



Le temps du repos dans la foi

L'année est riche en événements qui ne laissent pas de susciter des sentiments mêlés et partagés : inquiétude et repli devant la crise, indignation devant l'inhumanité de certains actes et compassion devant maintes catastrophes, espoir politique grâce à l'élection d'un homme jugé providentiel, attentes et réactions contrastées autour des paroles du pape et du combat de l'Église pour la paix et la vie...

Le temps de la Pentecôte est aussi le temps du repos dans la foi, celui où l'Esprit nous invite à prendre du recul, à lire et relire ce qui nous advient, pour y reconnaître le souffle de la liberté et les appels à vivre.

Entre le renvoi immédiat de toute progression au registre du savoir et l'urgence compassionnelle, y a-t-il place pour un retour sur soi ? Un temps où se creuse la soif de vivre et d'aimer. Un temps où, malgré l'aridité du monde, s'éprouve la bonté du geste créateur de Dieu. Un temps pour la méditation et l'effort de pensée, clarifiant les finalités et ajustant les moyens. Un temps à la mesure de l'autre, où l'espérance naît d'une présence d'écoute et de service...

Là où le croyant s'ouvre à l'inconnu, là lui est donnée la joie de la découverte et de l'aventure solidaire. La sainteté plongerait-elle ses racines dans le repos, le septième jour, le jour du Seigneur ?

N.B. Une enquête est jointe à ce numéro. Merci de lui faire bon accueil !

→ REMI
DE MAINDREVILLE S.J.



≡ Sommaire

257 **Éditorial** REMI DE MAINDREVILLE, s.j.

Dossier: La musique



262 **Présentation**

265 **La musique, un lieu spirituel ?** *De l'accès au sacré* PIERRE FAURE, s.j., liturge, Paris

272 **Dans l'air du temps** *Bref aperçu de la chanson contemporaine* ROBERT MIGLIORINI, assomptionniste, La Croix, Paris

276 **Rock, rap, slam** *Les jeunes et le mystère de la musique* PASCAL SEVEZ, s.j., directeur d'établissement, Marseille

283 **De la musique en prison** *La guérison par le jeu et l'écoute* MARIE-THÉRÈSE ESNEAULT, xavière, Créteil

288 **La puissance de la musique** *La guérison de Saül par David, selon les Pères* JEAN-LOUIS CHRÉTIEN, philosophe, Paris IV

294 **L'écoute musicale, une voie spirituelle** *La musique donne-t-elle accès au cœur de la foi ?* PHILIPPE CHARRU, s.j., Centre Sèvres, Paris

303 **La musique au risque de l'histoire** *Un art neutre ?* JEAN-LUC POUTHIER, historien, Rome





310 **À la mémoire d'un ange**
Lecture spirituelle du Concerto pour violon d'Alban Berg
FRANÇOIS MARXER, Centre Sèvres

319 **Du spirituel en musique**
Présentation de compositeurs contemporains
JEAN-MICHEL DIEUAIDE, compositeur et organiste, Paris

330 **Faire grandir l'âme**
Propos sur les chants liturgiques
PATRICIA LEBRUN, s.f.x., compositrice, Paris

335 **Écoute et silence intérieur**
La possible offrande musicale
PATRICK GOUJON, s.j., Centre Sèvres

Chroniques

344 **Peut-on donner sans condition ?**
Justice et amour
GENEVIÈVE COMEAU, xavière, Centre Sèvres

351 **Une vie auprès des gitans**
Une autre lecture de l'Évangile
RENÉ BERNARD, s.j., Comité international tsigane, Montpellier

Études ignatiennes

360 **Les trois séjours d'Ignace en Vénétie**
Sous l'horizon de Jérusalem
AMAURY BEGASSE DE DHAEM, s.j., IET, Bruxelles

Lectures spirituelles

371 **Lecture du Manuscrit C de Thérèse de Lisieux**
de Claude Langlois
... et autres recensions

Services

381 **Nouvelles de la revue**
Sessions de formation spirituelle







La musique

Une voie spirituelle ?

Mat Jacob
GÉNÉRATION CHAOS

© *Tendance Floue*





≡ Présentation

La musique aujourd'hui a envahi notre temps et notre espace, à la maison comme dans le milieu professionnel. Elle est partout, elle nous accompagne dans toutes nos activités. Sous des formes très diverses, elle touche tout le monde, et non plus seulement des mélomanes avertis ou des amateurs de tel ou tel genre. Sa pratique s'est aussi largement étendue et démocratisée. Considérable est le nombre de personnes qui apprennent, jouent, composent, au point que beaucoup considèrent la musique comme l'expression spirituelle par excellence de l'homme.

Ce dossier veut prendre au sérieux, en l'interrogeant, cette empreinte spirituelle de la musique dans l'univers contemporain. En quoi est-elle spirituelle ? Peut-on l'affirmer de toute musique ? La tradition ne nous aide pas beaucoup, car la musique est peu présente dans les récits d'expérience spirituelle. Liée au corps et à la sensation, elle est plutôt le lieu du charme, voire du divertissement, quand elle se donne ailleurs qu'à l'église.

Cependant, nous pouvons faire l'expérience que la musique, qui ne contient en soi ni sa fin ni son origine, « ouvre à plus grand qu'elle » (P. Faure). Elle joue d'abord un rôle essentiel dans la relation à autrui quand chaque génération se reconnaît dans telle ou telle chanson (R. Migliorini). Mais la musique ouvre aussi chacun à sa propre intériorité. Expérience fondatrice, particulièrement pour les jeunes : leur engouement pour la musique devient un lieu spirituel, quand s'y éduque leur sensibilité, condition d'une présence plus accordée à soi-même et aux autres (P. Sevez). Cette capacité qu'a la musique de travailler la sensation lui confère d'ailleurs une fonction thérapeutique, par exemple en prison (M.-T. Esneault).





Bien connu déjà dans l'Antiquité, ce pouvoir de la musique suscitait la méfiance des Pères de l'Église qui en appelaient au discernement. Chant des sirènes qui mène à la mort, elle est aussi la joie de David, qui chasse de sa lyre les angoisses du roi Saül et pacifie son cœur au profit d'une écoute plus sereine (J.-L. Chrétien). Si la musique est une voie spirituelle, c'est bien parce qu'elle se fonde sur l'écoute. Elle donne ainsi accès à la foi, quand elle renvoie à la présence, à la manière du Christ, où la liberté, la rencontre, l'harmonie l'emportent sur la maîtrise du monde. Voie étroite cependant entre la tentation d'une musique enchanteresse qui comblerait illusoirement la foi, et la facilité des rythmes obsessionnels où elle peut sombrer (P. Charru). La musique n'est certes pas neutre, elle peut « accompagner » des régimes inhumains, et même quand elle se veut « indépendante », elle n'échappe pas à une possible instrumentalisation (J.-L. Pouthier). C'est ce à quoi échappe Alban Berg en reprenant un choral de Bach dans son concerto à la mémoire d'une enfant morte. Il invite à entendre dans ce rapprochement la confession la plus spirituelle qui soit : l'espérance d'éternité qui s'élève, ténue et insistante, du fond même de l'absence (F. Marxer).

On le voit, les musiques qui assument une dimension spirituelle, même chrétienne, ne sont plus dépendantes du cadre strictement liturgique. Les compositeurs contemporains le prouvent (J.-M. Dieuaide). La musique d'église, quant à elle, s'est profondément renouvelée depuis le concile : « Au service de la liturgie, elle veut habiter le Mystère qu'elle célèbre pour construire la foi personnelle et communautaire » (P. Lebrun). Mais, spirituelle ou liturgique, la musique atteint vraiment son but quand elle conduit l'homme et la femme à goûter, comme une offrande, le silence où parle Dieu (P. Goujon).

Christus





AVERTISSEMENT

Il était inenvisageable pour nous de consacrer un dossier à la musique sans vous faciliter l'accès aux morceaux et chansons commentés par nos auteurs.

C'est ainsi que vous pouvez écouter la plupart des œuvres indiquées en marge par un @ en vous rendant sur notre site (www.revue-christus.com). Sur la page d'accueil, vous pouvez choisir dans la playlist les morceaux que vous désirez écouter.

Il se peut que, malheureusement, certains morceaux de compositeurs contemporains ne s'y trouvent pas à la parution du numéro. Et dès que telle ou telle œuvre manquante sera intégrée dans notre playlist (qui contiendra plus de 60 minutes de musique), nous vous en informerons sur notre site. En attendant, à la suite des références des morceaux dans le dossier qui suit, nous vous indiquons des sites dans lesquels vous pouvez faire davantage connaissance avec ces compositeurs.

Bonne lecture et bonne écoute !





La musique, un lieu spirituel ?

Aujourd'hui, le mot « spirituel » utilisé pour parler de la musique, notamment dans les médias, recouvre bien des sens, qu'il faut trier un peu si l'on veut savoir de quoi l'on parle. En écoutant parler des musiciens, interprètes ou compositeurs on peut donner quelques exemples :

- Le metteur en scène déconcertant, et aussi plasticien et écrivain, Oleg Koulik, qui se dit incroyant mais « mystique... un peu », affirme : « La musique est le seul bien universel, l'unique chose à laquelle nous sommes tous soumis. Elle ne brille pas seulement par ses qualités esthétiques, mais offre une connaissance chiffrée déjà sacrée du monde. »

- André Jolivet (1905-1974), compositeur, qui voulut redonner à la musique « son caractère original antique d'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupes humains », disait d'elle qu'elle est « un mouvement spirituel ». Pour exprimer probablement qu'elle est manifestation d'une profondeur universelle de l'esprit vers plus grand que lui, sans autre détermination religieuse.

- Dans le même sens, le claveciniste Pierre Hantaï parlait de « l'engagement spirituel » d'un grand pianiste, pour dire « qu'il joue avec toute son âme ». Il confirmait l'aspect agnostique de ce jugement en poursuivant à propos du même pianiste : « Dans tout ce qui ne peut être décrit, c'est là qu'il est le plus grand. »

- Un commentateur parlait de la perfection technique d'un brillant violoncelliste, et de « la lévitation spirituelle de ses interprétations. »

↓

PIERRE
FAURE S.J.

Liturge, église
Saint-Ignace, Paris.

Dernier article paru
dans *Christus* :
« Espérer en milieu
hostile » (n° 218HS,
mai 2008).





Il me semble que toutes ces remarques, que l'on pourrait multiplier, utilisent le mot « spirituel » pour désigner dans la musique une qualité d'intériorité, ou d'élévation qui ouvre à bien plus grand que celui qui a composé ou interprété cette musique. Dans notre culture si laïcisée et sécularisée, les mots manquent pour dire que la musique ouvre à plus grand qu'elle, ou qu'elle vient faire résonner dans l'esprit de l'auditeur une intériorité qui a goût d'origine ou de terme, une émotion ou une vibration, ressentie comme originelle ou universelle.

De l'accès au sacré par la musique

Philippe Herreweghe, chef de chœur, puis chef d'orchestre, qui fut un des premiers « baroqueux », disait il y a peu, à propos de la musique des cantates de Jean-Sébastien Bach : « Il y a une dimension religieuse, spirituelle, en moi par mon éducation... et je ressens le lien entre cette musique de J.-S. Bach et ce tout... que je ne veux pas définir... » Il venait de préciser qu'il n'était pas (ou plus ?) croyant.

Toutes ces évocations de dimension spirituelle ou de spiritualité semblent apparaître à propos de la musique lorsque l'on veut parler de ce qui est au-delà (ou en deçà) de la dimension purement esthétique de l'art musical. Certes, le propos n'est pas précis, mais il correspond bien à une culture « laïque » qui veut se garder de toute référence à un engagement religieux déterminé, ressenti comme limitant une dimension que l'on pressent comme plus essentielle ou plus universelle. Il est donc aujourd'hui des musicologues et des musiciens interprètes qui pensent que, même dans la musique liturgique de Monteverdi ou de Bach, s'exprime une beauté universelle qui dépasse infiniment les formes et les catégories religieuses dans lesquelles ces compositeurs ont écrit. Les tenants de cette position recherchent des interprétations de ces musiques qui mettent en valeur leur dimension vraiment universelle/intemporelle, quitte à les dégager de leur contexte religieux et liturgique qui, à leur avis, a pu étouffer quelque peu l'universalité quasiment transcendante de ces musiques.





