



HAL
open science

LA MUSIQUE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE FACE À LA QUESTION DE LA MÉDITATION

Anne Piéjus

► **To cite this version:**

Anne Piéjus. LA MUSIQUE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE FACE À LA QUESTION DE LA MÉDITATION. La méditation au XVII^e siècle. Rhétorique, art, spiritualité, 2000, Montpellier, France. pp.211-233. <halshs-00298959>

HAL Id: halshs-00298959

<https://shs.hal.science/halshs-00298959v1>

Submitted on 16 Jul 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LA MUSIQUE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE FACE À LA QUESTION DE LA MÉDITATION

Le terme de méditation n'apparaît que très rarement dans la musique imprimée du XVII^e siècle. Une rapide étude lexicographique menée sur deux périodes de production intensive de poésies et de musiques spirituelles (de 1563 à 1600 et de l'édition des *Cantica sacra* d'Henry Du Mont (1652) à celles des cantiques de Racine) conforte dans l'idée selon laquelle le terme n'apparaît guère plus dans les dédicaces, les préfaces ou les avis aux lecteurs. Les rares publications qui contredisent cette tendance générale mettent en valeur le lien entre la pratique de la méditation et la tradition du cantique spirituel, qui reflète l'appropriation domestique — emblématique de la *devotio moderna* — de la dévotion, dont on oublie souvent qu'elle réservait une place de choix à la pratique du chant. Ainsi le recueil de poésies spirituelles *La Philomèle séraphique*, publié à Tournai en 1632, propose des cantiques « en forme d'oraison ou de méditation »¹, manifestement conçus pour être chantés par les fidèles en toutes occasions, privées et publiques.

Pourtant, tout musicien est confronté à la surabondance de « méditations » à l'époque romantique, et plus encore dans les années 1970, comme si la musique entretenait des liens privilégiés avec la méditation, et notamment la musique instrumentale. L'éclatement des formes classiques et la profonde remise en cause du rapport de la musique à l'expression contribue sans doute à expliquer l'usage d'un terme qui offre le champ libre à l'expression individuelle et à l'intériorité. À la conception romantique du monde sensible, recréé par l'expérience individuelle, la musique de la fin du XX^e siècle a ajouté l'influence des traditions bouddhique et zen ; mais l'une et l'autre se rejoignent en s'opposant à la conception classique, dans la mesure où la méditation

¹ LA /PHILOMELE / SERAPHIQUE/ Diuisée en deux Parties. / EN LA PREMIERE / Elle chante les deuots et ardans Souspirs de / l'Ame Penitente qui s'achemine / à la vraye perfection. / EN LA SECONDE, / La Christiade, spécialement les Mysteres / de la Passion. / La Mariade avec les Mysteres du Rosaire. / Et les Cantiques de plusieurs Saints, en forme / d'Oraison & de Méditation. / Sur les Airs plus nouveaux choisis des prin- / cipaux Auteurs de ce temps. / AVEC LE DESSVS ET LE BAS / Implemini Spiritu loquentes vobismet ipsis in Psalmi. / & Hymnis & Canticis spiritualibus, cantantes & psal-/lentes in cordibus vestris Domino. Eph. 5. / Soyez remplis du S. Esprit parlant entre vous-mesmes par / Pseaumes et Hymnes et Chansons spirituelles, chantans / et resonans en

d'inspiration extrême-orientale trouve en elle-même sa propre finalité. Par contraste, l'étude de ce même rapport au XVII^e siècle doit s'appuyer sur une toute autre conception de la méditation, fondée sur une tradition solidement établie, qui conçoit la méditation comme une discipline dirigée, et non comme un moment de quête individuelle pendant laquelle le croyant serait livré à lui-même et au libre cheminement de ses pensées. Si la méditation est un exercice (de *meditare*, s'exercer), à l'image de l'exercice décrit par saint Augustin, elle se présente comme une préparation, un processus de transformation, qui conduit à autre chose : l'état de contemplation, ou l'expérience mystique pour les plus heureux.

La conception classique de la méditation incite donc à envisager l'exercice spirituel comme une succession de moments de quête. S'intéresser à la musique de méditation n'implique pas que les compositions du Grand Siècle aient porté la méditation du compositeur, ni que les œuvres aient reflété la forme et le dessein d'un exercice spirituel. En revanche, dans la liturgie catholique en particulier, nombreuses sont les œuvres dont l'usage d'encadrement de la Parole et d'accompagnement de l'Eucharistie entretiennent indirectement un lien avec la méditation des fidèles. La méditation chrétienne, en effet, est toujours fondée sur un support matériel : le fait de lire, d'écouter, de se remémorer un texte favorise l'exercice spirituel.

D'emblée, l'étude des rapports hypothétiques de la musique française avec la méditation présente pourtant une contradiction. La musique, dans ses composantes mêmes, semble s'opposer à l'exercice de la méditation tel que le définit la tradition : le mouvement, par opposition à l'immobilité ; l'extériorisation sonore et l'expression, par opposition à l'intériorité ; et enfin la présence, réelle ou idéale, d'autrui. La composante sonore de la musique en fait un art médiateur, un don de l'interprète à l'auditeur, qui n'existe pas sans l'exécution. Une rapide investigation des rapports entre musique et méditation peut cependant s'appuyer sur l'analogie entre la musique, ainsi définie, et les littératures supposant une oralité (et notamment la prédication), qui partagent avec elle la corporalité, la nécessaire extériorité, le lien à autrui, etc. Or la dimension sonore n'exclut pas, bien au contraire, un rapport entre les mots et la méditation, toute individuelle qu'elle soit.

Pourtant, dans le cadre de pratiques spirituelles, l'analogie avec la littérature ne résout pas la question de la nature de l'expression musicale : c'est par la complémentarité entre parole et musique — plus que par analogie — qu'on peut aborder la conception qu'avait le Grand Siècle d'une musique de méditation.

Les *Méditations pour le Carême* de Charpentier H. 380-389 — l'une des rares œuvres musicales portant le titre de méditation — présentent une succession de dix brèves histoires en musique retraçant l'histoire de la Passion, dans le style austère convenable au temps de pénitence pour lequel elles furent composées : le Carême, période méditative par excellence, est un temps de préparation, d'attente, mais aussi de souvenir, de retour sur soi, comme l'est, par imitation, l'Avent. L'effectif musical restreint choisi par Charpentier (trois voix d'hommes et basse continue) présente une texture serrée dans le registre grave, et cette couleur vocale est mise en valeur par un langage harmonique chargé de dissonances. Ainsi dans la *Septième Méditation, Tenebræ factæ sunt* (qui ne doit pas être confondue avec le répons homonyme²), la gravité du ton d'*ut* mineur³ est renforcée par une écriture qui multiplie les retards, ce qui induit de nombreux frottements, notamment dans les dernières mesures, sur les paroles « Et haec dicent expiravit »⁴.

