible, il doit être connu et couler de source de façon à ce que l'attention ne se porte plus sur les notes mais permette à ces notes de donner véritablement une nouvelle valeur expressive aux paroles, au rite ou à l'action liturgique. Ce n'est que lorsque les chants sont connus et sus que cette expressivité peut être optimale et que l'assemblée peut les vivre de manière pleine et profonde. C'est ainsi aussi que peut se développer un certain langage musical propre à la liturgie.

Nous avons pour l'instant parlé du rôle identitaire des chants dont l'identité claire me semble capitale, quelle qu'elle soit. Il en est à mon avis autrement de la musique dont l'assemblée n'est qu'auditrice. En effet, c'est là que je verrais une place plus libre pour l'expression d'autres cultures et traditions, l'importance identitaire jouant un moindre rôle que dans le chant de l'assemblée. L'on pourrait souhaiter toutefois que ces expressions autres s'intègrent à l'ensemble du culte de manière pertinente. De plus, pour éviter qu'elles ne soient que de l'ordre du dépaysement, il serait préférable qu'elles représentent quelque chose pour la communauté rassemblée, que ce soit, par exemple, la musique d'une communauté jumelle d'une autre culture (africaine,...) avec qui elle a des contacts, ou celle d'une communauté locale sœur identitairement différente. La bonne intégration d'autres expressions musicales dans le culte devient alors, d'une part, un fort signe d'unité liturgique et spirituelle et, d'autre part,

¹¹ Force est de constater qu'un recueil tel que *J'aime l'Éternel*, de JEUNESSE EN MISSION, tombe sous le coup d'une telle critique.

le rappel du fait que sa propre identité n'est pas universelle, ce qui dans le retour identitaire actuel est important à souligner.

En conclusion de cette section, nous retenons le rôle identitaire positif et nécessaire des chants de l'assemblée, rôle qu'il faut valoriser contre les nombreuses tentatives syncrétistes ou nivelantes. Avec le retour en masse des processus identitaires quasi instinctifs dans la société, nous affirmons cette identité comme constitutive et structurante pour les communautés liturgiques, mais comme non exclusive et non universelle. La musique dont l'assemblée est auditrice peut être signe de cette attitude par l'apport occasionnel de musique d'autres traditions et cultures, ceci dans le respect de l'unité et de la cohérence liturgique.

5.2. Tradition

Après avoir parlé de sa composante identitaire, il est temps de passer maintenant à une réflexion sur la tradition en tant que telle. Quel doit ou peut être le statut de la référence au passé dans le cadre de la musique liturgique ? Quel rapport envisager entre la musique liturgique et la tradition ?

Il y a quelques décennies, la valeur de la tradition tenait au rôle de référence et même de norme sociale qu'elle exerçait. Actuellement, nous pouvons observer un déplacement de cette valeur qui tient de plus en plus à l'intérêt historique et archéologique qu'elle représente. D'un statut de sujet, elle passe ainsi à un statut d'objet. La tradition perd sa dimension signifiante et structurante pour la vie présente et devient de plus en plus objet de musée.

Quelle conclusion en tirer pour la musique liturgique ? Doit-on suivre le courant et considérer la référence au passé comme d'ordre muséologique, ce qui implique alors l'intégration quasi exclusive d'une musique à la mode, quelle qu'elle soit ? Doit-on au contraire rejeter cette évolution et revenir à une tradition qui se veut référence obligée et même norme de la liturgie ?

Je trouve intéressante l'image qu'Erik ROUTLEY développe en parlant du rôle de la tradition : « le culte de l'Église est une conversation qui a débuté longtemps avant que tu sois né et qui continuera longtemps après ta mort »¹². En ce qui concerne la musique liturgique également, nous entrons dans un processus qui nous dépasse. Comme nous l'avons vu en parlant du langage, toute musique se situe dans une tradition, s'en nourrit et y trouve son interprétation. Dans le cas de la musique liturgique, il s'agit d'une tradition ecclésiale, les psaumes pour les réformés, les chorals pour les luthériens, ... ROUTLEY poursuit dans l'idée de la conversation en disant qu'il y a actuellement une tendance, en musique liturgique, qui vise

¹² ROUTLEY, *op. cit.*, p. 89.

à l'interrompre à la façon de quelqu'un qui débarque dans une pièce s'agitant de toute part et provoquant ainsi l'arrêt de toutes les discussions qui s'y tiennent. Cette interruption tient de l'indécence. Pour ROUTLEY, et je partage son avis, l'Église a une conversation qu'il faut d'abord écouter et à laquelle on peut ensuite participer, sinon l'effet en est une interruption brutale injustifiée. La participation à cette discussion ne signifie en aucun cas la répétition pure et simple de ce qui a déjà été dit précédemment. Elle implique au contraire l'apport d'éléments nouveaux et inscrits dans le temps présent, mais intégrés dans une perspective générale qui dépasse toute histoire ponctuelle, individuelle ou collective. On ne saurait céder, en liturgie, à une pure événementialité désincarnée. Dans cette optique, la tradition représente, pour la musique liturgique, une ligne directrice et pédagogique dont elle doit se nourrir puis envers laquelle elle doit prendre recul pour développer sa propre identité. Cette identité sera alors de fait nourrie par cette référence au passé, mais cette référence ne se fera pas norme.

Relevons un autre aspect important du facteur de la tradition qui vaut d'ailleurs autant pour la liturgie que pour sa musique : la communion avec tous ceux qui ont célébré le culte avant nous, qui ont participé et contribué à la « conversation de l'Église ». C'est l'unité de la foi qui est ici en jeu. La tradition nous relie aux croyants de tous les temps, de même que l'ouverture à d'autres cultures nous relie aux croyants de tous les continents. L'enracinement dans la tradition de l'Église témoigne de cette unité. Chanter un cantique que de nombreuses générations ont chanté avant nous et que beaucoup chanterons après nous dans des situations des plus diverses est un signe de communion extraordinaire qui nous situe dans le déroulement d'une histoire.