Trois attitudes

Pour préciser un peu plus, l'invocation de la musique comme lieu spirituel semble se répartir aujourd'hui en trois attitudes ou options, qui, évidemment, sont mêlées dans la réalité :

- La première attitude a de la considération pour le sacré, appelé parfois « spirituel », mais se refuse à parler de divin, et considère que la religion (surtout chrétienne...) comme l'Église ne font que séparer, interdire et rétrécir les œuvres de l'art musical. Le russe Koulik, déjà cité, metteur en scène déroutant des *Vêpres* de Monteverdi, à Paris en janvier 2009, affirme ainsi : « Je travaille dans des espaces neufs, une fois que le diable est parti et que Dieu n'est pas encore venu. C'est alors qu'apparaît l'artiste : celui qui fait passer les hommes de la frontière du connu vers l'inconnu, celui qui dresse un pont, celui qui transpose ce qui est normal, simple et petit, vers quelque chose d'inhabituel et ouvert au monde. Autrefois les prêtres assuraient cette liturgie. L'artiste contemporain en est le successeur, il est l'acteur de ces actions sacrées. »

- Une deuxième attitude consiste à privilégier l'intelligence de l'œuvre et de son contenu propre, pour mieux en goûter la beauté et le sens profond, mais sans aucun engagement religieux ni croyant. Il s'agit de tenir compte d'abord de l'histoire, de respecter ce que le compositeur de musique liturgique ou religieuse pensait et a voulu faire à son époque ; surtout, de considérer le texte qu'il a mis en musique, pour entendre et comprendre cette musique d'abord à partir de ses propres choix internes. C'est ce qui est souvent fait dans la chaîne France Musiques pour présenter et commenter de telles œuvres. C'est ce que font nombre d'interprètes et chefs de chœur ou d'orchestre pour fonder les choix qui vont guider leur interprétation. Un exemple très positif, bien que très débattu, est le mouvement qui a renouvelé l'interprétation de la musique baroque, retrouvant le son des instruments d'origine, la vocalité des chanteurs, le nombre des interprètes, et la compréhension du rôle de cette musique dans la liturgie et la culture où elle est née. L'exemple négatif est le nombre de chœurs amateurs, y compris de très bon niveau, qui, à longueur d'année, interprètent – et souvent très bien – des messes, des motets, des cantates et des psaumes, sans qu'un mot ne soit dit, laïcité (française !) oblige, de l'origine et du sens de leur texte ! Certains disent que l'obscurantisme a changé de camp...





• Enfin, une troisième ligne d'interprétation est souvent celle de croyants qui cherchent à rejoindre et à comprendre l'expression et l'engagement de la foi chrétienne du compositeur lorsque ceux-ci sont explicites. Les travaux menés par les deux jésuites Philippe Charru, organiste et musicologue, et Christoph Theobald, théologien, sur l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, sont exemplaires de cette manière de faire. Ils rejoignent le cœur « confessant » de la musique de Bach, où, note à note, la musique expose la foi évangélique dans ses déterminations les plus précises et les plus symboliques¹. Un exemple tout différent de ce même engagement est celui de l'organiste et musicologue Georges Guillard qui poursuit l'interprétation de l'intégrale des *Cantates* de J.-S. Bach dans l'église des Blancs-Manteaux à Paris. Il prévoit pour chaque cantate un bref temps de méditation théologique ou spirituelle sur le thème/texte de la cantate, de manière à respecter les conditions pour lesquelles Bach composait : « Dans le cadre du rite observé à Leipzig, une *Kirchenmusik* (musique d'Église), comme on appelait alors ce qui est pour nous une cantate, devait être jouée juste avant et après le sermon »². La variété des réactions discrètes des interprètes et du public à ces interventions théologiques ou spirituelles recouvre assez bien les trois attitudes que nous avons décrites ci-dessus...

Il me paraît important de préciser ici tout de suite que l'appréciation profonde de la musique explicitement religieuse ou liturgique n'est pas l'apanage des croyants confessants. Il est évidemment légitime que n'importe quelle personne soit touchée au plus profond par une des ces musiques, sans forcément partager la confession de foi qui leur a donné naissance. Nous savons qu'il en va d'ailleurs largement ainsi dans notre société si plurielle.

La Passion du Christ

Je ne comprendrai sans doute jamais vraiment pourquoi le Chœur d'ouverture de la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach me saisit de façon si totale à chaque écoute (plus que bien d'autres musiques), même porté par des interprétations médiocres.

@ « Chœur d'ouverture » de la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach (BMW 245).

1. Cf., par exemple, *La pensée musicale de Jean-Sébastien Bach. Les chorals du Catéchisme luthérien dans la « Clavier Übung » (III)*, Cerf, 1993.

2. Jean-Luc Macia, *Johann Sebastian Bach*, Actes Sud/Classica, 2006, p. 77.





Je crois que c'est la pulsation inexorable du rythme continu qui me prend d'abord. Mon propre souffle est pris, et probablement mon poulx. Je suis au milieu de la formidable et inexorable rumeur du monde et de son histoire pour lesquels va avoir lieu l'événement de la mort de Jésus. J'entends que c'est l'affaire la plus grave qui soit, concernant l'histoire de Dieu avec l'humanité. Ces 93 mesures (et la reprise de 58 mesures) scandent un triple rythme (résonance trinitaire ?) tenu de bout en bout par les instruments (seule la basse s'interrompt quelques mesures pour laisser sonner les voix du chœur). Les croches à la basse, les doubles croches au médium, les blanches et noires en dessus; le rythme du temps s'écoule, inexorable, l'histoire avance, ne peut reculer, ils m'emportent, ils vont emporter Jésus.

À chaque écoute, je suis repris par la tension grandissante du prélude instrumental qui s'intensifie jusqu'à ce qu'éclatent les trois cris du chœur: « *Herr [Seigneur], Herr, Herr...* » Et, connaissant pourtant bien ces pages, je suis toujours surpris et débordé par l'arrivée de cette si puissante invocation de foi – et encore plus touché par le chœur qui continue en chantant: « *Unser Herrscher [notre Maître]* », mais cette fois-ci en reprenant, en épousant, le même rythme que celui décrit ci-dessus (croches à la basse, doubles croches aux trois autres voix), qui se poursuit, immuable. J'entends que notre Maître et Seigneur entre dans ce rythme de l'histoire humaine, qu'il l'épouse, le conduit, alors qu'il va pourtant en mourir. La force des voix (j'y entends la mienne) qui m'émeut, vient conforter le consentement de ma foi sur ce point.

Je découvre que le texte chanté par le chœur quatre fois de suite à la fin de la première partie (mesures 58-93) et adressé au Christ exprime parfaitement ce que me dit la musique qui vient toucher et élargir ma foi au Christ, et m'unit à tous les croyants (que j'entends dans les voix du chœur): « Montre-nous à travers ta Passion que toi, le vrai Fils de Dieu, tu vas être glorifié, pour tous les temps, et aussi par le plus grand abaissement. » J'ai le sentiment que l'essentiel a été annoncé, avec la plus haute densité musicale, comme pour trier ceux qui vont supporter maintenant d'écouter l'histoire terrible de Jésus. Alors j'écoute ce qui suit, plus détendu, mais totalement averti de l'enjeu, pour Dieu, pour l'histoire humaine, et donc pour moi.





La voix de toutes les voix

Pour qui a participé à une réunion de prière du renouveau charismatique, le « parler en langues » évoque ce moment assez bref (une ou deux minutes) où monte de l'assemblée un murmure bruisant de toutes les voix, que je trouve de toute beauté. Alors que la prière est déjà avancée (vingt ou trente minutes), chaque personne prie librement, comme à mi-voix, dans une grande confiance, et choisit de dire ou chanter une prière qui lui est inspirée à ce moment. Aucun modèle n'est donné, mais avec l'habitude, une sorte de régulation s'opère. On entend à la fois une multiplicité vibrante, qui ne permet guère d'identifier ce qui est dit ou chanté, une grande participation personnelle, sans fusion puisque chaque personne prie de manière très personnelle, et en même temps une sorte d'unanimité que la prière précédente et la confiance mutuelle permettent à ce moment-là. Avec l'habitude probablement, ce murmure s'interrompt comme il a commencé, par une sorte d'accord commun sans aucun signe de direction.

Or il se trouve que des compositeurs de musique contemporaine ont écrit des pièces pour chœur qui font entendre un bruissement très proche de ce parler en langues.

Le *Gloria* de la Messe de Jean-Yves Bosseur est entièrement composé de cette manière. Du texte latin du *Gloria*, aucun mot n'est reconnaissable. On entend des voix qui semblent innombrables comme d'une foule, avançant par vagues, parfois guidées par une invocation de voix d'hommes, ou de femmes. On entend à la fois des différences et superpositions tout à fait dissonantes pour les oreilles non habituées, et pourtant ce bruissement a la forme d'un accord qui donne sa place à chaque voix sans gêner les autres. Serait-ce possible ? Une sorte de totalité non totalitaire, assumant toutes les différences, où, enfin, chacun aurait toute sa place. Espérance chrétienne assurément. Cette musique qui m'émerveille, me donne un avant goût de ce que l'auteur du *Livre de l'Apocalypse* a entendu au ciel : « Et j'ai entendu une voix venant du ciel comme la voix des océans ou celle d'un grand coup de tonnerre ; mais cette voix que j'entendais était aussi comme celle des musiciens qui chantent en jouant de la harpe » (14,2).

L'Alléluia, variations sur un thème ancien, de Pierre Calmelet est moins déroutant, car il fait entendre une mélodie ancienne

@ « Gloria » de la Messe de Jean-Yves Bosseur (www.jeanyvesbosseur.fr).

@ *L'Alléluia, variations sur un thème ancien* de Pierre Calmelet (www.bb-cmr.com).





de l'Alléluia qui est un vrai repère pour l'oreille. Et ce n'est que progressivement que se fait entendre le bruissement qui se transforme, disparaît, revient, à la fois très écrit et maîtrisé, et à certains moments sonnant comme vraiment improvisé et aléatoire, « voix d'une foule immense ».

« Je cherche un mur pour pleurer »

La chanteuse Anne Sylvestre ne fait évidemment pas des chansons « spirituelles » ou à thème religieux. Alors pourquoi certaines de ses chansons sont-elles pour moi lieu spirituel ? Par sa sensibilité et sa capacité poétique, elle trouve des mots d'une telle qualité humaine, et des mélodies, sortes de psalmodies, portant si bien ces mots, qu'ils sonnent en moi là où essaie de trouver place l'amour du prochain demandé par Jésus :

- *Je cherche un mur pour pleurer.* Une déploration, une sorte de psaume désolé sur la médiocrité des humains accaparés par le futile, fascinés par le brillant, poursuivant la vanité, menés par l'égoïsme, à l'aise dans le mensonge. Accablé, on a parfois envie d'en pleurer. Dans la Bible, les Prophètes, les Psaumes, les Proverbes, chacun à sa manière a entonné cette déploration, pour les mêmes motifs. Celle d'Anne Sylvestre m'est plus proche, plus contemporaine. Elle désigne et énumère ce qui m'entoure et parfois me traverse, mais elle espère aussi : « Si on pouvait s'aimer, s'aimer. » Et parfois, j'en pleure, devant Dieu, comme mon ami le psalmiste (*Ps 41,4*).

- *J'aime les gens qui doutent.* C'est si facile d'aimer ceux qui vous aiment. Et tous ceux qui ne sont pas « aimables », parce que décalés, pas bien comme il faut, fragiles ? Nous les supportons, sans vraiment les aimer. Cette chanson nous fait entendre un véritable amour pour eux, jusqu'à leur dire : « Merci d'avoir vécu. » Comment ne pas y entendre une résonance de l'Évangile, de la manière d'aimer propre à Jésus ?

@ *Je cherche un mur pour pleurer* d'Anne Sylvestre.

@ *J'aime les gens qui doutent* d'Anne Sylvestre.





Dans l'air du temps

Bref aperçu de la chanson contemporaine



ROBERT MIGLIORINI

Assomptionniste, journaliste à *La Croix*.

En France, on connaît bien la chanson. Chaque génération entretient et revisite son petit conservatoire. L'adage avait inspiré Charles Trenet, qui traduisit dans *L'âme des poètes* ce qui s'inscrit à chaque époque dans l'air du temps : « Longtemps, longtemps, longtemps, après que les poètes ont disparu, leurs chansons courent encore dans les rues. La foule les chante un peu distraite, en ignorant le nom de leur auteur. » Quelques décennies plus tard, alors que le rock-and-roll et la pop avaient pris le pas sur le style chanson à textes d'antan, le duo Laurent Voulzy et Alain Souchon a parlé de ces « trucs qui collent encore au cœur et au corps », lorsqu'un air vous trotte toujours dans la tête.

L'exercice est si populaire que, régulièrement, des sondages tentent de désigner le meilleur de la chanson du siècle, par goût immodéré des classements mais aussi pour nourrir les nostalgies et réincarner les rêves oubliés. Pour le





siècle précédent, un de ces palmarès atmosphériques avait distingué *Prendre un enfant* d'Yves Duteil. Le chanteur a su conjuguer les accents de l'intime et la geste universelle, celle de la filiation et de la transmission, lorsque l'enfant paraît et grandit. Une bonne chanson raconte une histoire, accessible à tous, et défie l'usure du temps. Ce qui fait la différence, c'est la manière du créateur, tantôt douce, tantôt forte.