Les thèmes de ces dix méditations épousent la progression chronologique de la passion : Désolation du monde, Prière du pécheur, Jésus annonçant sa mort prochaine à ses disciples, Trahison de Judas, Reniement de Pierre, Jésus présenté à Pilate, Mort de Jésus, Lamentation de la Vierge, Lamentation de la Madeleine, Sacrifice d'Isaac. Charpentier associe donc les éléments d'un enseignement, d'une mémoire de l'histoire sainte, et les textes proprement méditatifs qui closent les méditations consacrées à Pierre et à Madeleine. Le travail de remémoration crée d'ailleurs un lien entre méditation et catéchèse. Tous ces textes présentent des histoires à méditer, une incitation à l'examen de conscience. La dernière pièce, dont la présence peut d'abord surprendre, acquiert une valeur méditative non seulement par l'histoire qu'elle retrace — l'épisode fondateur du sacrifice d'Isaac arrêté par la main de Dieu, qui met ainsi fin à tout

² Second répons après la seconde leçon du second nocturne du jeudi saint, homonyme, H. 129, pour basse, cordes et basse continue.

³ à quoi Charpentier, dans son célèbre *Traité de composition*, associait les termes d'« obscur et triste ».

⁴ Voir exemple musical n°1.

sacrifice humain — mais aussi par son utilisation dans le contexte de la Passion, qui confère au sacrifice d'Isaac une dimension annonciatrice, puisqu'il préfigure celui de l'Agneau de Dieu.

La mise en musique de l'histoire biblique correspond, comme nombre de représentations, visuelles ou non, à une appropriation des hauts faits historiques par les fidèles, appropriation qui se fait hors de la liturgie elle-même. Ce théâtre de vérité permet au fidèle d'embrasser l'histoire sacrée, de s'en rapprocher, et de prendre ainsi sa place. Comme les Répons (et notamment, pendant les offices de la semaine sainte dont il est ici question, les répons sur la Passion) et les *Leçons* en latin des matines du *sacrum triduum* (jeudi, vendredi et samedi saints), mais aussi comme le motet, les *Méditations* prennent place autour de la liturgie, elles ne s'y substituent pas, mais l'encadrent, introduisent ou prolongent la parole de l'officiant. Ainsi représentée et enseignée, l'histoire biblique s'offre dans une dimension appréhensible, sensible, proposant un rapprochement entre le chrétien appelé à une incessante conversion et les figures exemplaires. La représentation et la remémoration d'un épisode connu favorisent l'investissement personnel du fidèle.

Dans leur mise en forme, ces *Méditations*, qui appartiennent, *stricto sensu*, au genre du motet, ne se démarquent ni du dialogue ni de l'histoire sacrée telle que l'a illustrée Charpentier. Le succès de ces genres, très florissants en Italie et en France aussi bien que dans la tradition luthérienne allemande, bénéficia, comme le théâtre scolaire, de la nécessité ressentie au cours de la Réforme catholique, d'expliquer, de donner le sens de l'Écriture aux fidèles. La question de l'aptitude à lire les textes sacrés et les nombreuses restrictions émises contribuèrent à la fortune des genres dramatico-narratifs fondés sur l'histoire biblique, y compris lorsqu'ils étaient chantés, même si, à l'inverse des Italiens qui adoptèrent la langue vernaculaire (distinguant *oratorio latino* et *oratorio volgare*), les Français conservèrent majoritairement au XVII^e siècle l'usage de la langue latine.

Cette unité linguistique n'exclut pas que l'on distingue dans l'oratorio français deux traditions. Chacune présente une forme de méditation — ou d'incitation à méditer. Les *historiæ* et les *oratoria*, étaient généralement composés sur des épisodes de l'histoire biblique ou de l'hagiographie : la plupart sont perdues et on ne connaît guère cette tradition que par celles de Charpentier. Les dialogues (au premier rang desquels il convient de citer les

œuvres de Bouzignac et de Moulinié, qui publia un dialogue à la fin des *Meslanges de sujets chrestiens* de 1658, ou encore le célèbre *Dialogus de Anima* d'Henry du Mont, dialogue entre Dieu, un pécheur et un ange, et que Brossard appréciait particulièrement) et surtout les motets en dialogue (notamment ceux de Charpentier, de Brossard, de Daniélis ou de Clérambault) ont davantage conservé la tradition romaine du dialogue scolastique et présentent des sujets allégoriques sur la pénitence, le repentir et la conversion du pécheur, de l'âme errante ou d'une autre figure allégorique qui permette une identification directe du fidèle. Ainsi l'*Oratorio seu Dialogus Pœnitentis animæ cum Deo* de Brossard présente l'acte de conversion de l'âme pécheresse en un duo avec Dieu :

Deus :	Si te poeniteat,
Anima :	Poenitet !
Deus :	Si peccatum disciplet
Anima :	Disciplicet
Deus :	Ego sum pastor bonus
	Et nolo mortem peccatoris
	Sed ut magis convertatur et vivat ! ⁵

Ce même Sébastien de Brossard, lorsqu'il proposa le premier, dans son *Dictionnaire de musique*, une définition de l'oratorio, distinguait clairement ces deux sources d'inspiration :

C'est une espèce d'Opera spirituel, ou un tissu de Dialogues, de Recits, de Duos, de Trios, de Ritornelles, de Grands Chœurs, &c. dont le sujet est pris ou tiré de l'Escriture, ou de l'histoire de quelque Saint ou Sainte. Ou bien c'est une Allegorie sur quelqu'un des mysteres de la Religion, ou quelque point de morale, &c. La Musique en doit être enrichie de tout ce que l'art a de plus fin & de plus recherché. Les paroles sont presque toujours Latines & tirées pour l'ordinaire de l'Escriture Sainte. Il y en a beaucoup dont les paroles sont en Italien, & l'on en pourroit faire en François. Rien n'est plus commun à Rome sur tout pendant le Carême que ces sortes d'Oratorio. On en vient donner un au Public du Sieur Lochon où il y a de grandes beautez, il est à quatre Voix & deux Violons.

Toutefois, les deux types de sujets ne demeurèrent pas complètement imperméables l'un à l'autre : comme dans le répertoire romain, qui constitue pour les musiciens du Grand Siècle la source de l'oratorio, les dialogues

⁵ « Dieu : S'il est vrai que tu te repends

L'âme : Je me repends

Dieu : Si tu regrettes ton péché

L'âme : Je le regrette

Dieu : Je suis le bon pasteur / Et je ne veux pas la mort du pécheur / Mais qu'il se convertisse et qu'il vive. »

allégoriques convoquent souvent des personnages bibliques : l'oratorio inachevé de Brossard, *Sopra L'immacolata Concettione* (en latin, en dépit de son titre italien) associe aux allégories de *Natura*, de *Virtus* et de *Gentilis*, la figure d'Adam.