J'aimerais encore soulever un dernier élément qui rejoint la vision profilée de la référence au passé que développe ROUTLEY. La définition que j'ai donnée de la musique liturgique nous interdit en effet de considérer la tradition comme une valeur absolue. L'enracinement dans la tradition de l'Église en matière liturgique ou musicale doit se vivre au présent et non comme un retour dans un passé faussement sécurisant. La qualité de la musique liturgique ne dépend pas d'abord de la tradition dont elle émane, ce qui serait contraire à la définition que j'en donne, mais de sa pertinence et de sa cohérence dans un événement liturgique particulier. Une pièce, intégrée de façon cohérente et pertinente dans une liturgie du siècle passé, peut, pour de multiples raisons, ne plus être adaptée à un événement liturgique actuel, ce qui, du même coup, lui fait perdre son statut de musique liturgique. La définition de la musique liturgique comme événement musical indissociable de l'événement liturgique nous empêche de nous reposer sur le seul critère de la tradition et nous force à reconsidérer à chaque fois la bonne intégration et adéquation de toute musique d'église dans le culte.

6. CONSIDÉRATIONS LITURGIQUES

J'en viens donc aux relations de la musique et de la liturgie et je commencerai par définir trois fonctions de la musique liturgique.

6.1. Trois fonctions de la musique liturgique

a) *La musique comme support de l'Écriture*

Cette première fonction prend place dans le cadre de la relation de Dieu à l'homme. Il s'agit de la mise en musique de textes bibliques, l'exemple réformé par excellence étant le chant des Psaumes. Mais ce peut tout aussi bien être la mise en musique de textes tels le Magnificat ou les Passions.

Je vois dans la mise en musique de textes bibliques un double rôle. D'une part, elle permet, mieux que la seule parole, l'intériorisation des textes bibliques, cela grâce aux différents modes de perception qu'elle met en œuvre chez l'auditeur. La parole touchera ainsi l'homme dans sa totalité et non son seul intellect. D'autre part, elle joue un rôle herméneutique. La mise en musique de textes est nécessairement interprétative, ne serait-ce qu'au travers de la valorisation de certains mots par l'utilisation d'une note longue ou d'un développement mélodique. La musique va donc donner de la couleur au texte et contribuer à le mettre en perspective.

Dans le domaine plus précis du chant de l'assemblée, nous pouvons encore relever le rôle pédagogique de la mise en musique de textes bibliques. En effet, le support musical, rythmique et mélodique, est un moyen efficace pour mémoriser des textes ou récits.

La musique peut, à ces divers titres, apporter un plus dans la communication de la Parole de Dieu, telle qu'elle se dit dans l'Écriture.

b) *La musique comme réponse humaine à Dieu.*

Dans ce deuxième type de fonction, qui s'inscrit dans le cadre de la relation de l'homme à Dieu, la musique intervient souvent et dans des moments divers. Elle peut ainsi se faire louange et adoration, ceci aussi bien par le chant que par le jeu instrumental. Elle peut prendre la forme d'un chant exprimant une confession de foi ou une prière. Elle peut aussi être un simple répons, vocal ou instrumental, aux divers moments liturgiques où se dit la Parole de Dieu, répons aux paroles de grâce ou aux lectures bibliques par exemple. Dans tous ces cas, la musique a principalement un rôle expressif. Elle permet à l'homme de s'adresser à Dieu en usant de tout ce qui le constitue, à savoir non seulement sa rationalité, mais aussi son corps¹³, sa sensibilité et son émotivité. La musique apporte

¹³ La respiration régulière et profonde, indispensable au chant, entraîne une participation de tout le corps.

une richesse expressive qui évite que la réponse que l'homme fait à Dieu ne se fasse sur le seul mode intellectuel.

c) L'accompagnement de la démarche liturgique

Je tiens à noter une dernière fonction de la musique liturgique, celle d'accompagner la démarche liturgique. Le culte commence et se termine en musique. Dans le cours de la liturgie, celle-ci peut intervenir de nombreuses fois indépendamment d'un rapport à l'Écriture ou d'une réponse humaine, fonctions auxquelles elle ne peut être réduite.

La musique peut souligner de manière très pertinente certains événements ou rites. Par exemple, une phrase musicale qui ponctue la fraction du pain et l'élévation de la coupe en souligne l'importance et peut même aller jusqu'à les commenter en ouvrant, par une certaine succession harmonique, à une dimension eschatologique.

Elle peut aussi prolonger un événement. La pièce qui suit la prédication permet au fidèle de prolonger et d'intégrer ce qui a été dit. Si cette pièce est une paraphrase d'un cantique connu, elle peut même proposer une relecture de la prédication ou constituer un terrain de réflexion dans la mesure où la musique évoque les paroles de ce cantique.

La musique peut encore créer un climat favorable à une action liturgique précise. Ce pourra être simplement le jeu d'entrée qui joue le rôle de sas entre le monde extérieur et l'action liturgique et qui donne d'emblée la « tonalité » du culte, que ce soit par l'émotion qui s'en dégage (tristesse, gloire,...) ou par le motif d'un cantique qui traversera tout ou partie de la célébration. La musique pourra aussi constituer un soutien musical lors de la communion de la communauté, ce qui peut favoriser le recueillement.

Dans cette fonction d'accompagnement liturgique, la musique peut être des plus significatives et devenir une composante essentielle de la liturgie. On objectera peut-être à cette conception le fait que la plupart des fidèles ne saisissent pas tous les commentaires, allusions et autres associations. Je crois cependant que la liturgie, pour pouvoir être porteuse d'une dimension transcendante, doit toujours avoir de la richesse en excès. Une liturgie où tout est explicite et où l'on n'a plus rien à découvrir n'introduit plus à l'élément de mystère qui constitue tout culte et qui renvoie au mystère dernier de Dieu. La musique contribue à l'enrichissement de la liturgie et, dans la mesure où nul ne peut tout en saisir, elle contribue à ce que cette richesse soit à chaque fois en excès.