Les chansons à texte

« Il y a des chansons pour toutes les heures, pour toutes les humeurs, pour toutes les circonstances », avait coutume de lancer Boris Vian il y a cinquante ans. Un premier cercle réunit quelques-uns des monstres sacrés qui sont entrés dans la légende. Une brève consultation auprès de quelques amateurs de chansons révèle la variété et l'impact de ces couplets et ces refrains, jusqu'à aujourd'hui. De ces chansons qui ont compté pour une vie et que l'on a comme tatouées « au cœur et au corps ». La chanteuse Mannick évoque, comme beaucoup, des grands anciens comme Jacques Brel (*Mathilde, Ces gens-là*), Anne Sylvestre (*Lazare et Cécile*) ou Georges Brassens (*La prière, Jeanne*) : « Nous étions en quête de textes, de poésie et de sens. Alors que le yéyé bousculait tout, dans les années 60, nos engouements allaient plutôt vers la belle écriture. J'ai gardé la nostalgie de ces chansons où résonnaient

des mots d'amour d'un style nouveau et se partageait une vision du monde engagée, sans être trop marquée politiquement. »

Dans ses souvenirs¹, le pianiste de Brel, Gérard Jouannest, rappelle l'impact de Brel qui donna des galas à l'invitation des prêtres-ouvriers dans la région de Lyon, à la fin des années 50. À la même époque, le P. Duval remplissait l'Olympia avec des foules ferventes. D'autres voix, comme celles de Sœur Sourire et du P. Didier Mouque (un franciscain) se souciaient de chanter Dieu au cœur du monde.

Le cœur de l'humanité

De son côté, Gabriel Ringlet, ancien professeur à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, n'a pas oublié, lui non plus, les succès de Jacques Brel (*Les blés, La lumière jaillira*), de Brassens, de Léo Ferré et de la pléiade d'artistes moins célèbres d'alors, mais tout aussi précieux pour l'étudiant qu'il était. En haut de l'affiche, le prêtre et écrivain place Barbara. *Chapeau bas*, tout particulièrement. « Pour le rythme, pour la lumière, même dans le noir, pour le dialogue entre les convictions : "Est-ce la main de Dieu ? Est-ce la main du Diable ? Qui a mis cette rose au jardin que voilà ?" »

Pour sa part, la *playlist* de Mgr André Dupleix, secrétaire général adjoint de la

1. Angela Clouzet, *Gérard Jouannest : de Brel à Gréco*, Albin Michel, 2009.





La musique

Conférence des évêques de France, insiste, elle aussi, sur la force poétique des textes pour qu'une chanson nourrisse une certaine intériorité : « De nombreux titres ont compté pour moi, traduisant l'importance de l'autre et de la solidarité, le drame de la solitude, la résistance à l'épreuve, la recherche d'une forme d'infini ou d'éternité. Plus largement, la musique, incluant la chanson, est essentielle à l'existence dont elle révèle en même temps les rythmes fondateurs. Ses perspectives sont illimitées. On peut dire, sans excès, qu'elle est le battement du cœur mystique de l'humanité et devient, si nous le voulons, un facteur de rassemblement et de communion. » C'est le sentiment qui se dégage après avoir écouté des titres comme *Hallelujah*, le classique de Leonard Cohen, inlassablement revisité depuis.

En ces domaines, les contrastes sont de règle. Pour la journaliste Geneviève Jurgensen, l'inspiration est venue des Beatles : « Ils avaient la gaîté, la simplicité. Ils nous ont fait aimer l'Europe géographique et rendus fiers de nous qui n'avions d'yeux que pour les Amériques. Ils me vengeaient des chanteurs de papa d'alors, avec leurs voix hyper-émotionnelles. » Autres goûts, autres couleurs pour des générations qui se sont encore reconnues dans les ballades de Graeme Allwright et le folk-song à la française de Maxime Le Forestier, première manière. L'influence anglo-saxonne a été déterminante. Le sexagénaire Alain Souchon assure la transition, inventeur d'un mot-

à-mot bouleversé, décalé, sur les airs pop-rocks du compère Voulzy.

Cet apport de la chanson ne se limite pas à la génération d'après-guerre, avec son genre à dominante artisanale et poétique, et à celles qui ont suivi, au sortir des années 70. À compter de 1981, Jean-Jacques Goldman donne le ton avec des chansons types « chroniques de l'air du temps » (*Il suffira d'un signe, Quand la musique est bonne, Je marche seul, Elle a fait un bébé toute seule, C'est ta chance*) et des tournées marathons qui associent ferveur et grand spectacle. Son style a marqué une génération. L'ancien scout affectionne les chœurs, comme dans la chanson *Ensemble* et considère qu'il est allé « au bout de ses rêves », marquant une pause, vingt ans après ses débuts. Désormais, il s'est reconverti en organisateur de concert pour soutenir les restos du cœur.

Intériorité et fraternité

Nous sommes entrés dans le deuxième cercle, la nouvelle vague. La musique est partout, mais les publics se sont fortement segmentés, découpés en marchés, sous la pression de l'industrie musicale. Il est plus difficile désormais de parler de répertoire fédérateur pour une génération. La planète musicale a bien intégré les musiques du monde et la révolution électro. On chante en anglais, de Clermont-Ferrand à Lille, pour se faire entendre. Des voix nouvelles se font connaître, dans des registres





divers. La bande-son de l'époque nourrit, depuis vingt ans, une intériorité placée sous le signe de la diversité.

Aux générations du baby-boom ont succédé, après l'intermède finalement décapant du punk, les fans du rap et, plus récemment, les pratiquants du slam – deux genres musicaux importés des États-Unis. Le rap se présente comme la parole libre des oubliés des mégapoles et quartiers menacés d'exclusion. Le slam, un cousin éloigné du rap, se veut plus convivial. Deux artistes âgés de la trentaine incarnent ces modes. Le rappeur Abd al Malik, Français d'origine congolaise (Régis

Fayette-Mikano), a grandi à Strasbourg. Converti à l'islam soufi, il livre dans ses disques un message spirituel, à la limite parfois du prêche, qui en fait un artiste singulier. Abd al Malik se tourne de plus en plus vers la chanson, exprimant son tribut à... Brel. Une des têtes d'affiche du slam à la française vient de la banlieue parisienne, Saint-Denis. C'est près de la basilique qu'a grandi Fabien Marsaud, alias Grand Corps Malade (GCM). Dans ses textes chantés *a capella*, il livre une poésie urbaine en quête d'intériorité et de fraternité.

Les années 2000 ne sont pas muettes.





Rock, rap, slam

Les jeunes et le mystère de la musique



PASCAL
SEVEZ S.J.

Directeur de
l'Établissement scolaire
de Provence, Marseille.

Dernier article publié
dans *Christus* :
« De l'accès à Dieu :
commentaires
d'expressions
ignatiennes »
(avec G. Bailhache,
F. Euvé, P. Legavre
et A. Thomasset,
n° 214, avril 2007).

Il serait vain mais surtout illusoire de tenter de dresser ne serait-ce qu'une cartographie de la musique que peuvent écouter les plus jeunes. Bien sûr, il y a des phénomènes de mode où une chanson vient saturer non seulement les radios mais aussi tous les baladeurs, comme il y a deux ans Mika. Avec *Relax, Take it easy*, l'été avait trouvé sa musique de l'Île de Ré au Cap d'Agde.

Mais chacun, dans ce qu'il écoute, recèle le mystère de ses rencontres, les marques étonnantes d'une histoire, les aires culturelles de son réseau relationnel. Un élève de CM2 de 2009, au détour d'une conversation, peut, avec le sérieux de cet âge, parler de ce que représentent pour lui les chansons de l'ex-berlinoise Nina Hagen. Il évoque *African Reggae* créé en 1979, parle de son premier album solo en anglais de 1982 *Nun.Sex.Monk.Rock*, allant jusqu'à dire son trouble devant ce mélange de punk, de funk et d'opéra... tandis que la maman du bambin charmeur regarde d'un air gêné les motifs du tapis pourtant largement diffusés par les grands magasins d'ameublement. Ben Harper enflamma les lycéens de la Méditerranée des années 90, alors que ceux des côtes normandes ou bretonnes semblaient rester majoritairement insensibles au son de cette guitare reposant à plat sur les genoux du chanteur, à ce melting-pot reggae allié à une voix si particulière. Trop reggae, pas assez rock... Au sud, dans les concerts de Terminales, son *Power of the Gospel* ne cessait d'alterner avec l'*Hallelujah* de Jeff Buckley.

Plutôt donc que de sonder les grandes tendances de la « musique jeune », il est préférable d'approcher ce que fait vivre, grandir et





déplacer chez un adolescent la relation avec la musique qu'il écoute. En quoi ce lieu nous dit quelque chose d'une expérience intérieure, des paysages de son voyage vers l'âge adulte.

« Paroles, paroles, paroles »

L'engouement pour le slam, la virulence du rap, sont venus redéployer la force des anciennes chansons à texte. Ces chanteurs mettent des mots pour dire ce qui est à clamer au monde. De plus, les haut-parleurs poussés à fond des téléphones portables ou des baladeurs se chargent maintenant de le gueuler à la face du monde, ou du moins aux oreilles d'une rame de métro ou d'un bus. Ces mots, sans avoir à les proférer soi-même, giclent impunément et scandent aux adultes et aux petits tâcherons de la consommation le mépris dans lequel ils sont tenus par ceux qui incarnent leur jeunesse révolue. Ces objets que leur consommation a tant développés proclament et vocifèrent eux-mêmes, par chanteur interposé, la dramatique dérision de leur monde boulot-dodo.

*Y'a comme un goût de haine quand je marche en ville.
Y'a comme un goût de gêne quand je parle de ma vie.
Y'a comme un goût d'aigreur chez les jeunes de l'an 2000.
Y'a comme un goût d'erreur quand je vois le taux de suicide,*

clamait en 2006 « La boulette », alias la chanteuse hip hop Diam's, tandis que sur un rythme très R'n'B, Laam, un an plus tôt, saturait les ondes avec sa *Petite sœur*:

*Je sais comme ça brûle, à l'intérieur,
J'ai eu le temps d'apprendre de mes erreurs,
C'est toi et moi, petite sœur, toi et moi, petite sœur.*

À l'âge du mur de silence, où la communication se limite le plus souvent aux grognements ou aux gestes d'agacement, à l'âge où un enfant ne sait pas encore ce qu'il veut mais sait ce qu'il ne veut plus, les chansons viennent animer le tourbillon des possibles. Alors que l'adolescent se vit dans la préoccupation incessante de ce qui l'habite, la musique habite ces moments où il a du mal à mettre de l'ordre et des mots sur ses bouleversements.





Mais les adolescents n'aiment pas qu'on s'intéresse aux seuls mots de leur chanson. Pour eux, les adultes passent leur temps à évoquer le texte et passent à côté des sons et du rythme (sauf quand c'est pour demander de baisser le volume...). Dans le monde des adultes, la musique, ainsi que l'image, est trop souvent analysée par le langage qu'on met dessus. « C'est comme au cinéma », disent certains. La musique en est réduite à une illustration. Elle souligne un effet, orchestre la tension ou le suspens que le mouvement de caméra ne suffit pas à suggérer dans toute son intensité. La chanson populaire fonctionne comme la publicité pour l'image. Elle ancre dans l'idée que le langage des mots est roi et que le reste, image comme musique, n'est que le support ancillaire d'un texte.

Bien sûr, ils savent par cœur les textes de leurs chansons fétiches. Étonnamment, c'est dans leur gigantesque playlist qu'ils puisent, avec gravité, les mots et les mélodies qui vont accompagner l'enterrement de l'un des leurs ou d'un grand-parent. *Tata Nzambé* de Bisso Na Bisso, *Face à la Mer* de Calogero, voire *Les Rois du Monde* extrait de *Roméo et Juliette*, jusqu'à *Let it be* des Beatles, viennent tour à tour crier une détresse, susurrer les paroles de l'amitié, dire ce qui ne peut être dit.

Mais ils rient au nez de ces « bouffons » d'adultes qui s'enthousiasment pour ces films qui font dialoguer leurs personnages à coup de chansons connues. La musique y est cantonnée dans la déclaration-déclamation des paroles et permet justement de faire dire à l'écran « Paroles, paroles et paroles » comme dans le film d'Alain Resnais *On connaît la chanson*. Les rats de vieux films en viennent même à regretter le temps de *Je chante* (1938!) avec Charles Trenet ou les aventures de la famille Trapp dans *The sound of Music* en 1965...

____ L'air de rien

Car le monde n'est pas pour les ados qu'un simple et gigantesque karaoké ! Derrière le cri, l'abolement de la nature dont parlent les latinistes, se joue aussi un art de la citation. S'y déchiffre tout un rapport ironique au monde, toute une attitude « post-moderne » au sens où l'évoque Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la Rose*.