Qu'il s'agisse d'histoire sacrée ou d'allégorie morale, le but méditatif se rejoint : ce sont des sujets incitant à la méditation, soit parce qu'ils présentent à l'auditeur la faiblesse de sa propre condition de pécheur, soit parce que l'*exemplum* historique est applicable à la condition universelle. Il est même souvent appliqué : la moralité finale confère à l'histoire une valeur d'universalité. Tous les oratorios de Charpentier, sauf un, sont ainsi conclus par une moralité. C'est précisément dans la grande scène de repentir celle qui clôt le *Reniement de saint Pierre*, que Charpentier a supprimé cette moralité, sentant que l'amertume de Pierre — et les extraordinaires dissonances sur les paroles « Et egressus fora ; et flevit amare », qui donnent la mesure de la souffrance intérieure — portaient une charge émotive suffisante pour que la représentation de la méditation de Pierre rende superflue toute forme d'incitation directe. Le chœur final est tellement saisissant que des paroles d'édification auraient nui à l'éloquence de la musique, qui n'appelle que le silence et le retour sur soi. Dans une conception apostolique de la musique spirituelle, l'essentiel n'est d'ailleurs pas tant ce chœur et les beautés ineffables qu'il laisse entrevoir, que le pouvoir qu'il a d'ébranler les passions de l'auditeur ; l'essentiel se passe après ces débordements émotionnels, dans le for intérieur de l'auditeur.

La dimension méditative de ces œuvres peut donc être comprise de différentes manières. La figure repentante qui occupe une place de choix dans l'histoire biblique présente en elle-même une méditation : ainsi le fils prodigue, la Madeleine, Pierre peuvent-ils être considérés comme des *exempla* dont la valeur méditative tient à la thématique du repentir et de la conversion, quelque forme que prenne celle-ci. Ces archétypes de sujets méditants ont d'ailleurs donné lieu à des pages parmi les plus poignantes du répertoire français aujourd'hui connu. Toutefois, c'est bien l'exemplarité de ces grandes figures du repentir — plus que le détail historique d'une histoire que l'oratorio contribue sinon à enseigner, du moins à « repasser en son esprit » — qui contient le ferment de la méditation. En ce cas, l'allégorie de l'âme repentante offre elle aussi un modèle de conversion, qui lui aussi a lieu d'être médité, qui appartient plutôt à la tradition du motet en dialogue. La dissociation entre l'histoire sacrée

et l'allégorie pourrait reposer, à travers la notion d'exemplarité, sur la différence entre la méditation en musique à une musique invitant à la méditation ; mais la distinction demeure extrêmement ténue. L'histoire est une mémoire, mais aussi un enseignement méditatif, une incitation à méditer sur une histoire fondatrice ayant valeur d'exemple.

Cette exemplarité incitatrice doit être rapprochée de la tradition du théâtre, en particulier du théâtre scolaire, dont tous les sujets, jusqu'à l'irruption d'ailleurs fort lente de la comédie et du ballet, présentent des modèles de méditation. Sur la scène, la distinction n'est guère plus valide entre l'appropriation des hauts faits historiques, incontestablement enseignés, et relevés des attraits de la scène, et la méditation que doit entreprendre l'élève au spectacle des vies exemplaires des héros.

L'évocation des figures repentantes conduit à s'interroger sur le statut méditatif des *Leçons de Ténèbres*, écrites, comme les *Méditations pour le Carême* de Charpentier, pour la semaine sainte. L'office des Ténèbres ou des lamentations occupe les matines du *sacrum triduum*⁶, pendant lesquelles on éteignait un à un les cierges fixés sur un cadre triangulaire, au fur et à mesure que naissait le jour, et que les ténèbres laissaient place à la lumière. Dans la forme qu'on lui connaît sous le règne de Louis XIV, l'office comprenait trois nocturnes : chacun était constitué de trois psaumes suivis d'antiennes, et de trois leçons suivies chacune d'un répons. Les lamentations de Jérémie étaient utilisées pour le premier nocturne.

Une caractéristique des *Leçons de Ténèbres*, qui fit incontestablement une part de leur succès, repose sur la concession légendaire qui y était faite à la virtuosité, particulièrement prégnante dans l'ornementation de la lettre hébraïque initiale et dans la suavité du traitement harmonique. Ainsi chez François Couperin, qui publia des *Leçons du mercredi pour voix seule*, la lettre *Beth*, qui précède pourtant le texte très sombre du « Plorans ploravit in nocte » donne lieu à une exubérance ornementale qui laisse entrevoir le succès des chanteuses dans ces répertoires qui faisaient accourir les fidèles en foule à l'église⁷. Le Cerf de la Viéville s'insurgea en son temps contre ces « Actrices qui,

⁶ L'heure très matinale et la longueur de l'office ont conduit à déplacer les Ténèbres aux après-midi précédents, ce qui explique que les musiciens destinent les Leçons aux mercredi, jeudi et vendredi saints.

⁷ Voir exemple musical n° 2.

derrière un rideau, qu'elles tiraient de tems en tems pour sourire à des Auditeurs de leurs amis, chantent une leçon du Vendredi Saint. » Les compositeurs s'accommodaient d'ailleurs assez mal de l'interdiction formelle d'utiliser d'autres instruments que l'orgue liturgique. Charpentier, au mépris de l'esprit de contrition qui justifiait les limites posées par le clergé, y recourut largement, notamment dans son cycle de *Leçons* conçu en 1680 pour les Jésuites, dans lequel il confia aux parties instrumentales la charge expressive précédemment confiée aux voix, qui apparaissent ainsi plus dépouillées ; la virtuosité, reléguée dans les lignes instrumentales, y est moins ostentatoire. Mais le raffinement et la sensualité n'en sont nullement bannis.

Bien que l'injonction directe qui ponctue chaque leçon (« Jerusalem, convertere ad te Deum tuum ») insiste sur la conversion, les *Leçons de Ténèbres*, au contraire des histoires sacrées, n'incitent pas directement à la méditation. Parce qu'elles s'en tiennent strictement au texte biblique, elles ne permettent pas l'introduction de la moralité finale qui, dans les oratorios, permet d'élargir le cas particulier à l'universalité de la condition humaine. Les *Leçons* offrent pourtant, dans leur intention sinon dans leur effet, une image très riche de la méditation en musique. Doublement méditatives, elles associent une figure centrale de la méditation à un travail de commémoration appelant lui aussi l'examen de conscience et le retour sur soi.

Par son usage dans la liturgie de la semaine sainte, la déploration hébraïque sert à déplorer par anticipation la crucifixion du Christ. L'utilisation des Lamentations dans le cadre de la semaine sainte renforce la valeur exemplaire du texte de Jérémie, mémoire atavique de la diaspora et anticipation du sacrifice du Christ. Comme l'évocation du sacrifice d'Isaac qui clôt les *Méditations* de Charpentier, elles acquièrent une valeur méditative par la remémoration et la réitération. Mais contrairement à Isaac Jérémie est lui-même une figure méditante, qui ne cesse de revenir à l'Éternel et présente aux Chrétiens un modèle de repentir et de conversion.