6.2. Cohérence de la liturgie

Nous l'avons vu plusieurs fois déjà, la musique fait partie des éléments liturgiques signifiants, au même titre que l'architecture, la gestion de l'espace ou les couleurs et vêtements liturgiques. Elle a donc comme

telle un rôle important à jouer. De surcroît, nous avons vu que ce rôle peut devenir plus important encore dans une sensibilité protestante, cela par les liens théologiques particuliers qui la lient à la Parole et par les fonctions qu'elle peut avoir. Il est donc capital pour la cohérence de la liturgie que la musique, et les autres éléments signifiants avec elle, soit pensée en fonction de la globalité de l'action liturgique.

En effet, cette dernière ne se déploie pas sur un seul mode. Dans l'histoire réformée, on a souvent été tenté de réduire la liturgie à un unique mode intellectuel. Or, beaucoup d'éléments signifiants de la liturgie font appel à des dimensions émotionnelles ou symboliques, le chant, les vitraux, les sacrements, le fait d'être assis ou debout,... L'événement liturgique vise à toucher la personne dans sa totalité, au travers de tous ses modes de réceptivité. La nécessité d'une grande cohérence entre les différents modes de communication dans le cadre d'un même événement liturgique devient évidente. Pour que l'action liturgique soit pertinente, il faut que les modes émotionnel, symbolique et intellectuel agissent de concert. Prenons l'exemple d'un culte dans lequel le message rationnel principal est centré sur la mort dans sa dureté et sa radicalité. Si la concierge de l'église a placé un splendide et coloré bouquet de fleurs dans le chœur et qu'une belle bougie est allumée sur la table de communion, l'impact de communication du message rationnel sera nettement amoindri, voire même anéanti si l'organiste prolonge la prédication par une pièce légère, gaie et insouciante. Il y aurait, dans ce cas-là incohérence au sein même de l'action liturgique.

Il est donc capital que les éléments non verbaux du culte soient en accord avec le message transmis. L'action liturgique doit être pensée globalement, car c'est dans sa globalité que sa signification sera perçue. Notons toutefois que cohérence ne veut pas dire unité sans rupture. Il peut y avoir plusieurs moments, plusieurs actions liturgiques, dans un même culte. L'on peut ainsi donner une orientation axée sur le temps liturgique dans la liturgie d'entrée, une autre axée sur les textes et la prédication dans la liturgie de la Parole et une troisième, généralement plus neutre, dans la liturgie de Cène, sans que cela porte forcément ombrage à la cohérence liturgique.

La prise en compte de cette nécessaire cohérence de la liturgie semble évidente, mais quand nous nous penchons sur les conséquences pratiques qu'elle implique, nous constatons que cette évidence n'a souvent pas été traduite en actions concrètes, d'où la nécessité de le répéter. J'y reviendrai dans mes propositions et encouragements concrets à la fin de cet article.

6.3. Une musique adéquate à la liturgie

J'ai parlé à plusieurs reprises de la nécessaire adéquation de la musique à la liturgie. J'en ai même fait le seul critère positif qui permette de qualifier la musique de liturgique. Il est donc temps de nous y arrêter et de voir en quoi cette adéquation consiste.

a) Adéquation à la communauté

La question de l'adéquation de la musique liturgique aux besoins de la communauté nous fait reprendre les réflexions sur l'identité et la tradition. En effet, une communauté ecclésiale s'inscrit, qu'on le veuille ou non, dans une culture donnée qui repose, elle, sur une ou plusieurs traditions bien définies. C'est ce qui constitue son identité et permet à cette communauté d'exister de manière incarnée. De même, sa liturgie s'incarne et se dit dans un temps et un lieu précis. Elle use donc des supports et autres modes d'expression qui se sont développés dans cette culture et ces traditions. Cela signifie, au plan musical, que les chants et la musique, pour pouvoir prendre place et être pertinents dans le cadre d'un culte, doivent tenir compte du mode d'expression et de communication propre à la communauté qui le célèbre. Sans cela, le langage musical devient trop étranger à la communauté pour qu'elle puisse s'y associer, ce qui fait perdre à la musique une grande partie de sa capacité signifiante, la ramenant à une simple fonction de divertissement.

En clair et en résumé, cela signifie qu'on ne peut chanter ou jouer n'importe quoi n'importe où. Une cantate de Bach sera inadéquate dans la liturgie d'une communauté africaine, de même que du rock dans une liturgie orthodoxe. Une bonne musique liturgique se doit d'être adéquate au temps où la communauté vit, à la culture dans laquelle elle évolue.

b) Adéquation avec le contexte liturgique

Si la musique liturgique se doit d'être adéquate au contexte dans lequel la communauté évolue, elle doit l'être également avec le contexte liturgique, qui comporte de nombreux éléments.

Notons tout d'abord le rapport au lieu de culte. Sans vouloir faire du purisme, rappelons que certains styles de musique sont inadéquats dans certains lieux de culte. Ainsi, on évitera la guitare électrique ou le synthétiseur dans une cathédrale gothique, la musique amplifiée devenant vite inaudible dans une telle acoustique.

L'adéquation est aussi indispensable en ce qui concerne le large chapitre des éléments et moments signifiants du culte. Comme nous l'avons déjà vu, pour que l'action liturgique soit cohérente, il faut que les divers éléments signifiants qui la composent ne se contredisent pas, mais convergent vers une même signification. La musique sera donc au service de l'action liturgique, dans ses différentes composantes. Elle cherchera particulièrement à être proche du message transmis. Ainsi, les lectures

bibliques et le thème de la prédication vont influencer le choix des cantiques et des autres pièces musicales, ce qui a des conséquences pratiques que nous verrons plus loin. La musique se devra aussi d'être adéquate dans l'accompagnement des différents moments du culte, aussi divers que la liturgie de Cène, un chant de repentance, un hymne de louange ou la sortie des mariés ! Cette adéquation s'élaborera dans le choix des instruments ou de la registration de l'orgue, dans le choix des pièces jouées (plutôt rythmées, plutôt joyeuses, plutôt lentes,...), dans le choix du volume sonore,...