Dans le domaine de la littérature, les dernières œuvres de Jean Rouaud, comme *L'imitation du bonheur* ou *La femme promise*, illustrent avec gourmandise cette tendance contemporaine : pour dire avec intensité ou profondeur la banalité de termes éculés et pourtant incontournables comme « Je t'aime », il faut passer par la citation-clin-d'œil qui tient à distance ironique, tout en proférant, enfin, les mots essentiels et inéluctables. Je ne me contente pas de faire du plagiat. Je joue avec les mots et avec la culture de l'autre, espèce de tessère que je lui tends pour bien tester que nous sommes du même monde. La musique offre alors un gigantesque catalogue de situations et de citations que je peux sortir de ma poche, pour dire sans dire, pour enfin dire tout en me masquant derrière l'autodérision d'un autre monde ringard dont je ne peux avouer que je n'ai pas, hélas, d'autres mots pour me dire.

Loin de la surenchère, dans le dépouillement du « déjà dit » mais toujours à vivre, ce sont des mots de James Blunt (*Goodbye my lover*) ou de Tom McRae (*My vampire heart*) qui volent au secours de leur déclaration d'amour. Les adolescents sont comme Daniel, le personnage masculin de *La femme promise* de Rouaud, qui cherche maladroitement à dire enfin ce qui le hante depuis que sa route a croisé celle de Mariana. Dans ce roman, c'est le western qui offre ses mots-clin-d'œil : « Would you marry me, Sue ? » Daniel peut enfin l'écrire car il se glisse alors dans la peau protectrice de l'acteur Kevin Costner au moment de la scène finale d'*Open Range*. Pour les plus jeunes, leur musique va le plus souvent jouer ce rôle de viviers aux formules magiques et balbutiantes... allant parfois jusqu'à la satire des Inconnus avec *C'est toi que je t'aime* ou le « old fashion » décalé du *Que je t'aime* de Johnny Hallyday.

____ L'écho de l'ego

Mais au-delà des mots et de leurs jeux, il y a avant tout la musique. Sa mélodie, ses rythmes, son tempo, ses reprises, forment tout un univers qui nous assaille, nous prend ou nous rejette. Pour tout être humain, écouter c'est sentir, en cette direction qu'indique la langue italienne où le terme générique de la sensibilité, de la « sensorialité », désigne aussi l'écoute.





Dans l'engouement envoûtant pour la musique, au cœur de l'embrigadement du rythme, se tient avant tout cette expérience première d'un monde qui soudain s'ouvre, se déploie et s'offre. Jean Pérol, au début de son roman *Le soleil se couche à Nippori*¹, dépeint ce que ressent le nouveau correspondant permanent d'un journal parisien au Japon qui entre dans sa première chambre nippone. Ce que décrit alors le romancier comme expérience de différence (son personnage baignant soudain dans un univers « de vulnérabilité et de fragilité, plutôt que de solidité et de résistance »), comme « perception aiguë d'une autre manière d'être au monde », comme « l'épaisse présence d'une nouvelle réalité », me semble décrire avec force ce qui peut parfois basculer chez un adolescent lors de la découverte d'une chanson.

La musique donne alors la sensation de réorganiser son rapport au monde pour « non plus s'en protéger, s'en isoler, mais l'accueillir, et s'y inscrire ». Durant l'adolescence, la musique est souvent cet espace où – de Radiohead avec *Exit Music* à *Things Behind the sun* de Brad Mehldau, en passant par le thème de la bataille dans le film *Gladiator* – chacun peut relire cette expérience de perception, de fragilité accueillante, ce moment où naît, le temps d'un instant donné, inattendu, surgissant, un accès privilégié à un nouvel univers.

La musique devient alors exploration de son corps d'adolescent, ce corps qui se déploie soudain d'une façon exceptionnelle et qui demande soudain de tout recomposer avec ses poussées et ses à-coups. La musique, comme le corps, le situe ni dans l'agir ni dans la passivité mais dans ce qui s'imprime, dans ce qui se concède soudain à ressentir, à entendre, dans ce qui altère. J'éprouve et je m'éprouve. Avant d'être un corps social comme le suggère le succès des concerts qui ne se dément pas malgré l'abondance des outils à diffuser, avant de permettre de faire corps avec d'autres, la musique est pour beaucoup de lycéens ou de collégiens cet *interior intimo meo et superior summo meo* d'Augustin.

Jean-Luc Nancy synthétise ce travail d'intériorité avec toute la finesse poétique de son écriture philosophique :

« Sentir est toujours aussi se sentir sentir, mais le sujet qui "se" sent ainsi n'existe ou n'est "soi" que dans ce sentir, par lui et même

1. La Différence, 2007, p. 14.





en vérité en tant que lui. Pas de sujet qui ne soit sujet sentant. Pas de sentir – pas de sensation, de sentiment ni de sens en tout sens du mot – qui ne forme de lui-même le retour ou la boucle par laquelle un sujet a lieu. Car “soi”, ce n’est jamais qu’à *soi*, *en soi* ou *pour soi* : ce n’est jamais qu’un renvoi, un rappel, un rapport, un report, et au fond de toute cette réversion une répétition originaire, générative, par laquelle advient l’à *soi* »².

Il y a quelque chose à l’extérieur de l’adolescent qui le dit mieux qu’il ne pourrait lui-même le faire. Dans la musique, il se découvre corporel, il se découvre relationnel, « sentant ». Il est l’écho du monde, un monde qui dit le sien, lui permet de le ressentir, dans sa singularité en même temps que dans sa commune humanité avec les autres. Dans cet écho intérieur, en se « sentant sentir », l’humain a « lieu »

Mixage musical

Mais ce qui fait la force fascinante de la musique à l’âge de l’adolescence c’est son extraordinaire capacité à être, comme l’adolescent lui-même, l’univers même de l’ambivalence. Elle lui permet de tenir à la fois son envie de partir et son désir d’être retenu. La musique qu’il écoute et vibre lui offre l’espace de ses paradoxes.

Elle est ce voile qui le cache et le révèle ; ce bruit qui assourdit ceux du monde extérieur tout en lui permettant de choisir les siens ; cette diffusion de surconsommation formatée et la jungle inexplorée où il pourra trouver ses trésors et les y préserver fidèlement.

L’adolescent y habite et y explore les effets paradoxaux de la musique que l’adulte prétend universelle et qui se définit pourtant à coups de serpettes exclusives, partagée par tous et pourtant si intime. Elle tient à l’écart en même temps qu’elle rassemble. Elle fait habiter son corps en même temps qu’elle le noie dans la cadence. Elle est prise d’autonomie et embrigadement des corps comme des esprits. Elle est prise de conscience sur le monde et « pont de bascule » où peut se perdre l’équilibre jusqu’à pouvoir ne plus se rattraper.

2. Introduction à *Écoute, une histoire de nos oreilles* de Peter Szendy, Éditions de Minuit, 2001, pp. 7-8.





Elle est le vertige même que l'adolescent ressent parfois face aux enjeux de son passage dans le monde adulte et distance médiatrice où peut enfin se dire et s'entendre la parole des parents et se balbutier les « premières fois » de la vie. Elle est pensée comme oubli de soi.

Souffle et sang sont mobilisés instantanément, rassemblant le corps éclaté de l'ado en même temps que la mélodie le transporte ailleurs en l'enchaînant dans les filets de son rythme. Elle offre les espaces infinis de ses silences en même temps qu'elle comble le vide sonore. Elle rassure de sa chaleur tiède, elle secoue par ses arhythmies inattendues. Elle est hypnose du rythme continu qui anihile la pensée et endort les douleurs en même temps que brèche du monde extérieur. Elle crie l'anarchie, la liberté en même temps que ses sons régissent, organisent le troupeau.

Dans cet appel de la vie qui est en même temps sidération de l'audition, l'adolescent joue avec la mort. Contrairement aux adultes, il ne s'étonne pas que des êtres humains puissent aimer la musique en ce qu'elle a de plus raffiné, de plus subtile, jusqu'à en pleurer, et qu'ils soient, en même temps, capables de la violence ou de la barbarie la plus extrême, la plus féroce. L'adolescent grandit à travers cette ambivalence dans ce pays qu'est la musique.

Avant d'être agression envers le monde adulte, avant d'être une fuite, la musique est cet écart où l'écho du monde fait résonner le plus intime de l'être, cet écart qui lui permet d'entendre les autres.





De la musique en prison



MARIE-THÉRÈSE ESNEAULT

Xavière, Créteil.

Musicothérapeute en prison, elle a récemment publié : *Les parfums de la liberté : une thérapeute à l'école des détenus* (L'Atelier, 2005), *Les murs et les rues ont des oreilles : soins psychologiques adaptés aux personnes en grande précarité* (Quintessence, 2008), *Libre dans ma cellule* (Desclée de Brouwer, 2009).

Durant mon travail d'analyse, commencé à l'âge de 49 ans, j'ai perçu que le chant et la musique avaient été mon seul moyen d'expression durant l'enfance et l'adolescence. J'ai commencé très tard mes études de musique et suis devenue professeur de musique en milieu scolaire. Après un rêve prémonitoire, j'ai commencé à enseigner la guitare, puis exercé la musicothérapie en prison, à Fleury-Mérogis, puis à Fresnes. J'y suis restée vingt-trois ans. C'est cette longue expérience que je voudrais partager.

La pratique musicale

La question que l'on peut se poser est la suivante : en quoi faire de la musique est-il thérapeutique ? Suffit-il de prendre une guitare ? Je constate que, chez beaucoup de jeunes, la musique est consommée dans une ambiance très fusionnelle, provoquant des sensations



plus ou moins confuses. Le malade toxicomane, en particulier, vit souvent la musique comme un bain dans lequel il s'enfonce et où il se sent bien. Les acquisitions, sous forme d'exercices, mettent l'accent sur le renforcement du moi, le rapport à la réalité, la maîtrise et le développement social. Ces limites donnent des sécurités, balisant des repères. Dans le domaine du sonore, ceci est très important, car lorsque nous proposons une situation d'improvisation à des non-musiciens, nous les confrontons d'emblée à cette zone obscure, non maîtrisée, de leur fonctionnement sonore.

En proposant un atelier musique à ces personnes en marge de la société, on doit tenir compte de ces difficultés. Voici quelques éléments de réflexion auxquels il faut être attentif :

- *Jouer de la musique.* Il est bon de s'arrêter au sens de ce jeu. C'est en jouant que s'organisent le chaos et le non-sens, et que se construit la personnalité. Beaucoup n'ont jamais eu l'occasion de jouer dans leur enfance. C'est donc un manque fondamental.

- *La prise en compte du plaisir.* Surtout avec les malades toxicomanes, il sera question de réintroduire le principe de réalité qui fait défaut et de retrouver le plaisir autrement. Très vite, on en voit « s'accrocher » à leur guitare, jouer jusqu'à épuisement : « Je parle peu, mais quand je me retrouve avec ma guitare, comme je suis privé d'affection, de femme, j'ai un peu l'impression que c'est ma copine. Je la bichonne. Je me

sens bien. La guitare devient une boîte à angoisses, un réceptacle. Quand je la frappe, elles s'évadent. »

- *Le développement de l'imaginaire.* La création artistique permet une production dans un mouvement centrifuge de don, de partage et de communication, surtout si les textes viennent d'eux-mêmes. Il s'agit de retrouver la spontanéité de l'enfant.

- *La musique redonne le goût de la relation dans une communication.* Elle permet de passer de la séduction à la relation et de la fusion à l'échange en acceptant le conflit et l'agressivité. Il s'agit de réapprendre ou de découvrir la différence comme une richesse. Le non-verbal dans la musique prend une place primordiale. On sent l'autre à travers son jeu, on perçoit son agressivité, sa fatigue, sa joie, sa sensibilité.

- *Les concerts comme lieu de revalorisation de la personne et du groupe.* Le concert est un *temps de construction* et d'évaluation collective. Il exige un travail fini : les morceaux qui ne sont pas au point ne seront pas joués. Cela demande une réelle responsabilisation et une prise en charge de chacun. C'est aussi un *temps-miroir* pour le groupe. Le concert marque une étape importante dans le travail. On relit ensemble ce qui s'est passé. C'est un *temps fort d'identité* : les personnes sont reconnues en tant que musiciens et perdent pour un instant leur casquette de détenus.