La méditation, dans cette acception, serait favorisée par un double décalage temporel : d'abord parce que les personnages bibliques méditant arrêtent le cours du temps pour se tourner vers le passé (en ce sens, le *Nunc dimittis* peut aussi être assimilé à une méditation : Siméon, recevant le Messie dans ses bras, se tourne vers le passé pour rendre grâces) ; ensuite parce que la valeur méditative provient d'un décalage entre le texte et son usage liturgique,

qui surdétermine, dans les *Leçons de Ténèbres*, la lamentation de Jérémie, plainte archétypale, plainte atavique mais, *in fine*, plainte de l'âme chrétienne, qui se nourrit de tout ce que la musique a de plus beau, de plus éphémère, de plus sensible.

Si la remémoration contient les germes d'une méditation et si même cette dernière dépasse très largement le cadre de l'héroïsme dépeint dans les histoires sacrées, il demeure malaisé de proposer une typologie des œuvres musicales touchées par la question de la méditation. Quatre types de méditation musicale semblent pouvoir être distingués, qui affectent chacun des genres musicaux différents.

La mémoire héroïque, qui appartient au domaine de l'*exemplum* et s'apparente à un théâtre sacré, opère par le biais de personnages exemplaires ; elle relève essentiellement du domaine de l'histoire sacrée (qui présente des figures telles que Judith, David et Jonathas, Absalon, Jephté, etc.).

La mémoire méditative regrouperait les textes sur les grandes figures méditantes, associées à l'histoire d'une conversion individuelle. En assimilant l'exercice de méditation à un retour sur soi, retour qui modifie et grandit celui qui l'accomplit, on peut en effet relier la tradition méditative à certaines figures bibliques, telles que Madeleine, le fils prodigue, et surtout Pierre. Cependant, dans la tradition musicale catholique — en Italie et en France notamment — le repentir s'exprime aussi par les figures allégoriques du Chrétien, du pécheur, de l'âme repentante, que l'on rencontre en particulier dans les poésies spirituelles et, de façon plus dramatisée, dans les motets en dialogue dont il a été question.

Même si la méditation déborde le cadre de ces deux formes de remémoration, et si la musique doit être considérée comme une incitation à méditer tout autant qu'une méditation en musique, presque tous les genres de musique spirituelle, liturgique ou non, doivent être associés à la discipline méditative. Le psaume 6, *Domine ne in furore*, souvent mis en musique, présente David qui, abattu et languissant sous le poids de ses péchés, demande à Dieu d'être délivré de ses maux. Quelle différence y a-t-il alors entre David et le pécheur des oratorios allégoriques ? Ce psaume appartiendrait même au type précédemment évoqué de la mémoire méditante. Puisque la lamentation incite à un retour sur soi, le psaume 50, *Miserere mei Dominus*, est lui aussi un texte méditatif.

La mémoire chrétienne, qui invite à méditer les souffrances du Christ, implique donc que soient associés à la méditation non seulement la plupart des psaumes, mais aussi les proses (*Stabat Mater*), certains cantiques, etc. Dans cette optique, doit-on considérer le cantique de la Visitation, le *Magnificat*, comme une méditation ? Marie rendant grâce se retourne bien vers le passé, celui de la servante que le Seigneur a choisie.

Un quatrième type de relation entre texte chanté et méditation peut être entrevu non plus à travers l'enseignement exemplaire ou la seule remémoration, mais par une injonction ou même une apostrophe, qui s'adresse au pénitent plus directement que ne le font les chœurs d'oratorios, lesquels s'en tiennent généralement à une invitation à la conversion. Les motets dont les textes s'inspirent des Improprès présentent le Christ en croix s'adressant au pécheur pour l'inviter au repentir. Celui-ci, sur texte composé d'un poète néo-latin anonyme, a été mis en musique par Henry Du Mont dans ses *Cantica sacra*, édités par Ballard en 1652.

Vide homo quæ pro te patior,
Ad te clamo qui pro te morior ;
Vide pœnas quibus afficior,
Vide clavos quibus confodior ;
Non est dolor sicut quo crucior
Et cum sit tantus dolor exterior
Intus tamen dolor est gravior
Tam ingratum cum te experior.⁸

Cette poésie n'est pas, au sens propre, une méditation. Mais les reproches du Christ au chrétien, l'un des plus amers de toute la liturgie, invitent à un examen de conscience.

En dépit de catégories relativement aisément définissables, ce bref panorama de musiques catholiques de la semaine sainte souligne l'échec d'une tentative de distinction entre méditation en musique et musiques incitant à la méditation. L'ambiguïté entre ces deux fonctions n'est pas propre au domaine

⁸ « Considère, ô homme, ce que je souffre pour toi,
Je crie vers toi, moi qui meurs pour toi ;
Vois les tourments qui m'affligent,
Vois les clous qui m'attachent ;
Il n'est pas de douleur si grande que celle qui me crucifie,
Mais si grande que soit cette douleur évidente,
En moi est encore plus insupportable
Celle que ton ingratitude me fait éprouver. »

musical, puisque certains répertoires, et notamment celui de la littérature autobiographique, fondent précisément leur valeur méditative sur l'ambiguïté : la méditation de l'auteur suscite celle du lecteur, selon un processus opératoire qui apparaît déjà chez Augustin, et auquel on rattache souvent les *Essais* ; mais la méditation d'une lecture laïque appartient au domaine privé et se développe hors du cadre collectif de la liturgie ou de la vie monastique. Cette double fonction est plus difficile à concevoir dans un art qui suppose l'extériorité, dans la mesure où le rapport du fidèle à l'histoire sacrée, par exemple, est celle d'un spectateur, et non d'un lecteur autonome, souvent même silencieux et solitaire. L'extériorisation, consubstantielle à la musique, peut-elle seulement provoquer une action intérieure, un mouvement, un changement chez celui qui entend ?

La difficulté à concevoir la fonction méditative de la musique en analogie avec celle de la littérature conduit aussi à s'interroger sur la dissociation éventuelle entre des répertoires chantés impliquant la participation du fidèle, et les répertoires évoqués ci-dessus, qui relèvent d'une pratique professionnelle et relèguent le fidèle à l'état passif d'auditeur, et parfois de spectateur. On peut concevoir que l'acte du chant, parce qu'il engage le corps du fidèle, favorise la « ruminantion » ou la « manducation » traditionnellement associées au travail d'intériorité préliminaire à la méditation.