Notons encore l'adéquation au temps liturgique. L'année liturgique est rythmée par un certain nombre de fêtes et de cycles qui, ensemble, constituent les moments phares de la vie et de la foi chrétiennes. Ils donnent des points de repère au croyant, lui permettant de vivre plus intensément l'Incarnation, la Passion ou la Résurrection du Christ dans des moments précis. Bien que certains ne soient pas sensibles aux différents temps liturgiques ou que d'autres y soient même hostiles, je pense toutefois que, bien compris, ils contribuent à équilibrer et à structurer la foi. Dans une telle perspective, la musique joue, avec les couleurs liturgiques, un rôle de tout premier plan. En effet, une grande partie de la musique d'église est composée et organisée en fonction de l'année liturgique et des différentes fêtes qui la ponctuent, représentant ainsi une richesse potentielle pour la foi d'une communauté. La musique liturgique me semble donc devoir être particulièrement attentive aux temps liturgiques, d'une part pour contribuer à l'excès de richesse du culte et d'autre part pour éviter des contresens, comme une musique sombre le jour de Pâques.

7. EN GUISE DE CONCLUSION

Dans un premier temps, j'examinerai, de manière critique, deux options en matière de musique liturgique, puis en proposerai une troisième. Dans un second temps, j'apporterai quelques réflexions et propositions concrètes pour valoriser et améliorer le rôle signifiant de la musique dans la liturgie.

7.1. Trois options possibles

a) *La dernière mode*

Ce premier type d'attitude recherche avant tout un langage adapté à la réalité actuelle. Nous devons toutefois bien dissocier deux questions : celle du principe général d'un langage musical en accord avec son temps et celle du langage musical tel qu'il se présente globalement aujourd'hui.

J'ai eu plusieurs occasions déjà dans cet article de répondre à la première question. Au travers de ma définition de la musique liturgique et de la discussion sur l'adéquation de la musique à la communauté céle-

brante, j'ai clairement affirmé la nécessité d'une musique liturgique pertinente pour le temps présent, ce qui signifie entre autres une part de compositions actuelles. J'aurai l'occasion de revenir encore sur cette problématique lors de l'étude des deux autres options.

Arrêtons-nous principalement à la seconde question, à savoir celle de l'adéquation du langage musical d'aujourd'hui en matière liturgique. La nécessité d'une musique actuelle ne doit pas occulter le fait que cette musique peut être, par ses caractéristiques propres, très mal adaptée à la liturgie. Or nombreux sont ceux pour qui le critère d'actualité est l'unique critère déterminant, indépendamment de toute réflexion sur l'adéquation de cette musique dans une démarche liturgique.

A titre d'exemple d'une telle position, je cite un extrait d'un article d'un pasteur vaudois¹⁴ : « Les jeunes veulent une musique qui leur corresponde, dans toute leur vie et aussi pour exprimer leur foi. Ne se satisfaisant plus de la seule musique d'orgue, ils désertent l'église ou alors créent leur propre répertoire. Le défi lancé est donc d'intégrer leur style dans la communauté chrétienne, ou de courir le risque de les perdre ». La démarche est claire : on postule un besoin des jeunes, qu'on ne vérifie que rarement d'ailleurs, puis on fait de ce besoin la raison principale de la désertion des églises. La conclusion s'impose donc inévitablement : pour amener plus (car c'est une question de quantité !) de jeunes dans l'église, il faut en changer la musique.

La vue d'un tel raisonnement est bien courte et fait l'économie de tout recul critique. Il est contestable en plusieurs points : d'abord au niveau de la constatation qui postule un et un seul¹⁵ désir des jeunes, la musique dite rythmée. C'est probablement parce qu'elle occupe le devant de la scène médiatique que cette musique est prise pour LA musique des jeunes. Or force est de constater que les désirs musicaux des jeunes sont aussi nombreux et variés que les langages musicaux actuels. Le goût d'une partie d'entre eux devient alors un prétexte arbitraire pour introduire une musique bien spécifique dans le culte. Dans l'idée de choisir une musique qui plaît aux jeunes, l'on pourrait tout aussi bien prendre des chants de Taizé, des chants orthodoxes, ou même revenir au grégorien qui bénéficie d'un regain d'intérêt. Quel critère utiliser pour choisir parmi les musiques à la mode ?

Deuxième remarque, pour mieux appuyer la nécessité des chants rythmés, on les pose en condition pour le retour des jeunes à l'église. Je suis persuadé que la valorisation de la musique dans nos cultes joue un bien plus grand rôle que le style de musique qui y est pratiqué. C'est un

¹⁴ Pierre-Yves PAQUIER, « Quand la musique flashe » in : *Croire*, juillet-août 1989, p. 4.

¹⁵ Il est bien écrit : « leur style », au singulier.

fantasme que d'ériger la question des styles de musique liturgique en grande responsable de la désertion des églises.

Troisièmement, vouloir introduire un type précis de musique dans le culte de manière régulière, sous le prétexte fort discutable d'être actuel, correspond à ce qu'une marge de l'église lui dicte les formes de son culte. Cela me semble totalement déplacé, d'une part parce que cela relève d'une démarche totalitaire et d'autre part parce que le rôle identitaire d'un répertoire est important pour une communauté.

Nous devons donc réfléchir à la question de l'adéquation de la musique majoritaire actuelle à un cadre liturgique. Nous vivons dans une période fortement néo-romantique dont la musique majoritaire actuelle est l'émanation. En clair, ce qui pose problème n'est donc pas le fait que cette musique soit actuelle, mais qu'elle soit néo-romantique. Comme nous allons le voir, les critiques adressées à cette musique sont effectivement nombreuses.