Voici l'écho de l'un d'entre eux faisant son propre bilan :





« La musique, surtout ici, a permis de s'ouvrir, de faire apparaître toutes les facettes cachées au sein des individualités. Les masques tombent et les personnalités se révèlent peu à peu. Pour ma part, je l'apparente à un "nervomètre" que j'essaie de dompter : réussir à exploiter la violence et à la contenir dans ce moyen d'expression. Cela m'a permis une approche de moi-même, de mes capacités dont j'ignorais jusqu'alors l'existence. Il est possible que la musique, à long terme, provoque chez moi un bouleversement qui pourrait m'amener à reconsidérer mon point de vue et mes préjugés sur le passé. »

Création musicale

J'ai souvent reçu la demande d'enregistrer des créations poétiques écrites en cellule : soit les poèmes sont dits tout simplement ou sur fond de musique, soit ils sont chantés. Il y a aussi tous ceux qui arrivent avec des textes bruts souvent en vue de les « rapper » :

« Ça me sert à vider tout ce que j'ai dans ma tête. Je fais sortir ma souffrance en disant mes textes. Avant, je ne pouvais pas les sortir, car ce qui me fait souffrir, c'est la délinquance. Je m'en sors en disant le mal que j'ai. Je préfère taper "dans le son" que taper sur les gens. Ma rage, je la déchaîne dans mon rap. J'aide à changer des choses. Si je "rap" depuis tant d'années, c'est que la musique m'a fait rêver. Cela me donne accès à un monde où les paroles grondent à chaque seconde

et tombent comme des bombes. Elles racontent tout ce que je n'ai pas pu vivre comme dans un livre. Voilà où j'en suis dans la salle de rêves. C'est grâce à ceux qui savent apprécier mes textes et qui croient en moi que tous mes cauchemars se renversent. Tous mes rêves se bouleversent. »

J'ai reçu également la demande de malades, en fin de vie, de faire ce que j'appellerais des *cassettes-testament*. C'est le moment où le malade cherche à renouer avec les siens en leur laissant un message. J'ai eu plusieurs fois l'occasion de transmettre ces derniers mots à la famille, toujours dans une rencontre – manière d'aider celle-ci à faire le deuil, à sortir parfois de la culpabilité de ne pas avoir été assez présente et à lui permettre de découvrir un autre visage chez celui qui vient de mourir.

L'écoute musicale

On peut mettre une cassette d'une chanson ou d'un morceau choisi par le malade, uniquement pour le plaisir, mais le travail de thérapie devrait permettre d'aller plus loin :

- *Écoute en groupe.* À partir de thèmes demandés, je récoltais des chansons, les patients apportant eux-mêmes leur contribution. C'était l'occasion pour chacun d'écouter autrement, d'entendre les mots, de réagir à ces chansons, mais aussi d'évoquer la réalité de leur vie et de leur souffrance ou de leurs attentes.





• *Écoute individuelle.* Lors d'une première rencontre, je leur demande toujours quel est leur chanteur préféré ou le style de musique qu'ils aiment. Dès qu'ils l'entendent dans ce lieu clos, ils éprouvent une grande émotion et les souvenirs affluent. Au thérapeute de faire parler ces mots d'un autre. Pour certains, commencer la séance par le même morceau de musique est devenu comme un rite, une sorte de repère, d'amorce de la relation.

Travail autour de la voix

Pour moi, la voix se travaille comme un instrument, avec toutes ses dimensions techniques : timbre, respiration, pose, couleur, puissance. Mais il est certain que, dans un contexte de thérapie, on lui donnera très vite une autre direction. La voix est ce qu'il y a de plus personnel : elle révèle et touche quelque chose de très profond en chacun.

Le passage par l'enregistrement au magnétophone est une aide précieuse pour ce travail d'approche même si, au départ, cette réécoute peut paraître difficile, surtout pour ceux qui n'aiment pas leur voix. Il s'agit de trouver sa propre « voie » dans sa « voix ». Les malades toxicomanes, en particulier, n'aiment pas la leur, car elle ne vibre plus à cause des produits anesthésiants. Toute une série d'exercices vont permettre l'ouverture de leur gorge pour qu'ils retrouvent une résonance corporelle. Le travail sur

l'expiration est essentiel pour éprouver que le vide n'est pas dangereux.

Il m'est aussi arrivé de travailler autour du cri. C'est très délicat et à manier avec prudence, car cela réveille des peurs très archaïques. Le blues permet d'y accéder en douceur : il transforme ce cri en création, et c'est beaucoup moins angoissant. Dans son bilan final, voici ce que S. exprime :

« La première fois, j'ai chanté, ou plutôt j'ai crié. Je sentais le texte ainsi, et il me plaît beaucoup. J'ai crié, et ça m'a fait énormément de bien : la tête s'est mise à tourner, le ventre s'est noué, enfin la joie m'a envahi et le texte m'est sorti du cœur, du corps, du ventre, de l'intérieur et, tel un ventriloque, j'ai chanté sincèrement du plus profond de mon être. Je crois que, dans le chant, tout est émotion et sensibilité, et j'ai hâte de recommencer en oubliant tous les principes de retenue, de conditionnement, habitués que nous sommes à tout garder en soi. J'ai l'impression d'avoir remporté une victoire sur moi-même, et c'est très agréable comme sensation. Je constate un changement en moi. J'ai l'impression d'être mieux, plus à l'aise. Je suis bien. »

Relaxation sur fond musical

Ce témoignage parlera de lui-même :

« Au cours des premières séances, tout en écoutant avec satisfaction les





musiques choisies, je recevais pleinement les sons grâce surtout à l'ambiance calme et à la position allongée, mais je restais quand même très tendu, la nuque raide et les mâchoires serrées, n'arrivant pas à entrer complètement dans mon corps. Je commence à atteindre une réelle décontraction et une sensation de bien-être, me faisant approcher du sommeil en fin de séance. J'arrive de mieux en mieux à ressentir les différentes parties de mon corps, à créer, à recevoir des images. Je prends conscience du grand niveau de stress dans lequel je suis et que je ne soupçonnais pas vraiment. Sans doute est-ce que je refusais tout simplement de le voir et de l'accepter, me cachant

la face devant les autres et devant moi-même. »

On perçoit combien cette pratique musicale permet à ces personnes de vivre une expérience intérieure, voire « spirituelle » au sens large. Il est vrai que je me suis beaucoup inspirée de la spiritualité ignatienne dans ma manière d'être et la construction de mes séances. J'ai été émerveillée de voir combien c'est pour eux une ouverture, et j'ai vraiment récolté des fruits qui m'ont donné le goût de continuer, au-delà des nombreux combats qu'il m'a fallu mener.



La puissance de la musique

La guérison de Saül par David, selon les Pères



JEAN-LOUIS
CHRÉTIEN

Philosophe, Paris IV.
A récemment publié :
*Répondre : figures de
la réponse et de la
responsabilité* (PUF,
2007), *Sous le regard
de la Bible* (Bayard,
2008), *Conscience et
roman I* (Minuit, 2009).

Dernier article
paru dans *Christus* :
« La sagesse apprise
au pied de la croix »
(n° 203, juillet 2004).

Si grande est la puissance de la musique sur nos corps, nos âmes et nos esprits qu'elle est lourde des effets les plus opposés : elle peut apaiser tout autant qu'agiter, adoucir tout comme endurcir, susciter l'oubli ou la réminiscence, flatter la sensualité ou favoriser la méditation. La philosophie grecque antique le sut fort bien, qui considéra la musique (et les divers types de musique) comme un problème central et vital pour l'être en commun des hommes, et donc comme un enjeu moral et politique de la plus haute importance, ce que les modernes, tel Montesquieu, cessèrent de comprendre. Penser la musique, c'est donc toujours opposer des musiques aux effets contraires. Il y a une musique qui empoisonne, avilit, fait déchoir, et une musique qui guérit, purifie, élève.

Dans la Bible, Jubal, descendant de Caïn, est le premier musicien (*Gn* 4,21), mais si le chant est très présent, comme dans les Psaumes, il reste que les évocations bibliques du pouvoir de la musique sont rares. L'une des plus fortes est assurément la scène du *Premier Livre de Samuel* (16,14-23), où le jeune David guérit le roi Saül de l'épouvante et de la terreur où l'a jeté un « esprit mauvais », qui lui est envoyé par Dieu (ce que méditera saint Augustin) en jouant devant lui de la « cithare » (qui deviendra bien souvent une harpe dans la peinture et la poésie modernes). « Alors Saül en était soulagé et se trouvait mieux : l'esprit mauvais se retirait loin de lui » (trad. Dhorme). Grâce à la musique, Saül respire de nouveau, il ne halète plus, il sort du souffle court de l'angoisse.





Mais, par la suite, le mal deviendra incurable, et David devra s'enfuir en toute hâte devant la lance de Saül qui veut le transpercer (18,10-11 et 19,9-10).

La musique de Dieu (Augustin et Clément d'Alexandrie)

Les commentaires des Pères ne sont pas nombreux, et souvent cursifs, mais leur thème est toujours de chercher à penser une musique divine, une musique proprement biblique. Saint Augustin reproche par exemple au pélagien Julien de ne pas « s'être souvenu, lui, homme d'Église, de la musique d'Église plutôt que de celle de Pythagore »¹, et il illustre la première par le jeu de David devant Saül. David est le héraut de la musique sacrée, « lui qui aimait l'harmonie musicale non selon une volupté vulgaire, mais selon une volonté croyante, et qui a mis ces chants au service de son Dieu, qui est le véritable Dieu »². L'idée d'une musique sacrée précède son accomplissement, car elle n'est alors qu'inchoative.

L'une des plus anciennes, et des plus majestueuses, évocations de cette scène se trouve dans le *Protreptique*³ de saint Clément d'Alexandrie. Le « chant nouveau » de David s'oppose à tout point de vue à un chant ancien. La séduction de la musique païenne, celle d'Orphée et de ses pairs, asservit, et rend selon Clément l'homme esclave des démons (auxquels on identifiait les dieux du paganisme), la beauté de la musique de David, au contraire, redonne à l'homme sa véritable liberté. L'une captive, et l'autre élargit, l'une emprisonne dans l'illusion, et l'autre libère à la vérité. La musique d'Orphée, dit la fable, apprivoisait et amadouait les bêtes sauvages, mais seul le chant nouveau qui affleure en David a pu dompter « les animaux les plus terribles, les hommes », et les rendre vraiment humains (1,4). Il fait plus encore : il rend à nouveau vivants ceux qui n'avaient plus de part à la véritable vie, ceux qui étaient spirituellement morts. Car il ne suffit pas que la musique calme pour qu'elle donne la paix véritable. Nulle hypnose ne rend digne et libre.

1. *Contre Julien*, V, 5, 23.

2. *Cité de Dieu*, 17,14.

3. Un protreptique est une exhortation pressante à changer sa vie, une invitation persuasive à la conversion philosophique ou religieuse.





Mais la musique de David ne forme que l'affleurement en lui d'une musique antérieure et plus haute, celle de Dieu lui-même en son Verbe et par son Verbe. Le thème sera constant dans la patristique par la suite. Dieu invente deux musiques, et deux harmonies : celle du monde tout entier, la musique cosmique, et celle de l'homme tout entier, l'instrument vivant et pensant, musical de part en part (ou qui peut le devenir). Elles ne font pas que se juxtaposer, du fait que, d'une part, l'homme est un monde en miniature (thème du microcosme qui traverse l'histoire en des sens très divers), et parce que, d'autre part, c'est à lui, par excellence, que le chant du monde se donne à entendre avec clarté, et qu'il peut, en réponse, lui-même l'entonner et le pousser, en célébrant la création et en rendant grâces au Créateur (du psaume 148 à saint François d'Assise ou Haydn). Dieu joue donc sa musique sur l'homme et par l'homme. Et le Verbe divin joue donc sa plus haute musique grâce à l'âme et au corps de Jésus dans son humanité. Clément met des thèmes grecs dans une symphonie qui ne l'est plus.

La partition de David (Origène)

Le *Protreptique* de Clément nous dit que la vraie musique est protreptique, sa vérité nous tourne vers la vérité, sa liberté nous tourne vers la liberté. (Bach en sera le sommet.) L'idée d'une musique démoniaque peut nous paraître anachronique, et pourtant le siècle dernier a porté à son comble l'usage de la musique pour susciter la transe et le vertige, usage dans lequel une communauté en fusion adore le Moloch politique, esthétique ou érotique qui dévore les âmes de ses fidèles. Mais cette musique qui était celle de David devant Saül, où pouvons-nous l'entendre, y en a-t-il quelque part ce qu'on pourrait analogiquement appeler la partition ?