La distinction possible entre ces deux conceptions de la musique religieuse accentue encore la difficulté à associer la méditation à des genres musicaux définis. De même que les textes chantés que l'on a jusqu'ici associés à la méditation proviennent de sources diverses, les musiques touchées par l'une ou l'autre formes de méditation débordent largement la compartimentation usuelle des genres. La notion d'incitation à la méditation conduit à inclure dans une typologie des musiques de méditation la plupart des motets ; dans ce cas, la cantate spirituelle, qui « raconte » elle aussi un épisode de l'histoire sacrée (comme par exemple les *Judith* de Brossard ou d'Élisabeth Jacquet de La Guerre), ne serait-elle pas, elle aussi, une œuvre méditative ?

La frontière n'est guère plus aisée à établir dans les musiques liturgiques et para-liturgiques. Dans la tradition française, le motet sur psaume peut être entièrement composé. Le compositeur peut aussi ne mettre en musique que certaines strophes, les autres étant exécutées en plain-chant ou donnant lieu à des improvisations à l'orgue. Cette musique instrumentale, qui entoure la parole, la prolonge, la précède ou s'y substitue, peut être considérée comme musique de

méditation. Plus encore, les improvisations d'orgue, notamment sur le *Christe* ou sur le *Crucifixus*, que l'on a parfois assimilées à des formes de pathétisation et de dramatisation de la liturgie eucharistique, peuvent être entendues, elles aussi, comme une invitation à méditer. Leur intention dévotionnelle était en tout cas clairement revendiquée par le clergé. Ainsi le père Martin Sonnet, dans le *Cæremoniale Parisiense* de 1662, évoquait-il les moments de la messe où « il faut jouer de l'orgue avec des nuances, gravement, suavement, doucement et harmonieusement afin de faire naître dans l'âme du clergé et du peuple une plus grande dévotion »⁹.

Par extension à des pratiques laïques, les tombeaux, genre florissant dans la musique instrumentale du XVII^e siècle, pourraient être considérés comme des pièces méditatives, à la fois parce qu'ils portent la méditation de l'auteur, et parce qu'ils incitent à méditer sur les thèmes du deuil, de la brièveté de la vie, en un retour vers la mémoire d'un personnage disparu.

Dans les répertoires liés à un texte, et surtout dans les pièces vocales, la musique assume une fonction dans la méditation par le fait qu'elle renforce le texte ; mais cette évidence ne résout pas la question de la spécificité expressive ou opératoire de la musique. Si l'on s'en tient aux musiques évoquées jusqu'ici, l'efficacité de la musique et son poids dans l'incitation à méditer ont évidemment partie liée avec une rhétorique du son indissociable de celle du texte ; c'est à travers une forme d'herméneutique des textes sacrés que la musique opère, imprimant au texte chanté un pouvoir émotionnel qui interprète et renforce celui des paroles ; mais cette esthétisation du message ne peut être entendue que si la musique est composée spécifiquement pour le texte, qu'il s'agisse d'une source biblique, d'un poème néo-latin ou d'un livret d'oratorio.

En outre, l'efficacité méditative de ces musiques s'accompagne d'une élaboration compositionnelle qui exclut, de fait, la participation du fidèle. Le professionnalisme du répertoire implique un certain rapport du fidèle à la musique, qui semble exclure la participation active, vocale ou corporelle.

Pourtant, ces œuvres catholiques, emblématiques du règne de Louis XIV, voilent une grande partie du répertoire spirituel français du XVII^e siècle : les musiques de dévotion privée, la pratique amateur, les musiques protestantes se

⁹ Martin Sonnet, *Cæremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum, Collegiarum, Parochialium et Aliarum Urbis et Dioecesis Parisiensis* [...], Paris, l'auteur, 1662. La citation en français est reprise de la préface de l'édition de la *Messe à l'usage ordinaire ses paroisses* de François Couperin, Courlay, Fuzeau, 1986.

soustraiant presque entièrement au professionnalisme de la musique du culte : la majeure partie du répertoire spirituel français du XVII^e siècle est bâtie sur des musiques réutilisées, non spécifiques aux paroles qu'elles portent, et destinées, du moins dans un premier temps, à être chantées par les fidèles, quelle que soit leur condition, leur sexe et même leur âge, dans les milieux catholiques aussi bien que protestants.

La double tradition du psaume et du cantique, héritée de la pratique monastique, connut en effet un regain d'intérêt au moment de la Réforme et de la Contre-Réforme, intérêt qui se poursuivit tout au long du siècle. Dès 1562, soit un an avant la fin du Concile de Trente, les Protestants avaient fait paraître à Genève le psautier complet, en français, accompagné de mélodies. Le succès des psaumes, fondé sur leur usage dans la liturgie protestante, vient certainement aussi de la libre utilisation qui pouvait en être faite, puisqu'ils ne contiennent pas d'enseignement doctrinal. Leur structure permettait d'adapter aux traductions une forme strophique versifiée, qui domine aussi dans les paraphrases catholiques comme celles d'Antoine Godeau, ou les *Imitations de psaumes* de Malherbe. Cette forme s'imposa dès les débuts comme la structure idéale des poésies originales, notamment des cantiques spirituels protestants, ceux de Charles de Navières par exemple. Cette forme n'est donc spécifique ni au domaine spirituel, ni à la poésie destinée à être chantée¹⁰ ; mais elle s'imposa dans ces répertoires avec d'autant plus d'aisance qu'elle laissait une grande liberté de composition et de réutilisation des musiques, procédé caractéristique de l'apostolat musical de la Réforme et de la Contre-Réforme.

Traditionnellement, le musicien adoptait la mesure d'air, c'est-à-dire qu'il composait une musique pour la première strophe et l'adaptait aux suivantes, ce qui implique que toutes obéissent à une organisation métrique voisine — sinon rigoureusement identique¹¹. Dans le répertoire spirituel comme dans d'autres, s'ajoute à l'usage de la forme strophique une autre pratique, celle de la réutilisation de mélodies — *contrafactum* — qui donna lieu à la publication de recueils rassemblant textes et musiques en grand nombre, les combinaisons entre les poésies et les mélodies étant infinies. La publication de cantiques et de psaumes émanait le plus souvent de personnalités morales ou religieuses,

¹⁰ La forme strophique domine aussi, à cette époque, le répertoire de l'air de cour, sur les poésies de Saint-Amand, Tristan, Boisrobert, etc.

¹¹ La réutilisation de la musique de la première strophe, dans le domaine spirituel comme ailleurs, n'exclut d'ailleurs jamais les maladroites de prosodie qu'on a maintes fois relevées.

rarement de musiciens, ce qui explique, jusqu'à un certain point, la réutilisation de musiques préexistantes et disponibles.

L'usage de la forme strophique et du *contrafactum* interdit toute approche de l'expression musicale conçue en fonction d'une stricte adéquation au texte. Cette évidence, dans le domaine spirituel comme ailleurs, implique que l'on considère un rapport moins direct du son au sens ou à la parole. C'est pourtant autour de ces répertoires légitimés par leur fonction apostolique, bien plus que dans l'entourage des compositeurs de musiques « professionnelles » de la fin du siècle, que s'imposa le discours sur l'efficacité (méditative ou non) de la musique et sur son rôle de catéchèse, de technique de mémorisation, ou encore d'agrément des offices divins.