Premièrement, cette musique est dangereuse dans la mesure où elle prescrit, par ses caractéristiques propres, des réponses émotionnelles. Elle le fait le plus souvent dans un sens démagogique, les réponses émotionnelles prescrites correspondant aux sentiments que les auditeurs aiment ressentir. Cette utilisation démagogique de la musique, qui tient également de la manipulation, est malheureusement très courante dans certains milieux chrétiens où la réponse émotionnelle prescrite, et implicitement demandée, peut être, par exemple, le sentiment d'unité fusionnelle ou de joie extatique. Sans même nous pencher sur la qualité de ces sentiments, nous ne pouvons que nous inscrire en faux contre un tel usage de la musique.

Deuxièmement, elle est incompatible avec la liturgie dans la mesure où elle se pose comme une entité autosuffisante, allant jusqu'à se proposer comme « moyen de salut », permettant d'échapper à la réalité du monde. La musique néo-romantique actuelle a, par sa nature et par la mentalité qui l'entoure, beaucoup de peine à se faire considérer comme seconde, condition indispensable pour son intégration dans la liturgie.

Troisièmement, l'intérêt unilatéral de la musique néo-romantique pour la subjectivité n'est pas sans poser problème dans un cadre liturgique. Son utilisation peut être pertinente dans une conception où l'accent culturel est placé sur la démarche du croyant et sur sa foi. Mais si l'on considère le culte comme le lieu d'un décentrement, où la place est faite d'abord à l'initiative de Dieu et à sa Parole, perspective qui est celle des Réformateurs, son utilisation est alors en contradiction avec le caractère objectif et transcendant que l'on veut donner à la liturgie.

Quatrièmement, cette musique a un caractère souvent très facile, ce qui fait d'ailleurs sa popularité. Ne demandant aucun effort, elle n'incite pas l'auditeur à évoluer. Elle se contente de satisfaire ses besoins immé-

diats sans le porter plus loin ; elle l'emprisonne dans une logique de pure consommation. La pauvreté d'une telle musique la rend insignifiante pour l'action liturgique. Dès lors, elle ne peut pas contribuer à l'excès de richesse qui ouvre la liturgie à une dimension transcendante, ce que nous ne pouvons que regretter.

On pourrait mentionner encore d'autres risques et faiblesses d'une telle musique : l'absence de référence à une tradition de l'Église, le vedettariat toujours sous-jacent ou encore l'individualisme sur lequel elle s'appuie...

b) Repli sur la tradition

Si la première option était fortement axée sur la nouveauté et l'actualité, la deuxième se caractérise par un repli sur la musique héritée de la tradition. Cette option peut découler d'au moins deux raisonnements différents.

Le premier consiste à refuser la modernité et qui vit dans le mythe de la société chrétienne. Dans une telle optique, il est évident que tout produit émanant de près ou de loin d'un monde sécularisé est inapte à la liturgie, aussi bien la musique néo-romantique majoritaire que d'autres formes actuelles, telle la musique de MESSIAEN pour prendre un exemple bien opposé. Les uniques formes musicales en adéquation avec la liturgie sont alors celles qui proviennent de l'époque où l'Église était au milieu du village, ce qui ne nous fait guère dépasser le XVIII^e siècle ! Dans cette optique, on ne refuse pas de composer actuellement de la musique d'église, mais on la compose selon les formes musicales d'autres siècles. L'actualité d'une telle musique ne réside donc plus que dans sa date de composition, tout le reste n'étant que reprise ! Le rejet de toute musique composée selon des formes actuelles peut même amener à la confusion courante qui associe musique religieuse à musique ancienne. Il ne faudra dès lors pas s'étonner que le commun des paroissiens trouve un concerto pour violon de MOZART plus religieux et plus adéquat à la liturgie qu'un psaume d'HONNEGGER !

Une telle attitude de repli est dommageable à plusieurs titres :

— Premièrement, elle suppose le rejet du temps présent et de tout ce qui peut en émaner. Or, la liturgie, même si elle est un mouvement qui dépasse toute histoire contextuelle, concerne des gens qui vivent dans un lieu précis et à une époque précise. Ses formes ne peuvent être sclérosées, mais doivent pouvoir s'ouvrir à un langage propre au temps présent.

— Deuxièmement, et pour prolonger la première remarque, dire Dieu et la foi dans sa propre époque est un devoir. Chaque époque est appelée non seulement à écouter la « conversation de l'Église », mais encore à l'enrichir par un apport qui, s'il est enraciné dans une tradition, ne doit pas nier la réalité de son temps. Le repli sur la tradition fait ainsi figure de refus de participer de manière active à cette conversation. On dit

à nouveau ce qui a déjà été dit sans faire avancer la discussion. N'oublions pas que pour les siècles futurs, c'est la musique d'église composée aujourd'hui qui fera office de tradition, ou tout au moins de référence. Nous avons dans l'histoire de l'Église une place à assumer, également sur le plan musical. Nous avons à léguer aux croyants qui nous suivront non de simples redites des siècles précédents, aussi belles soient-elles, mais une musique qui soit le fruit de la rencontre de l'Évangile et de notre temps.

— Troisièmement, nous l'avons vu, il n'y a pas de musique liturgique en soi. Le critère de la tradition n'est qu'un critère relatif, insuffisant pour justifier la présence d'un type de musique dans le culte. Or, dans l'attitude de repli, la tradition est pensée comme un critère absolu, niant le caractère événementiel et chaque fois nouveau de l'action liturgique. Une telle position me semble donc fautive en matière de musique liturgique.

Passons au second raisonnement pouvant amener à un repli sur la tradition. Nettement plus intéressant que le premier, il consiste à dire que le temps actuel est trop éclaté pour qu'il en sorte quelque chose de cohérent et de rassembleur. Ainsi, plutôt que d'utiliser des musiques inadéquates ou qui divisent, il serait préférable d'utiliser de la musique qui a fait ses preuves. Le repli sur la tradition est donc considéré comme provisoire, dans l'attente de temps meilleurs. Cette attitude de prudence ne peut être associée à l'attitude fermée que nous avons évoquée plus haut. Beaucoup plus fine, elle repose sur une certaine sagesse et pourrait même se concevoir dans la suite de la réflexion que j'ai menée. Je pense toutefois qu'elle pose deux questions que je laisse ouvertes :

— Premièrement, y aura-t-il un temps meilleur, plus favorable ? Autrement dit, n'est-ce pas une manière de renvoyer la question à plus tard pour éviter de la résoudre ?