Il revenait au grand Origène, peu de temps après Clément, de répondre à cette question. Dans une très belle page, Origène en effet compare les divers livres de la Bible aux cordes de la cithare ou du psaltérion. Chacune a sa sonorité propre : celui qui les frappe au hasard, dans son ignorance de l'harmonie, n'entend que discordance, et ne produit que confusion. Mais s'il est instruit de « la musique de Dieu », il deviendra comme un nouveau David, touchant tantôt la Loi tantôt les Évangiles comme il le faut et quand il convient. Car il





ne suffit pas d'avoir une Bible, encore faut-il aussi avoir de l'oreille et savoir en jouer, avec le doigté de qui chante pour donner la vie, qu'il ne peut recevoir que de la Parole, et non pas pour se griser de sa propre voix, ni faire admirer son érudite virtuosité. « Il sait en effet, écrit Origène, que l'Écriture tout entière est le seul instrument de musique (*organon*) de Dieu, parfait et accordé, produisant à l'aide de sons différents une seule mélodie salutaire pour qui veut bien l'apprendre ; cette mélodie apaise et empêche toute action de l'esprit mauvais, comme la musique de David apaisa l'esprit mauvais qui était en Saül et l'étouffait »⁴.

C'est là un puissant modèle patristique de la tâche de l'exégèse : la Bible étant l'instrument de la plus haute musique, chercher comment en jouer de façon que quelque chose de l'inépuisable puissance harmonique et mélodique dont elle est lourde puisse se déployer et résonner dans le « chant » de l'interprète, chant d'Église destiné à ceux dont le désordre et le trouble intérieurs font qu'ils ont de cette musique un besoin vital. L'interprétation est alors le lieu où elle vient agir sur nous. Mais qui pourrait apprendre à jouer de cette musique, sinon celui qu'elle a d'abord lui-même guéri et pacifié, et dont le chant d'interprètes plus anciens a formé la voix, et d'abord ouvert l'oreille en le délivrant du vacarme ? Ce chant est fils du silence dans lequel nous laissons la brise légère du Verbe faire bruisser les feuilles des pages, et montrer qu'elles lui appartiennent par l'événement inoubliable et discret de son passage.

La musique comme thérapie (Grégoire de Nysse)

Dans la continuité des Alexandrins, saint Grégoire de Nysse mettra l'accent sur la dimension thérapeutique de la musique de David. Il part, comme Clément, de la musique du monde, qui lui vient, selon les termes stoïciens repris par Plotin et par les Pères grecs, de sa *sumpnoia* (tout respire ensemble, tout « conspire », comme le dira Leibniz au sens étymologique) et de sa *sumpatheia* (tout agit et pâtit avec tout, le moindre événement retentit dans l'ensemble du monde). C'est ce à quoi les psaumes du « grand David » nous renvoient pour saint Grégoire lorsqu'ils évoquent le cantique des

4. *Philocalie*, 6, 2, trad. M. Harl, Cerf, 1983.





créatures. Là encore, la musique cosmique se trouve présente dans ce monde en petit qu'est l'homme, dont le corps est selon Grégoire comme prédisposé à l'exercice de la musique. David unit la mélodie à la philosophie éthique, permettant à notre nature de retrouver son « eurythmie ». C'est le thème ancien de la *natura medicatrix*, de la nature qui est à elle-même son propre médecin : le traitement musical ne consiste pas à transformer magiquement et violemment notre vie malade en une vie saine, mais à nous mettre doucement dans la disposition où notre vie puisse elle-même retrouver son propre équilibre, comme le pouvoir qu'elle a de se reformer, de se régler, de se reconstituer. La musique, par le charme de la mélodie et l'ordre du rythme, reconduit la nature à elle-même. C'est ainsi que David agit sur Saül⁵.

____ Résister au désespoir à l'ère moderne

Peut-on imaginer que cette thérapie musicale soit éventuellement une auto-médication ? Peut-on s'enchanter soi-même de façon à chasser de nous l'esprit mauvais ? Peut-on, lorsqu'on devient Saül dans l'angoisse et l'accablement, être à soi-même David ? C'est ce que, bien des siècles plus tard, envisagera Martin Luther. Lorsque le ciel de l'existence se couvre et s'obscurcit, lorsque le cœur du fidèle est gagné par la tristesse et le découragement à l'heure de l'épreuve, il faut, pour résister au vertige du désespoir et demeurer droit dans l'espérance, que *David noster*, le « David qui est en nous », comme traduit justement Georges Lagarrigue, joue de sa cithare pour le Saül qui est en nous⁶.

Prier ou agir, voilà la musique de David que nous avons à interpréter pour nous rappeler à la joie. Ce que nous chantons revient sur nous, ce que nous faisons nous refait. Le David qui est en nous, c'est le lieutenant de notre espérance, lieutenant d'autant plus nécessaire que cette dernière est menacée ; et tout comme le jeune David est en un sens peu de chose devant le puissant roi Saül, et pourtant vainc son démon, il faut en nous aussi que notre espérance, source du chant, ne s'effraie pas de sa perpétuelle jeunesse. Le David de notre

5. Sur les titres des psaumes, I, III, 7-8.

6. *Études sur les Psaumes*, dans *Œuvres*, t. 18, Labor et Fides, 2001, p. 150.





espérance battue par les vents peut, par son chant fragile, l'emporter sur la mélancolie qui trône muette, menaçante, soupçonneuse.

Dans la modernité, après la Renaissance, la scène du premier livre de Samuel sera bien plus souvent évoquée par la peinture et par la poésie que par la théologie. Rembrandt en donnera une version saisissante, Marot, Lamartine, Rilke (que tout assurément sépare!) la méditeront selon leurs voix propres, ainsi que d'autres moins connus (je suis ce chemin dans une étude à paraître). Quant aux Pères de l'Église, si, sur la musique même, ils dépendent largement de la philosophie grecque, c'est aussi bien qu'on ne peut élaborer une théologie de la musique quand il n'y a pas encore vraiment et amplement de musique chrétienne. Elle était pour eux encore à venir.





L'écoute musicale, une voie spirituelle



PHILIPPE
CHARRU S.J.

Centre Sèvres, Paris.
A publié avec
C. Theobald : *La pensée musicale de Jean-Sébastien Bach* (Cerf, 1993) et *L'esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach* (Mardaga, 2002), et avec V. Fabre : *Voici l'Homme. Au carrefour du Miserere de Georges Rouault et de la Via Crucis de Franz Liszt* (Éditions des Facultés jésuites de Paris, 2006). Ce dernier ouvrage est accompagné d'un CDrom dans lequel l'ensemble vocal Stéphane Caillat interprète la *Via Crucis* de Liszt, avec P. Charru à l'orgue.

Dernier article publié dans *Christus* : « Se laisser engendrer » (avec V. Fabre, n° 217, janvier 2008).

« À son ami de jeunesse Giuseppe Raimondi, Morandi a confié un jour, à propos de Pascal, ceci : "Dire qu'il n'était qu'un mathématicien. Il avait foi en la géométrie. Mais crois-tu que ce soit peu de chose ? Avec la mathématique, avec la géométrie, on explique presque tout. Presque tout." » Philippe Jaccottet, qui rapporte ce mot du peintre, le commente ainsi : « Dans le "presque" il y a le battement même de notre vie, l'incertitude et l'élan du cœur... »¹. C'est ce « presque » dont il va être ici question.

Il permet de distinguer deux manières de se rapporter au monde qui, aujourd'hui comme jamais, accusent leur différence. On peut en effet vouloir opérer sur les choses et sur les personnes, vouloir connaître pour dominer et transformer. Ainsi, les sciences et les techniques dans leur pratique et leur discours mettent chaque jour le monde à distance et, grâce à cette objectivation, en font un champ d'investigation et d'exploitation. Quelque chose pourtant échappe à leur pouvoir et se dérobe à leur intelligence, ce « presque » qui, tel un gravillon dans un soulier, suffit à rendre leur marche malaisée. Heureux aiguillon cependant, car ce « presque » qui échappe et se dérobe laisse entrevoir une autre manière de se rapporter au monde. À l'opposé d'une mise à distance soucieuse d'objectiver le monde pour le connaître et le transformer, on peut en effet chercher une mise en présence qui ouvre à l'événement de sa rencontre. Cette ouverture inaugure « une autre façon de compter, de peser, une

1. *Le bol du pèlerin* (Morandi), La Dogana, 2001, pp. 27 et 79.





autre mesure du réel dans le rapport qui se crée avec lui dès lors qu'il nous devient, en quelque manière et pour quelque part que ce soit, intérieur »². Les œuvres d'art authentiques offrent une telle ouverture et par là touchent au fondement de notre manière d'habiter le monde et de nous y rapporter. Peut-on dès lors y reconnaître les traces d'une voie spirituelle et plus précisément une voie d'accès au cœur de la foi ? Ou encore peut-on entendre dans le « presque » de Morandi, le « je ne sais quoi que l'on vient d'aventure à trouver » de Jean de la Croix ?

J'adopterai sur ces questions le point de vue du musicien. Mais je ne peux tenter d'y répondre avant d'avoir vu comment la musique nous accorde au monde qui nous entoure et nous assure un solide ancrage existentiel.

Au fondement : le chant et la danse

Avant d'être un art, la musique est un fait anthropologique majeur. Chanter suppose en effet la capacité de parler et danser celle de marcher. Ainsi la musique affecte-t-elle les dimensions essentielles de notre être-au-monde – parler et marcher – tandis que nous trouvons dans la danse et le chant des possibilités de déploiement et d'expression insoupçonnées, dont témoigne d'âge en âge l'immense diversité des musiques du monde. Sans doute une musique pourra-t-elle incliner davantage du côté de la danse ou du côté du chant, mais aucune ne peut ignorer complètement l'une ou l'autre de ces dimensions : chant et danse, inséparables, sont le vrai fondement de la musique. Il va de soi que le chant s'entend ici non seulement de la musique vocale mais aussi de la musique instrumentale, animée tout entière du souffle des « voix chantantes du cœur », comme aimait le dire Franz Liszt. Selon cette visée de fond, la musique ne cherche pas à donner une connaissance du monde, mais à nous y accorder. La musique ne nous *dit* rien du monde, mais elle nous donne d'*habiter* le monde. Or cette expérience qui ne doit rien au concept, doit tout au rythme.

Le rythme, tel que je le comprends ici, n'a rien de la cadence avec laquelle il est si souvent confondu. Le rythme n'est en aucun cas un phénomène d'ordre quantitatif ou d'accentuation. Jamais

2. P. Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, p. 94.





objectivable, il n'est pour moi rythme que lorsque je m'y trouve impliqué. C'est pourquoi il faut le comprendre comme une *communication* avec le monde qui se fait sous le mode du *sentir*, mode de communication typique de l'être vivant dans son propre rapport au monde. Rilke la comprenait comme une « respiration » : « Respirer, invisible poème... pur échange perpétuel de l'être qui m'est propre contre l'espace du monde dans lequel moi-même rythmiquement j'adviens... vague unique dont je suis la mer successive... » Debussy y entendait les « correspondances mystérieuses entre la nature et l'imagination ». Mais d'un côté comme de l'autre, c'est à même le sentir qu'ont lieu ce « pur échange » et ces « correspondances mystérieuses » où se révèlent la profondeur des choses et celle de notre intériorité dans un unique geste rythmique.

Ce geste rythmique tient de l'*ictus*, c'est-à-dire du coup frappé à la percussion ou marqué par le pied et qui donne l'impulsion rythmique. Ainsi le geste rythmique développe-t-il un mouvement d'*émergence* qui répond à un mouvement d'*engloutissement*. Il manifeste en cela le refus de s'abandonner à l'errance dans un espace sans horizon ou celui de céder au vertige devant l'abîme qui se creuse sous ses pas. Le geste rythmique instaure plutôt une origine où s'opère, dans l'immédiateté de l'impulsion, le passage du chaos à l'ordre. Alors le monde cesse d'être le *nulle part* où je suis perdu, ou encore l'*en face* tenu à distance et mis en perspective dans des configurations objectives, représentées ou thématiques. Il devient la *demeure* où je peux habiter : un espace où je me tiens, un temps où je suis présent, un jeu de relations diversifiées où toutes choses conspirent.

Le rythme ainsi compris et vécu engage notre existence corporelle. Il concerne le corps aux prises avec le monde qui l'entoure et qui dans l'acte de marcher et de parler ouvre et s'ouvre le dehors, son horizon³. Danse et chant trouvent là leur ancrage corporel décisif qui fonde la remarquable singularité de la musique.

Face à l'interpellation du Verbe fait chair

La nouveauté de la parole évangélique ne vient pas nous déloger de notre demeure, pas plus qu'elle ne vient arracher la musique de

3. Cf. Henri Maldiney, cité par C. Younès dans *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, Cerf, 2007, p. 77.





son ancrage corporel. Elle ne nous abstrait pas de notre condition humaine. Elle survient dans nos vies comme une parole interpellante que Jésus comparait à « ces gamins assis sur une place publique, qui s'interpellent les uns les autres en disant : "Nous avons joué de la flûte pour vous, et vous n'avez pas dansé ! Nous avons chanté des complaintes et vous n'avez pas pleuré !" » (Lc 7,32). Il s'agit donc d'entrer dans le « jeu » de la parole évangélique comme on entre, avec son corps, dans celui de la danse et du chant. Cette interpellation ne s'inscrit dans aucune nécessité et nous ne pouvons ni l'inventer, ni la prévoir. Mais si l'ayant un jour entendu on y répond, elle opère une rupture dans le cours de notre histoire, instaurant un commencement qui ouvre, à nos yeux étonnés, un nouvel horizon.