La musique ainsi instrumentalisée est rarement évoquée dans ses qualités propres ; il ne s'agit évidemment jamais de louer la précision de l'expression, mais d'encourager ou de blâmer le fait musical considéré comme une pratique sociale, corporelle, ludique ou sensuelle, et dont les effets bénéfiques encouragent les croyants. Cela ne signifie pas que la valeur méditative n'ait été envisagée qu'à travers la présence du chant ; les notions d'embellissement du texte, de soutien des paroles et d'intensité émotionnelle ont encore à voir avec la force expressive des répertoires professionnels dont il a été question.

Chez les Catholiques, la défense du rôle de la musique prit racine dans les débats du début du siècle sur l'adoption de la langue vernaculaire¹² face à l'avancée du protestantisme. Les arguments dominants s'appuient sur une relative objectivation de la musique, considérée comme un outil mnémotechnique. Le père Coyssard, ardent défenseur de la langue vulgaire, expliquait comment, dans les assemblées de la Doctrine Chrétienne, on chantait « afin que les Auditeurs apprennent plus facilement par cœur & retiennent mieux ce qu'on leur enseigne ». Cette fonction de support du texte n'excluait pas le plaisir du chant, souvent considéré comme un gage d'efficacité. Ainsi, à l'autre extrémité du siècle, dans le *Manuel de la Mission à l'usage des Capucins de la province de Paris* édité en 1703, le père Albert de Paris exposait le lien entre plaisir et efficacité :

¹² Sur cette question, vivement débattue dans les premières années du siècle, voir les écrits du père Coyssard, qui furent répandus en France pendant le bref exil des Jésuites. Coyssard s'est fait l'ardent défenseur de la langue profane, qu'il qualifia à maintes reprises de « contrepoison de la Réforme ».

« [Les cantiques] ne sont pas établis seulement pour avoir le plaisir de les chanter pendant la Mission ; mais, davantage, afin qu'en apprenant ces Airs qui plaisent à l'oreille, on apprenne en même temps les vérités qui en sont la matière ». ¹³

Coyssard déjà, lorsqu'il évoquait le catéchisme des enfants, insistait sur la dimension récréative du chant. L'expression limpide « récréer les esprits à la parole de Dieu », qu'il emploie au sujet des louanges spirituelles chantées à l'Oratoire, reprend les encouragements de François de Sales qui, bien avant Fénelon, évoquait l'efficacité d'une musique chantée avec plaisir.

L'argumentaire déployé dans les préfaces des ouvrages de musique s'appuie sur le profit du plaisir musical, qui favorise la catéchèse. La musique allèche, elle est l'appât (le miel, disait-on chez les Oratoriens de Rome) qui attire les fidèles. Près d'un siècle plus tard, Fénelon, écrivant à Beauvillier au sujet des nouveaux convertis, reprenait involontairement les mêmes arguments, écrivant que des psaumes catholiques plaisants feraient accourir les fidèles à l'église, et qu'ils s'y accoutumeraient au culte. On compare volontiers le catéchisme à une viande fade, que relèvent les attraits et la douceur de la sauce (entendez, la musique). Ainsi déjà Guy Le Fèvre de La Boderie préfaçait ses *Hymnes ecclésiastiques*, Paris, 1576 en ces termes :

« Considérant que les Psaumes de David, traduits en langue vulgaire, par la douceur de la musique et du chant mélodieux qu'on y a adjousté, ont alléché et distrait non moins de vostre peuple que les assemblées et presches de la religion prétendue réformée, je me suis advisé pour un remède et contre-poison de traduire les Hymnes ecclésiastiques [...] » ¹⁴

La métaphore aristotélicienne de la sauce paraît ici étrangement limitée à la seule récréation du chant : la « sauce », chez Aristote, ne désigne pas la seule musique mais bien tout ce qui concourt à donner au texte sa dimension spectaculaire. Cette métaphore reflète cependant l'ambiguïté entre un plaisir qui, rigoureusement contrôlé, est admis pour lui-même (ou du moins toléré pour son innocuité) et la finalité déclarée du chant agréable : la mémorisation de paroles saintes, la récréation indispensable à l'enseignement prodigué aux enfants, une forme de garantie de la présence des fidèles au culte, en un mot, l'appui à la conversion, nécessaire à la méditation.

¹³ Père Albert de Paris, *Manuel de la Mission à l'usage des Capucins de la province de Paris*, Troyes, Oudot, 1703, chapitre IX, « Des cantiques spirituels ».

Il reste difficile, dans ces textes fuyant toute considération technique sur la musique, de déterminer si cette dernière est conçue comme un embellissement du culte ou si l'ébranlement des passions qu'elle suscite peut lui-même inciter à la méditation. Les témoignages sur le pouvoir de la musique demeurent exceptionnels, ce qui, dans ce cadre socio-historique, n'a rien pour surprendre : les déclarations d'intention en faveur de la musique restent généralement étrangères à une interrogation sur la nature du pouvoir expressif. Il s'agit de favoriser la présence et l'engagement des fidèles dans le culte plus que d'apporter aux textes chantés un surcroît d'expression.

Dans cette acception, la notion de bonne musique se trouve entièrement subordonnée à celle du bon texte ; sera morale la musique dont le texte l'est. À la fin du siècle, l'auteur de la fameuse satire adressée à Boileau intitulée *La poésie et la musique, satire*, louait en ces termes le pouvoir et la vertu de la musique.

« [...] pouvait-on en faveur de nos sens
Inventer des plaisirs plus doux, plus innocens ?
Pour calmer de nos jours la trame infortunée,
La musique sans doute aux Mortels fut donnée.
Beni soit le premier, dont les heureux transports
Reglerent de la voix les tons et les accords !
Heureux, qui d'un beau feu vit son ame saisie
Assez, pour inventer la noble Poësie.
Toutes deux pour l'oreille ont un attrait charmant,
Et chacune, en son art, nous plaist separement ;
Mais lorsque dans nos chants leur douceur est unie ;
Qu'on sçait de ces deux sœurs confondre l'harmonie,
L'esprit dans ce moment élevé, suspendu
Croit s'envoler au ciel dont il est descendu.
Transports ingenieux, raisonnables caprices,
Je ne viens pas icy condamner vos delices,
Interdire un plaisir que j'estime parfait ;
J'attaque seulement les abus qu'on en fait. »¹⁵

L'auteur expose en fait une position séculaire, encore largement dominante, et particulièrement influente dans les débats du dernier tiers du siècle sur les spectacles : lorsque la question de la moralité de la musique y est abordée, elle se trouve le plus souvent subordonnée à celle de la moralité du texte, même si la critique de texte cède en ce domaine largement le pas à une critique de la représentation. La musique est rarement condamnée frontalement pour son

¹⁴ Guy Le Fèvre de La Boderie, *Les hymnes ecclésiastiques, cantiques spirituels et autres meslanges poétiques*, Paris, Le Mangnier, 1578.

pouvoir sensuel ou pour l'imprécision de son expression, à une époque d'entière soumission de la valeur expressive au support verbal.