— Secondement, n'est-ce pas refuser par principe qu'il y ait actuellement de la musique qui puisse être adéquate à la liturgie et soit capable de rassembler la communauté ?

c) Altérité actuelle enracinée dans la tradition

Si nous pouvons caricaturer la première option en disant qu'elle est du monde et la seconde qu'elle est hors du monde, la troisième se veut dans le monde mais non du monde. Elle est, à mon avis, la plus souhaitable.

Le culte doit réunir et non diviser. Pour ce faire, il doit inévitablement se situer au-dessus des modes, reposer sur d'autres bases que celles qui découlent de la seule fantaisie du moment. En effet les modes, qui sont multiples et passagères, sont plus souvent un facteur de division que de communion. Cela vaut aussi pour la musique. De plus, si le culte doit réunir et non diviser, il doit, me semble-t-il, réunir la communauté dans son entier. A l'heure actuelle, dans les paroisses, les cultes se font de plus

en plus par tranches d'âge ou par affinités. On a ainsi le culte de louange, celui de la petite enfance, celui des jeunes et des familles, celui des fatigués et chargés, celui des personnes âgées ainsi que le culte « central » pour ceux qui ne se seraient pas reconnus dans les autres catégories ! Cet éclatement culturel, qui est l'aboutissement d'un individualisme forcené dans lequel les désirs subjectifs sont plus importants que la volonté de communion, me semble grave sur un plan ecclésiologique. Comment dire l'unité de l'Église, corps du Christ, si l'on ne peut plus réunir les chrétiens d'une même communauté dans un même culte ?

Le défi qui se pose alors à nous est de trouver une voie qui, tout en se situant au-delà des modes, puisse réunir les paroissiens de tous âges et de toutes conditions. Cette possibilité paraît bien utopique, du moins tant que les subjectivités se diront si fort et si exclusivement. Je tiens néanmoins à proposer une voie, qui se doit, par ailleurs, de conduire à un bon équilibre entre les différents facteurs que nous avons étudié au cours de cet article. Étant donné qu'il ne peut y avoir de recettes toutes faites en matière de musique liturgique (puisqu'elle est toujours événementielle), je me contente d'en donner les grandes lignes. Dans l'option que je propose, il est nécessaire de dissocier en partie la question des chants de l'assemblée de celle des autres interventions musicales du culte.

Quant aux chants, la volonté d'un culte unique, rassemblant une communauté dans son entier, me fait pencher pour un langage musical spécifique à la liturgie. Un tel langage a l'avantage de se situer en dehors du phénomène de la mode, établissant ainsi une distance par rapport aux musiques majoritaires actuelles. Il instaure un recul face à ce qui se vit et se passe dans le monde, contribuant de la sorte à marquer et signifier musicalement les dimensions d'altérité et de transcendance qui constituent tout culte. De plus, sa spécificité hors mode est garante d'une certaine stabilité de style et de répertoire qui contribue à forger l'identité de la communauté. Sa spécificité n'en fait pas une musique hors du monde, mais bien profondément du monde, par son enracinement dans une tradition qu'elle poursuit aujourd'hui en usant de formes actuelles.

Concrètement, un style musical comme celui de Taizé illustre bien cette option. Quoique parfois trop uniformes, ces chants sont très intéressants du point de vue liturgique : composés¹⁶ de manière simple et dans un étroit rapport au texte, ils sont peu typés dans leur composition¹⁷ et, bien que composés selon des règles harmoniques classiques, ne sont pas en rupture avec la réalité de ce siècle. De plus, ils ont un enracinement dans

¹⁶ Jacques BERTHIER en est le principal auteur. A ce propos, remarquons que son nom ne figure qu'une fois en lettres minuscules dans le recueil de chants. On est loin du vedettariat que l'on peut constater ailleurs !

¹⁷ Ils le sont nettement plus dans leur interprétation, ce qui est dommage car leur expressivité en est parfois nivelée.

la tradition du choral, ce qui les situe dans le cadre de la « conversation de l'Église ». De par ses diverses propriétés, ce type de chants me semble à la fois signifiant, rassembleur et très accessible.

Sans aller ici plus avant, je pense que c'est dans cette direction-là que se trouve l'avenir du chant liturgique : un chant autre que la mode passagère, enraciné à la fois dans la culture de son époque et dans la tradition qui le précède, et dont la bonne intégration à la liturgie est repensée à chaque fois.

Sur le plan des interventions musicales autres que le chant de l'assemblée, je vois des possibilités plus grandes, cela pour deux raisons principales : premièrement, parce que le rôle identitaire de la musique, nous l'avons vu plus haut, est moins important que celui du chant de l'assemblée ; deuxièmement parce que les pièces qu'un musicien est apte à jouer peuvent être techniquement plus complexes que celles qu'une assemblée peut chanter. Ces deux raisons ouvrent donc un large champ de possibilités. La place peut être faite à diverses expressions musicales, d'époques, de culture et de styles différents, sous réserve des dangers que cette musique peut comporter et de son indispensable adéquation à la liturgie. Une place importante peut être aussi laissée à l'improvisation, tout particulièrement dans l'accompagnement de la démarche liturgique. Celle-ci permet en effet une adaptation immédiate à l'action liturgique, paroles et gestes, pour autant que le musicien y soit attentif et qu'il maîtrise parfaitement son instrument.

7.2. Quelques propositions concrètes

Tout ce que nous avons eu l'occasion de dire dans cet article est bien beau, mais inutile s'il ne débouche pas sur quelque chose de concret. Cette dernière section voudrait avancer quelques propositions visant à valoriser le rôle de la musique liturgique et à se donner des moyens pour lui rendre une signification forte dans le cadre du culte.

a) Formation

Insistons tout d'abord sur l'importance d'une bonne formation pour les principaux acteurs de l'événement liturgique, à savoir le pasteur, le(s) musicien(s) et les paroissiens.