Car ce qui se manifeste là, c'est « ce que l'œil n'a pas vu, ce que l'oreille n'a pas entendu, ce qui n'est pas monté au cœur de l'homme » (1 Co 2,9) : la présence du *Verbe fait chair*. Non pas le Verbe tel qu'en lui-même, de toute éternité tourné vers Dieu. Non pas le Verbe, « lumière » aux prises avec les « ténèbres » dans un insondable et mystérieux affrontement. Non pas le Verbe annoncé par des témoins, fussent-ils prestigieux. Mais le Verbe fait chair au jour de notre histoire, en qui « habite toute la plénitude de la divinité, corporellement » (Col 2,9). Le don gracieux de Dieu s'est en effet manifesté dans la figure de Jésus, son Verbe fait chair, venu établir chez nous sa demeure et que Jean nous dit, avec le plus grand réalisme, avoir entendu, vu et touché (cf. 1 Jn 1,1). C'est pourquoi l'Évangile ne se présente pas comme un traité de théologie spirituelle ou comme un livre de sagesse voire un écrit gnostique, mais comme le récit des paroles et des gestes de Jésus. Paroles et gestes en parfaite coïncidence, qui engendrent à une vie nouvelle celles et ceux qui « ont des oreilles pour entendre » et que Jésus, pour cela, déclarait « heureux », tandis qu'il se désolait pour celles et ceux qui « entendent sans entendre ni comprendre » (Mt 13,13).

Qu'est-ce donc qu'entendre et comprendre l'interpellation d'une parole faite chair ? L'écoute musicale présente-t-elle, selon l'expression de Karl Rahner, une « parenté intérieure » avec l'écoute d'une telle parole ? A-t-elle une affinité originaire avec le mystère de Dieu en notre chair ? Question cruciale ! Car si le don de cette parole, qui est Dieu se donnant lui-même, ne rencontrait pas en nous une capacité de l'accueillir et d'entrer en résonance avec lui, comment





ne nous resterait-il pas totalement étranger ? Il doit au contraire « pouvoir correspondre à notre nature profonde. Sinon il ne serait pas le salut de l'homme, c'est-à-dire la plénitude que l'homme ne peut se donner mais qu'il peut, en la recevant, reconnaître comme son propre bonheur »⁴.

Nous allons voir comment la musique, en son ancrage existentiel, révèle chez l'être humain la capacité de se laisser interpeller en avant de soi, par autre que soi, dans la rencontre.

L'écoute musicale comme exercice spirituel

Parole et musique ont ceci de commun qu'elles supposent une oreille qui écoute. Luther l'avait bien compris, lui qui fonda sa théologie de la musique sur le verset de Paul : « La foi vient de l'écoute » (Rm 10,17). Il en déduisait que « la musique est la seule chose qui doit, à juste titre, être honorée après la Parole de Dieu », ajoutant ce mot audacieux : « L'Esprit Saint en personne l'honore comme l'instrument de son propre ministère... » C'est pourquoi Luther s'estimait proche des Pères et des Prophètes qui, disait-il, « ont voulu que rien ne soit plus uni à la Parole de Dieu que la musique »⁵. L'œuvre emblématique de Jean-Sébastien Bach témoigne de la fécondité d'une telle conception. Ainsi peut-on dire que notre capacité d'entendre répond à une exigence incontournable de l'accès au cœur de « la foi qui vient de l'écoute ».

Mais cette capacité d'entendre, en sa forme musicale, peut être appréhendée à un moment plus originaire où la musique donne d'éprouver une manière de communiquer avec le monde, qui est une manière de l'habiter. À ce moment fondateur de « l'existence musicale »⁶, la musique manifeste deux caractères propres qui répondent plus particulièrement à ce qu'exige, pour être entendue, l'écoute de la parole de Dieu en son Verbe fait chair, témoignant ainsi d'une réelle « parenté intérieure » avec elle. Le premier touche à un mode de connaissance et le second à la relation paradoxale du fini et de l'infini.

4. Yves Tourenne, « Amorce d'une esthétique théologique chez Karl Rahner », *Recherches de Science Religieuse*, t. 85, n° 3, 1997, p. 393.

5. *Aux admirateurs de la musique* (1538).

6. Cf. Philippe Grosos, *L'existence musicale. Essai d'anthropologie phénoménologique*, L'Âge d'Homme, 2008.





La musique n'a aucun savoir à communiquer, aucune connaissance à transmettre, aucun message à délivrer. En réalité, *elle se donne elle-même* en son évanescence mobilité et cette donation d'elle-même se fait sous le mode du *sentir* qui est d'essence rythmique et non conceptuelle. C'est pourquoi lorsque j'écoute ou fais de la musique, je suis corporellement impliqué en elle et par elle. Cet ancrage corporel de la musique que j'éprouve alors, inaugure un mode de communication avec le monde qui s'ouvre en avant de moi, mais fait voler en éclats tout ce que je peux penser, concevoir, imaginer ou simplement attendre : la musique ouvre le *rien*. Tout ce qui n'est pas elle est englouti en sa présence surprise. On pourrait parler de « vide » si on entend ce mot avec toutes les harmoniques que lui ont données les traditions d'Asie. Mais je préfère parler ici de rythme comme d'un point d'appui existentiel qui, telle l'impulsion donnée par le talon du danseur engendrant l'espace de la danse, engendre maintenant un monde où ma vie puisse *avoir lieu* dans une communication sensible et réciproque avec lui. Ainsi le voit-on chez l'enfant lorsqu'il joue avec les choses. Qui joue alors avec qui ? L'enfant avec les choses ou les choses avec l'enfant ? Et chez le musicien devenu maître de son art ? Est-ce le musicien qui joue avec les sons ou les sons avec le musicien ? Ce mode de communication sensible et réciproque montre que la musique fait sens puisqu'elle ouvre et s'ouvre le monde, mais qu'elle ne véhicule aucune signification.

Qui veut l'entendre ainsi, doit consentir à passer par le feu d'une ascèse qui dessaisit son oreille de ses repères familiers, l'émonde de ses exigences crispées et la ramène avec douceur à sa capacité native de se laisser surprendre et étonner. L'écoute de la musique donne alors à chacune et chacun, au-delà du déjà connu et du déjà entendu, au-delà des discours et des représentations, de s'accorder à ce qui lui échappe radicalement, à ce qui n'a aucun nom et qui pourtant les rassemble tous, dans la *présence*.

Mais avant l'auditeur, c'est le musicien lui-même qui est passé au feu de l'ascèse dans ses heures de solitude laborieuse. Ascèse vertigineuse pour en venir à oublier les limites de toute sorte qu'il rencontre dans l'exercice de son art : limites imposées par son corps, limites imposées par la matière qu'il travaille, limites de l'œuvre elle-même en sa clôture. Pourtant, ces limites imposées qui





pourraient enserrer jusqu'à l'étouffement, deviennent, lorsqu'elles sont assumées – c'est-à-dire lorsque par le travail on parvient à en jouer –, le lieu même de l'ouverture à l'inépuisable présence. Présence surprise de l'infini dans le fini, de l'indicible dans le dicible, de l'invisible dans le visible, de ce qui échappe dans ce qu'on tient. Présence paradoxale qui a la force de l'évidence et se recueille avec simplicité, comme un coquillage qui peut loger au creux de la main, mais qui, porté à l'oreille, fait entendre l'inépuisable rumeur de la mer.

Ainsi l'oreille musicale, dans son exercice, révèle-t-elle à chacune et chacun d'entre nous sa capacité non seulement d'entendre des paroles qui accroissent ses connaissances ou assurent sa domination sur les choses et sur les êtres, mais aussi une interpellation grâce à laquelle « nous éprouvons notre avènement en avant de nous, en nous plus avant »⁷. Cet « entendre » signe l'événement de la rencontre, l'Ouverture véritable secrètement désirée et attendue, car il en va de notre existence même. « Entende qui a des oreilles pour entendre ! »

Le « gouffre d'en-haut » et le « gouffre d'en-bas »

Mais l'Ouvert n'est pas l'ailleurs. Le croire serait céder à la tentation la plus subtile que rencontrent inéluctablement un jour, dans leur quête passionnée, les chercheurs de Dieu comme les amoureux de la forme, des couleurs, des sons ou des mots. Cette tentation consiste à croire ou à faire croire que la plénitude qui comblera mon désir se trouve en quelque « lieu » d'exception, ici ou là, en ceci ou en cela. Elle s'immisce en nous, en soufflant sur l'ardente impatience des limites que croise la fascination de l'impossible.

Orphée, Don Juan, Tristan... ont connu cette épreuve et les pseudo-mystiques abondent qui succombent à cette tentation. Mais c'est dans un gouffre qu'elle précipite, dans le « gouffre d'en-haut »⁸ ou le « gouffre d'en-bas »⁹. Dans les deux cas, il s'agit d'une errance interminable selon deux directions et deux formes opposées mais en

7. H. Maldiney, *op. cit.*, p. 175.

8. Théodore de Banville, « Le saut du tremplin », *Odes funambulesques* (1857), dans *Œuvres complètes*, Honoré Champion, 1995.

9. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, 2004, p. 62.





réalité complémentaires. Vers le « gouffre d'en-haut » se tournent les épris de merveilleux, de légèreté immatérielle, de surnaturel éblouissant de lumière qu'ils recherchent dans des musiques enchanteresses, planantes ou éthérées, enlevant à la terre comme on s'évade d'une prison. Vers le « gouffre d'en-bas » se tournent les aventuriers des profondeurs et les casse-cous qui jouent à cache-cache avec la mort, amateurs de musiques enveloppantes aux transitions voilées, de musiques répétitives, de rythmes obsessionnels, de formules incantatoires proches de la transe, musiques sans mémoire où s'évanouit la conscience de soi. Ici comme là, cette pratique de la musique distrait du monde et de l'histoire dans l'espoir illusoire d'apaiser un sourd mal-être existentiel qui n'arrive pas à dire son nom.

Cette pratique de la musique succombe en définitive au mirage de la sensation, fondé sur une conception magique du son musical. La sensation en effet, par définition fugitive, noie dans l'indifférencié lorsqu'elle est réduite à son immédiateté. Plus encore, offerte dans l'instant comme nourriture à l'imagination, la sensation éveille le mirage du donné qui comble¹⁰. Loin d'assurer alors un ancrage corporel dans le déploiement d'un ici et maintenant de ce monde, elle cherche au contraire, dans son immédiateté, le passage ou la transition vers un au-delà soustrait au temps et à l'espace. Dans cette quête, elle se révèle insatiable, exigeant toujours plus d'intensité, jusqu'à l'excès. En musique, l'excès prend la forme de la démesure des volumes sonores, des durées ou des tempi, des couleurs instrumentales et harmoniques ou encore des moyens mis en œuvre. Mais l'instant saturé laisse toujours le goût amer du vide de l'absence.

La voix christique

Par son ancrage existentiel dans la danse et le chant et par la communication qu'elle offre sous le mode du sentir, la musique nous a conduit à reconnaître en l'être humain une capacité de se laisser interpeller en avant de soi, par autre que soi, dans la rencontre. C'est pourquoi l'écoute musicale présente une « parenté intérieure » réelle avec ce que réclame l'écoute de la parole de Dieu en son Verbe fait

10. Cf. François Marty, *Sentir et goûter. Les sens dans les Exercices spirituels de saint Ignace*, Cerf, 2005, p. 246.





chair. Mais s'il est vrai que cette parole n'entre pas en concurrence avec une existence musicale ou ne l'instrumentalise pas à ses fins, elle opère un discernement : entre le « gouffre d'en-haut » et le « gouffre d'en-bas » elle joue de concert avec la musique pour se frayer un passage qui sera toujours une voie étroite où court la vie comme une eau entre les écueils.

Cette voie étroite, personne n'en connaît le tracé à l'avance. Mais se frayer un chemin est une question d'oreille. « Le vent souffle où il veut, et tu entends sa voix, mais tu ne sais ni d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit » (*Jn* 3,8). Pour une telle oreille, la grâce est d'entendre sonner en un accord parfait les interpellations du poète : « Viens vers l'Ouvert, ami »¹¹, et de Jésus : « Voici, je me tiens à la porte et je frappe ; si quelqu'un entend ma voix et ouvre la porte, j'entrerai chez lui pour souper, moi près de lui et lui près de moi » (*Ap* 3,20). Mais si nous n'opposions plus de limite au désir d'incarnation du Verbe qui passe toute mesure, la grâce des grâces serait d'entendre le « presque » de Morandi et le « je ne sais quoi » de Jean de la Croix chanter à l'unisson de la voix christique qui, depuis le commencement, au fondement de l'univers, murmure.