Bien que la réflexion sur le rôle spécifique de la musique dans la conversion demeure souvent elliptique, le procédé de la parodie, qui semble borner la fonction expressive et méditative du chant, prouve que l'on reconnaît à la musique un pouvoir. L'utilisation parodique de musiques profanes signifie implicitement que ce qui est blâmé dans les chansons profanes est bien le texte, et non la musique, puisque celle-ci est abondamment réutilisée. En 1576 déjà, Goulart publia une parodie spirituelle de chansons de Lassus à l'usage des Calvinistes, exactement comme les pères de l'Oratoire de Rome le faisaient dans la tradition catholique. Il y explique que la poésie originale était « sottie et lascive », argument que l'on retrouve tout au long du siècle. Inversement, le travestissement spirituel de musiques profanes correspond, selon les termes du père Albert de la Chaussée, auteur du recueil *La pieuse alouette*, au désir de « se servir des mêmes armes dont [les libertins] se sont servy pour perdre les susdites âmes, je veux dire des mêmes airs »¹⁶. La musique est donc une arme ; et si elle est réutilisée, c'est parce qu'elle a un pouvoir.

Dans un siècle se réclamant d'Augustin, on peut difficilement se contenter d'une conception de la musique qui en ferait le support et la technique de mémorisation du texte. La sensualité et l'émotion, même lorsqu'elles sont tuées, s'imposent tacitement comme les corollaires de ce pouvoir musical si fortement déployé de part et d'autre. On peut tenter une extrapolation, en appliquant à la musique les déclarations formulées par les poètes au sujet de la poésie spirituelle, qui associent à la conversion une dimension sensualiste parfois brûlante, comme Godeau qui, dans la préface de ses *Paraphrases*, donne une idée du pouvoir qu'il accorde à une forme d'esthétisation du message spirituel.

« La Poésie a je ne sçay quels attraits, je ne sçay quelle hardiesse, je ne sçay quel rapport secret avec l'ame. Elle trouble les passions par des moyens invisibles. C'est un furieux torrent qui emporte tout ce qui se trouve à sa rencontre, un éclair qui éblouit tous les yeux qui le regardent, et une foudre qui abat tout ce qui luy resiste. »¹⁷

Le développement des psaumes et des cantiques est à lui seul une réponse à cette interrogation sur le sens de la musique ; la parodie et le souci du

¹⁵ *La poésie et la musique, satire. A Monsieur Despreaux*, Paris, Mariette, 1695, p. 3-4.

¹⁶ *La pieuse alouette avec son tirelire [...]*, Valenciennes, Vervliet, 1619 pour la première édition.

¹⁷ Antoine Godeau, *Paraphrase des Pseaumes de David*, Paris, Vve Camusat et Le Petit, 1648.

syllabisme régressent chez les Catholiques au profit de moyens termes — comme chez Moreau qui, dans un souci de finesse et de respect prosodique, choisit de varier la même strophe musicale — ou de formes totalement renouvelées, comme chez Colasse ou, plus encore, chez Marchand. La tradition du cantique et du psaume en tant que genres autonomes rejoint alors la tradition des « grands genres » de l’oratorio et du motet, dans lesquels la valeur méditative — si valeur méditative il y a — passe toute entière par la qualité de l’expression, la manière de « bien dire », et le pouvoir qu’elle confère aux paroles : la musique ainsi conçue s’assimile à une rhétorique.

Le fait que les témoignages sur l’utilité de la musique soient associés à la tradition du psaume et du cantique correspond à la fonction apostolique que la musique a assumée dans la Réforme et la Contre-Réforme. La notion d’efficacité ne peut être entendue de la même façon par un Charpentier, pour qui la frontière entre appui de la conversion et culte de la beauté n’avait pas à être tracée.

Il semble donc, pour revenir à l’interrogation précédente (à savoir, si la musique participe « en soi » à la méditation, ou si les textes qu’elle porte déterminent à eux seuls cette valeur de méditation), que l’acceptation et l’encouragement des musiques parodiques prouve que l’utilité et le pouvoir de la musique ne sont pas subordonnés à sa valeur expressive. La musique n’est pas seulement considérée dans sa dépendance vis-à-vis de la poésie. Même si, dans les répertoires évoqués ci-dessus, la musique est recherchée comme un embellissement, une « sauce » délicieuse, elle n’est pas réduite à un appareil rhétorique qui servirait le texte ; la musique vaut pour sa présence plus que pour une valeur sémantique sur laquelle les défenseurs des cantiques et des psaumes ne s’attardent guère.

Ce pouvoir qui légitimerait la musique indépendamment de son rapport au texte invite à se demander s’il ne convient pas de distinguer musiques entendues et musiques chantées, selon des critères socio-historiques qui conditionnent l’écriture littéraire, l’effectif musical, la complexité d’écriture vocale, la présence d’instruments ou leur exclusion, le rapport entre musique et texte, etc. L’un et l’autre types de répertoire abordés ici ne correspondent pas aux mêmes exigences sociales, et la conception de la méditation ne peut qu’y différer. Une hypothèse serait que la musique parodique, qui n’est pas valorisée par son adéquation aux paroles, soit encouragée en tant que phénomène social (par le

biais de la participation communautaire de l'assemblée des fidèles, de la catéchèse enfantine, de l'apprentissage de la langue française dans certaines régions...). L'acte du chant peut y être entendu de deux façons : le plaisir physique garantit le succès du répertoire, et l'engagement corporel du fidèle favorise un rapport direct avec les paroles qui l'incitent à méditer. Le lien entre musique et méditation, dans ces répertoires, demeurerait corollaire d'une pratique vocale, absente des répertoires professionnels. Ainsi, la tradition du psaume et du cantique incite à risquer une différenciation de l'efficacité méditative de la musique en fonction de l'investissement du fidèle. Les *Leçons de Ténèbres*, les *Méditations* de Charpentier, les Histoires sacrées et les motets cités dans la première partie de cet exposé appartiennent indéniablement au domaine de la musique professionnelle, composée en vue d'une exécution vocale professionnelle. Le fidèle y est passif, il y écoute la musique comme il le ferait au concert. Les nombreux témoignages relatant les offices de la semaine sainte et le succès qu'y emportaient les chanteuses attestent avec éloquence de la distance entre la liturgie et les beaux atours dont on la revêt. Plus qu'une laïcisation de l'office ou une corruption de la foi, on peut y voir, précisément, l'essence même du concert, qui n'a pas lieu d'être opposé à la liturgie — surtout dans la tradition catholique. Il y a mise à distance du fidèle, placé en position d'admirer et de goûter les beautés et les prouesses musicales qui sont partie intégrante du *decorum* liturgique. Inversement, les psaumes et les cantiques, de même que certains airs spirituels, ont été longtemps conçus et légitimés par le fait même qu'ils étaient composés pour l'assemblée. Leur fonction était indissociable d'un engagement physique et collectif de l'assemblée des fidèles, ou de chacun des laïcs, dans le cadre domestique.