Commençons par la formation musicale des pasteurs. Dans nos Églises, osons le dire, elle est égale à zéro et on ne sera dès lors pas étonné d'entendre tout et n'importe quoi dans des cultes. Il me semble de ce fait hautement souhaitable qu'un minimum de connaissances musicales soit donné aux pasteurs dans le cours de leur formation, non pour en faire des musiciens au rabais, mais pour leur permettre de prendre conscience du rôle et des enjeux que la musique représente sur un plan liturgique, ce qui contribuerait à leur donner un minimum de sens critique. Une telle formation permettrait également de leur faire découvrir un répertoire

musical plus large, évitant ainsi que le répertoire des paroisses ne se réduise aux quelques chants que leur pasteur connaît !

Parallèlement, il me semble nécessaire de donner une bonne formation aux musiciens d'église. Cette formation devrait leur faire prendre conscience, à eux aussi, des enjeux que la musique représente et des fonctions qui sont les siennes dans le cadre de la liturgie, ce qui contribuerait à valoriser leur rôle propre. Elle devrait également élever le niveau des connaissances en matière liturgique, que ce soit à propos de l'ordre général du culte, de l'importance et de la signification des divers éléments qui le constituent ou encore des différents temps liturgiques.

J'irai même jusqu'à imaginer et proposer une formation conjointe des pasteurs et musiciens d'église, d'une part parce qu'elle comporte un certain nombre d'éléments communs et d'autre part parce que ce serait pour eux l'occasion d'apprendre à se connaître et à travailler ensemble, ce qui, nous le verrons encore, est capital également.

Arrêtons-nous un instant sur la formation musicale du musicien d'église. S'il existe dans les Églises un certain nombre d'occasions et de structures permettant au musicien de se former et que, de surcroît, l'on trouve des organistes compétents dans de nombreuses paroisses, il n'en reste pas moins que, dans certaines d'entre elles, l'organiste est tout simplement incompetent dans son domaine propre, à savoir en musique. Il s'agit le plus souvent de braves personnes qu'on a longtemps suppliées de venir soutenir le chant de l'assemblée, et qui le font pour rendre service. Mais est-ce vraiment un service rendu ? J'avoue en douter, car cela revient souvent à ramener la musique au niveau des compétences réduites de l'organiste, au lieu d'ouvrir à une dimension signifiante. Que faire dans ces cas-là ? Il serait préférable de tout simplement oser se passer d'un mauvais accompagnement d'orgue. Le chant de l'assemblée peut être avantageusement remplacé par la présence d'un chantre compétent. En effet, ce dernier, par une bonne connaissance des cantiques et un minimum de maîtrise technique, pourra guider efficacement l'assemblée dans son chant, le dynamisant et lui rendant ainsi sa valeur¹⁸. Pour la musique autre que le chant de l'assemblée, il y a certainement dans chaque paroisse des gens compétents, aptes à enrichir le culte par d'autres instruments que l'orgue.

En ce qui concerne enfin la formation des paroissiens, notons tout d'abord qu'elle dépend beaucoup de celle des pasteurs et musiciens. Si ces derniers sont bien formés, les paroissiens en profiteront largement. Toutefois, il me semble important de les former directement, plus spécia-

¹⁸ Pour une réflexion plus approfondie sur la fonction de chantre, je renvoie à un récent article de Bernard REYMOND : « Un ministère à remettre en vigueur : les chantres », qui a paru dans *Le Protestant*, no 12, décembre 1993.

lement au plan de la connaissance et de l'apprentissage des chants. Pour ce faire, on pourrait organiser des « chantées », où à la fois l'on apprend à connaître un certain répertoire et l'on a du plaisir à le faire. Ces chantées ont lieu, sous une forme ou sous une autre, dans plusieurs paroisses et elles rencontrent la plupart du temps un bon succès. Selon le nombre de gens intéressés, elles peuvent aussi être organisées à l'échelon de plusieurs paroisses ou à celui de la région, ce qui représenterait, par ailleurs, une bonne occasion pour sortir du cadre souvent fermé de la paroisse. Ce genre de rencontres occasionnelles me semble être particulièrement adéquat dans une époque où il est difficile pour les gens de faire l'effort d'une présence régulière dans un chœur de paroisse.

b) Culte

Passons maintenant à quelques remarques touchant plus directement le culte et sa préparation.

La première vise une meilleure collaboration entre pasteur et musicien(s). Pour que la globalité de l'action liturgique reste porteuse de sens, il est en effet indispensable qu'ils préparent ensemble et de manière coordonnée le culte, selon leurs compétences respectives. Trop souvent, le pasteur considère le musicien comme un subordonné, se contentant de lui transmettre la liste des cantiques au mieux trois jours avant le culte, au pire, cinq minutes avant. Il me semble très souhaitable que le musicien soit considéré comme un collaborateur à part entière et participe à l'élaboration du culte. Il pourra ainsi connaître le thème de la prédication et discuter de l'orientation générale du culte, ce qui lui permettra d'une part de choisir ses interventions musicales de manière adéquate et d'autre part de participer en connaissance de cause au choix des cantiques, lui qui connaît généralement mieux que le pasteur le répertoire à disposition. L'action liturgique globale ne peut que gagner à une telle collaboration.

J'aimerais deuxièmement parler de la localisation des musiciens (solistes, chœur,...) qui interviennent dans le cadre d'un culte. Je pense que, pour bien marquer le fait qu'ils sont au service de l'événement liturgique et qu'ils ne sont pas là en concert, il est important qu'ils soient hors de vue de l'assemblée. De plus, cela évite en grande partie la tentation du vedettariat, que ce soit de la part des musiciens ou de l'assemblée. Il est évident que cela n'est pas possible dans tous les cas, mais je crois que quand ça l'est, on a beaucoup à y gagner, même dans le cas où l'emplacement plus discret est légèrement inférieur sous l'angle de la qualité sonore.

Ma troisième remarque porte sur l'attitude à adopter pendant la pièce musicale qui clôt le service. J'ai longtemps pensé que, par égard pour l'organiste ou le musicien de service, il était mieux de s'asseoir et d'écouter. Je crois maintenant qu'il est préférable que la pièce finale accompagne la sortie de l'assemblée. Le respect de l'organiste me semble

être un faux argument dans la mesure où l'écoute de cette pièce est plus une exigence supplémentaire qu'un honneur pour l'organiste¹⁹. Ce dernier se devra en effet de présenter une pièce bien travaillée qui apparaîtra inévitablement comme une pièce de concert. De plus, d'un point de vue liturgique, il est aberrant que l'assemblée se rasseye après l'envoi et la bénédiction. Au contraire, les fidèles sont portés vers le monde extérieur par une musique qui conserve ainsi jusqu'au bout sa fonction liturgique d'accompagnement.

Ma dernière remarque concerne les chants de l'assemblée : il est indispensable que ces chants soient accessibles à la majorité des fidèles, cela autant pour la qualité de leur chant que pour le plaisir qu'ils sont censés y trouver. Cela veut dire qu'il faudra être attentif, à la fois dans la composition et dans l'utilisation du répertoire, à différents éléments techniques. D'abord, en ce qui concerne la tessiture, il devient très difficile, en particulier pour des personnes âgées, de dépasser le *ré* aigu. Contre le bas, le *si* grave me semble un maximum. Ensuite, au plan de la ligne mélodique, certains sauts sont à proscrire, tels les tritons, les septièmes ou les trop longs chromatismes. Quant au rythme enfin, il faut, à mon avis, éviter les chants syncopés. En effet, soit l'assemblée n'arrive pas à les chanter, soit elle les massacre, ramenant toutes les syncopes au temps le plus proche ! Ceci dit, qu'on ne s'y trompe pas, il reste encore de nombreuses possibilités de compositions nouvelles en matière de chant d'église !

c) Autres propositions

J'aimerais lancer encore, pour conclure, deux pistes, l'une de réflexion et l'autre d'action :

La première concerne le statut ecclésial du musicien d'église. Sa fonction étant importante et nécessitant des compétences particulières, il me semblerait intéressant de la reconnaître ecclésialement comme un ministère particulier. Cette reconnaissance aurait l'avantage de poser le musicien en officiant à part entière, compétent dans un domaine où le pasteur l'est généralement peu. Elle permettrait aussi une certaine décléricalisation du rôle du pasteur qui ne serait plus le seul à décider de tout en matière liturgique. Je ne fait ici que lancer une idée qu'il faudrait élaborer dans de plus amples détails, que ce soit au plan de la théologie des ministères ou des exigences requises quant à la formation musicale et liturgique.

La seconde piste est un appel à nos Églises réformées. Sur le plan de la composition, nous l'avons vu, les Églises n'ont plus les moyens de générer des œuvres religieuses de très grande envergure. Elles ne peuvent que s'en remettre au bon vouloir des compositeurs. Dans une telle situa-

¹⁹ Expérience faite et selon l'avis de plusieurs autres organistes.

tion, il n'est pas étonnant qu'elles n'aient pas les moyens de se doter d'un répertoire cohérent en matière de musique liturgique. Elles dépendent de ce qui se fait sans pouvoir l'influencer. Les Églises devraient prendre conscience de l'importance de la musique et se permettre financièrement de commander à différents musiciens des chants d'assemblée et des pièces musicales à but liturgique. Par ce moyen, elles stimuleraient la composition en matière de musique d'église tout en ayant leur mot à dire sur le style de musique et sur le sujet à traiter, ce qui pourrait n'être que bénéfique dans le cadre d'une musique liturgique axée sur le principe de « l'altérité actuelle ».

J'espère avoir pu, au travers de ces quelques pages, donner des éléments de réflexion qui puissent être poursuivies et concrétisées dans la liturgie de nos cultes. Persuadé qu'il n'y a pas de recette miracle en matière de musique liturgique, je ne peux qu'encourager les pasteurs, musiciens et paroissiens à œuvrer ensemble pour que la musique puisse jouer un rôle plein et devenir ainsi une expression profonde et signifiante de la liturgie.

Offre spéciale

Vous pouvez maintenant acquérir la série complète
des anciens numéros des Cahiers de l'IRP
(de 1989 à 1994)
au prix exceptionnel de

Frs.40.- (suisses)

Vous pouvez passer votre commande à l'adresse suivante :

**Institut Romand de Pastorale
BFSH 2
CH-1015 Lausanne**

Tél.: 021 / 692 27 39

Fax: 021 / 692 27 05

CCP: 10-16667-2 (mentionner "Série complète Cahiers", svp.)

*Payement depuis l'étranger : par virement postal ou mandat international uniquement (pas de chèque, svp.).
Veuillez libeller en francs suisses.*



Pour s'abonner aux

CAHIERS DE L'IRP

s' adresser à :

Institut Romand de Pastorale
BFSH 2
1015 Lausanne — Suisse

Tél. : 021 / 692 27 39

Fax : 021 / 692 27 05

CCP : 10-16667-2

L' IRP associe en un travail commun les responsables des disciplines recouvrant le champ de la Théologie Pratique dans les trois facultés de Genève, Lausanne et Neuchâtel.

Parmi les thèmes des anciens cahiers :

Supervision • Multitudinisme et actes pastoraux • Théologie au féminin • Cure d'âme et supervision • Prêcher • Le pastorat • Le système de nos croyances • La théologie pratique protestante d'expression française • Formes et structures (Recherches en homilétique, ecclésiologie et architecture religieuse) • Pasteur/Pasteure, un profil professionnel • Ecclésiologie et architecture • Les cultes pour fatigués et chargés • Modèles homilétiques • Tissu social et lien ecclésial • Pédagogie et didactique du catéchisme • Le rêve

Prix de ce cahier :

SFr. 5.-

FF 20.-

Prix de l'abonnement :

SFr. 12.-

FF 48.-

l'an.

ISSN : 1015-3063