Pourtant, la scission des répertoires n'est pas aussi déterminante qu'il y paraît sur le plan de l'efficacité méditative, si l'on admet que la musique ne se substitue pas à l'exercice spirituel. Qu'elle soit parodique ou écrite en étroite correspondance avec le texte, catholique ou protestante, chantée ou écoutée, la musique ne peut qu'inciter à la méditation. L'essentiel du processus méditatif tel que le définit la tradition s'épanouit après, lorsque le profit se distille dans l'esprit de l'auditeur ou du chanteur. La méditation et l'incitation à méditer ne peuvent donc être dissociées, puisque l'une et l'autre préparent le mouvement de retour sur soi du fidèle. Émouvoir, remuer, ébranler les passions de l'auditeur, provoquer cette « inondation de passions nécessaire à l'ébranlement des grandes

âmes », peut se faire par le plaisir de l'écoute ou par celui du chant : les effets de la musique qu'évoque Augustin sont ceux qu'il ressent dans une attitude apparemment passive, extérieure à l'acte musical lui-même ; l'ébranlement des passions, considéré comme agent de méditation, peut passer par la simple écoute, la musique étant alors l'atout d'une mise en condition émotionnelle et spirituelle, accentuée par le caractère incitatif des paroles et la charge émotionnelle de la musique.

Qu'elle soit chantée ou écoutée, la musique, comme toute forme de représentation, demeure extérieure à la liturgie ; psaume, motet, oratorio, tout comme les tableaux à sujet religieux, peuvent être considérés comme un déploiement de la parole reçue. Cette fonction de mise en valeur apparaît clairement dans la liturgie des vêpres romaines, qui vit fleurir l'oratorio musical : la vocation première de l'oratorio était d'encadrer le sermon, en développant le même thème, esthétisé et humanisé par la présence de personnages. De même, les *Méditations* de Charpentier s'insèrent dans la prédication. Musique et Parole entretiennent une relation d'écho et de complémentarité. La musique spirituelle orne, alimente, prolonge la Parole, ferment de la méditation.

La méditation s'appuie sur un processus de manducation, de digestion, d'appropriation de la parole, étrangère à la musique elle-même. Le chant des psaumes pourrait être comparé à l'« incitation » salésienne, ou même au « colloque », qui marque le passage entre la réalité tangible de la parole et son intériorisation, l'appropriation de l'oraison, qui porte encore une empreinte sonore. En ce sens, l'absence de paroles ne paraît pas déterminante. Si la musique prolonge la Parole, elle accompagne ce processus d'intériorisation si longuement développé par François de Sales. À la limite — et cette hypothèse fragilise encore l'approche de la notion d'expression musicale — la musique, dans l'office en particulier, servirait les moments de démission informative de la parole.

Les litanies, qui traduisent bien cet enlèvement progressif d'une parole vidée de son sens, s'accompagnent précisément du chant, comme si la musique avait partie liée avec la dissolution de la valeur sémantique du texte dans la répétition qui ouvre la voie à l'indicible. Ainsi, les lettres ornées qui ouvrent chacune des Leçons de Ténèbres marquent la fragile frontière entre un texte méditatif et une ouverture vers l'ineffable, porteuse d'émotion effusive et de contemplation. Méditation et contemplation, dans ce cadre, sont malaisées à

dissocier clairement. Les motets pour l'Élévation (qu'on chantait entre *Sanctus* et *Benedictus*) et plus encore les motets sur les « O », comme *O salutaris hostia*, ou encore les antiennes « O » de l'Avent¹⁸, qui semblent occuper une position privilégiée entre méditation et contemplation, répondent bien à une suspension de la parole caractéristique de la littérature mystique. Souvent ornementée, la musique suit ce mouvement de suspension expectative : les antiennes « O » de l'Avent de Charpentier, par exemple, adoptent toutes le même schéma formel : l'invocation se traduit par une suspension (fondée sur des valeurs longues et des retards), suivie d'imitations et enfin d'une conclusion en mesure ternaire, plus animée, sur les paroles « Veni... » qui invoquent l'arrivée du Christ.

En ce sens, les versets de motets confiés à l'orgue, comme les improvisations sur les textes liturgiques eux-mêmes ou encore les toccatas pour l'Élévation, comme celles de Louis Couperin, s'imposeraient à l'émotion et à la conscience comme un moyen terme entre la parole elle-même et sa manducation intérieure, favorisant l'émerveillement et l'émotion, mais aussi le retour sur soi, par le silence des mots. Plus que par une éloquence que personne ne cherche à lui nier, la musique s'imposerait par l'absence même des paroles, elle accompagnerait et préparerait le silence qui la suit. À l'extrême, elle pourrait alors correspondre au trop-plein de la parole, qui mène au silence, et ouvrirait la voie au « colloque de silence ».

Nombre de musiques du Grand Siècle à visée méditative développent tout ce que l'art a de plus élaboré, de plus beau, parfois même d'extraordinaire. Si ces musiques n'ont pas été plus vivement condamnées, c'est bien parce que leur pouvoir de séduction, la mondanité même et le raffinement qui les accompagnent parfois n'épuisent pas le pouvoir de ces instants de beauté. La légitimité morale de ce déploiement esthétique repose, précisément, sur l'interstice demeurant entre la matérialité extérieure de la musique et l'exercice de méditation, par le pouvoir qu'a l'émotion esthétique de provoquer un mouvement intérieur, comme si la musique et l'émotion qu'elle suscite faisaient transiter l'âme du fidèle, l'ouvrant à une autre dimension de la parole sacrée. Il faut offrir à Dieu ce qu'il y a de plus beau. Mais la démission de la parole au profit de la musique et de l'intériorité revêt aussi une fonction dans le processus méditatif. Le statut moral de la beauté s'impose alors, la musique offrant un

¹⁸ On chantait ces antiennes autour du *Magnificat*, aux vêpres des sept jours précédant les vigiles de Noël.

accès privilégié à ce que le langage ne peut dire. Une étude de l'analogie entre la mise en musique et les figures de rhétorique, dans les livres sapientaux en particulier, révélerait sans doute une conception commune de l'accès à l'indicible, la figure se présentant, au même titre que la musique, comme une voie intermédiaire, une humiliation divine, qui rend accessible aux hommes, par l'effet, l'émotion ou l'ébranlement des passions, le message divin qui, sans cette mise en forme, lui demeurerait inaccessible.

Anne Piéjus

(Paris)