Toute musique n'est qu'une variation de plus sur cet accord. Présence et promesse à la fois, elle est l'autre de la voix christique qui trouve en elle un corps sonore fragile où se donne à entendre, pour notre joie, l'inépuisable plénitude de Dieu.

11. Hölderlin, « La promenade à la campagne », *Élégies*, dans *Œuvres*, Gallimard, 1967, p. 803.





La musique au risque de l'histoire

Une fois au moins la musique a adouci les mœurs. À Prague, le 28 octobre 1918. Ce jour-là, les habitants de la capitale tchèque ont bousculé le calendrier et attrapé au vol leur indépendance. La Grande guerre était en passe de s'achever... L'empire austro-hongrois éclatait. Cela faisait trois siècles que les Tchèques attendaient d'échapper à la tutelle autrichienne et de recouvrer leur liberté. Alors ils furent les premiers à s'évader de la « prison des peuples », ainsi qu'était qualifié, à l'époque, l'Empire des Habsbourg.

Le 28 octobre 1918 donc, les dirigeants du mouvement national tchèque étaient en exil à l'étranger. En particulier Thomas Masaryk, le père de la patrie. Qu'à cela ne tienne ! La déliquescence de l'Autriche-Hongrie était telle que ceux qui avaient pu rester sur place, à Prague, décidèrent de passer à l'action. À moins qu'ils n'aient répondu, tout simplement, à l'impatience de la population. Non sans inquiétude. À Prague vivait alors une forte minorité de langue allemande, peu pressée – elle – de sortir de l'Empire. Les responsables du Conseil national voulurent prévenir d'éventuelles violences à son égard. Après avoir enjoint à la population de respecter « l'ordre et le calme », ils demandèrent en fin de matinée que tous les orphéons et fanfares descendent dans la rue. Effet immédiat : à partir de 13 heures, les orchestres populaires lançaient des chansons, reprises par la foule, et jouaient marches et polkas. Et ainsi, au soir de ce 28 octobre, l'un des dirigeants du Mouvement national tchèque pouvait s'exclamer, ravi : « On n'a même pas cassé une vitre. » Ce qui devint à Vienne,



JEAN-LUC
POUTHIER

Historien, journaliste,
Rome.

Auteur d'entretiens
avec Georges Gilson,
Jacques Le Goff et
Peter-Hans Kolvenbach,
il a publié : *Au nom
de la loi : la religion,
le pouvoir et la loi*
(Palette, 2004) et *Dieu
est un homme politique*
(Bayard, 2007).

En outre, il a produit
et animé, à France
Musiques, l'émission
« Musique d'un jour ».

Dernier article paru
dans *Christus* :
« Catholiques engagés :
entre désir de
témoigner et soupçon
d'être aliénés »
(n° 218, avril 2008).





le lendemain, sur un ton un brin condescendant: « Ce n'était pas une révolution, c'était un concert... »

Ce même jour, dans la salle Smetana de la Maison municipale de Prague, le grand chef Vaclav Talich répétait avec la Philharmonie tchèque un poème symphonique inédit du compositeur Josef Suk. Un secrétaire fit irruption dans la salle et s'écria: « La monarchie est tombée, nous sommes libres! » Et Talich de répliquer: « C'est bien beau, mais nous, on doit répéter! » Cette composition de Suk, *Zrâni*, en français *Maturation*, est une œuvre difficile pour chœur de femmes et orchestre. Créée deux jours plus tard, le 30 octobre, elle fut accueillie avec enthousiasme par une partie des auditeurs, et dans la confusion par les autres. C'est néanmoins la partition dont les premières notes accompagnèrent l'indépendance; et l'œuvre allait bientôt symboliser le patriotisme tchèque.

Musique d'accompagnement et musique indépendante

Quiconque écoute aujourd'hui *Zrâni* en étant informé de cette coïncidence ne peut manquer de se demander en quoi les formes musicales complexes mises en œuvre par Josef Suk pouvaient bien résonner avec le mouvement politique qui se développait alors à Prague. Ce qui pose la question sans doute la plus difficile qu'affrontent tous ceux qui s'intéressent aux relations entre musique et histoire: quel type d'interaction peut-il bien exister entre les développements d'un langage spécifique, celui de la composition musicale, et les évolutions sociales, économiques, politiques ou artistiques qui constituent le matériau utilisé par l'historien pour rendre compte du cours du temps?

Dans son *Esthétique*, Hegel a résolu le problème à sa manière en distinguant deux sortes de musique: la musique d'*accompagnement* et la musique *indépendante*. L'exemple le plus simple qu'il donne de la première est la musique militaire, qui accompagne la marche des soldats. Les airs de danse entrent aussi dans cette catégorie et, de manière plus générale, toute les mélodies qui servent un texte tout en étant servies par lui; depuis les messes, cantates ou oratorios nourris par les Écritures sacrées, jusqu'aux opéras ou hymnes nationaux. Cette musique d'accompagnement, souligne Hegel,





« trouve en dehors d'elle ce qu'elle doit exprimer »¹. L'historien n'aura pas de mal à reconnaître là toutes les musiques qui pourraient être dénommées de « circonstance » ou de « commande », écrites en particulier à la demande du pouvoir politique pour célébrer un événement particulier : couronnement d'un souverain (les *Messes du Couronnement* ne manquent pas) ou commémorations diverses.

_____ Manipulations et insurrections

Une question subséquente se pose alors : quelles sont les limites à ce type de manipulation, ou d'instrumentalisation (jeux de mots douteux !), de la musique par le pouvoir ? Les intrusions de celui-ci dans les formes mêmes de la composition musicale sont plus rares que dans les arts plastiques ou l'architecture, mais elle existent. Chostakovitch en a fait les frais sous Staline, quand ses partitions étaient jugées contraires à la doctrine artistique officielle du réalisme socialiste. Plus souvent, ce même pouvoir se contente – et c'est déjà beaucoup – de faire contribuer la musique aux manifestations sonores de sa sacralisation. Au XVI^e siècle, les souverains italiens, puis européens, ont ainsi institué des « Chapelles musicales » : elles ne désignaient plus seulement un lieu, mais des ensembles d'instrumentistes qui participaient à la légitimation du « bon gouvernement », en le revêtant d'un « costume sonore spécifique »².

Ces divers cas de subordination de la musique au politique ne doivent toutefois pas masquer d'autres circonstances, dans lesquelles la musique devient, à l'insu du pouvoir, un acteur de l'événement, et où elle se constitue en agent de l'histoire au même titre que d'autres personnages ou groupes sociaux. Le cas de l'indépendance tchèque, déjà cité, s'inscrit en partie dans ce cadre. Tout comme le rôle des opéras de Verdi dans le Risorgimento italien. L'exemple le plus souvent cité d'une telle émancipation musicale est toutefois celui du soulèvement belge du 25 août 1830. Ce jour-là, le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles jouait *La Muette de Portici* de Daniel-François-Esprit Auber. Curieuse idée de choisir une muette comme héroïne d'un opéra... Peu importe. En fait, le livret mettait en scène la révolte

1. *Esthétique*, t. 2, Le livre de Poche, 1997, p. 392.

2. Franco Piperno, « Musica e storia : per una profittevole condivisione di termini e concetti », *Parlare di musica* (dir. S. Pasticci), Rome, Meltemi, 2008, pp. 101-113.





des Napolitains contre la domination espagnole au XVIII^e siècle. Au deuxième acte, quand Masaniello entonna « Mieux vaut mourir que rester misérable », la salle frémit. Puis vint le grand air :

*Amour sacré de la patrie,
Rends-nous l'audace et la fierté;
À mon pays je dois la vie,
Il me devra la liberté.*

À ces mots, les spectateurs bruxellois s'échauffèrent. C'est qu'à l'époque, pour des raisons plus religieuses que linguistiques, les provinces belges catholiques aspiraient à s'émanciper du royaume protestant des Pays-Bas, auquel elles avaient été rattachées de force en 1815. Et lorsqu'au troisième acte arriva le chœur : « Honneur et gloire ! Célébrons ce héros », le public sortit dans la rue et un cortège se forma qui saccagea les symboles du pouvoir hollandais. La Révolution belge était en route, qui conduisit à la proclamation de l'indépendance du pays le 4 octobre suivant. En la circonstance, ni le gouvernement en place, ni le compositeur, ni même le public n'avaient à aucun moment envisagé que « la représentation d'un opéra médiocre, dans une petite ville [...] dont le passé ne recelait guère de quoi enflammer les imaginations » (Jean-Claude Pirotte), aurait eu de tels effets politiques.

De tels cas, où la musique intervient comme protagoniste de l'histoire dans des conditions quasi « pures et parfaites », c'est-à-dire sans intentionnalité préalable, sont toutefois exceptionnels. Lorsque Stefan Zweig inscrit la composition de la Marseillaise au nombre des *Très riches heures de l'humanité*³, il fait bien du futur hymne national français un acteur de la Révolution ; mais il n'était pas dans l'esprit de Rouget de Lisle que son chant reste dans les cartons, et sans doute se sentait-il aussi, en l'écrivant, en accord avec l'esprit du temps.

Le sentiment patriotique

De ce point de vue, le XIX^e siècle et le début du XX^e, les moments forts du mouvement des nationalités en Europe, ont été les périodes où la musique dite « classique » a été le plus sollicitée dans une

3. Le Livre de poche, 2004.





perspective politique. Pas seulement pour légitimer le souverain, comme au temps des « Chapelles musicales » déjà évoquées, ou de la Cour de Louis XIV à Versailles, mais aussi pour entraîner l'adhésion populaire à des mouvements de mobilisation de masses. Smetana en Bohême, Sibelius en Finlande, Grieg en Norvège, Elgar en Grande-Bretagne, le premier Bartók en Hongrie, voire Vincent d'Indy en France⁴, pour s'en tenir à quelques noms, mirent leur art au service du sentiment patriotique, dans le meilleur des cas, nationaliste dans le pire. Étaient-ils conscients du risque d'utilisation de leur œuvre à des fins politiques ? C'est peu probable. Ils étaient davantage soucieux de traduire dans leurs partitions l'âme populaire de leurs pays d'origine, en recourant d'ailleurs souvent à des mélodies traditionnelles.

Cela n'empêche pas que la musique a été l'une des courroies d'entraînement des régimes totalitaires du XX^e siècle, la plupart du temps à l'insu des compositeurs eux-mêmes, puisque certains étaient morts depuis longtemps. Est-il possible d'attribuer une responsabilité à la musique de Wagner dans l'avènement du nazisme, pour s'en tenir au cas le plus immédiat et le plus souvent discuté ? Ici se pose à nouveau la question de l'essence du langage musical, et de sa capacité à correspondre à l'état des émotions humaines à un moment donné. Platon déjà estimait que la musique pouvait être tout aussi dangereuse que salutaire. Il avait même proposé de bannir de la République certains modes mélodiques.

Un art neutre ?

Existe-t-il alors une musique exempte de risques de détournements ? La distinction établie par Hegel entre musique d'accompagnement et musique indépendante trouve ici à s'appliquer. La musique indépendante, écrit-il, « veut être quelque chose de

4. D'Indy compose pendant la Première Guerre mondiale une symphonie patriotique sous-titrée *Sinfonia brevis de bello gallico*. À quelques exceptions près (Maurice Ravel, André Messager), les compositeurs français se mobilisent pendant cette période contre la musique « boche ». En 1917, Claude Debussy lui-même signe « Claude de France » sa *Sonate pour violon et piano*, dont il souhaite faire une sorte de manifeste pour la clarté française face aux obscurités de la musique allemande. Sur ce point, et de manière plus générale sur les relations entre musique et nationalités, voir Esteban Buch, « Les Allemands et les Boches » : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale » (*Le Mouvement Social*, mars 2004, pp. 45-69).





purement musical ». Elle possède « le secret intime des rapports musicaux » et, « pour acquérir toute sa liberté », elle s'affranchit « entièrement de la signification précise du texte »⁵. Dans les années 1920-1930, la musique sérielle instrumentale correspondait tout à fait à cette définition ; et elle était précisément rejetée et tenue pour décadente par les nazis (et pas seulement parce que certains de ceux qui l'écrivaient étaient juifs). Ne sera-t-elle pas pour autant utilisée un jour à des fins autres que l'expression d'un pur saisissement musical ? Rien ne permet de l'affirmer. Les neurobiologistes tentent aujourd'hui de situer dans le cerveau le lieu de l'émotion musicale et de définir la nature spécifique de celle-ci⁶. Peut-être saurons-nous un jour pourquoi les enfants ont suivi le joueur de flûte de Hamelin.

En attendant, l'historien est bien contraint de constater que la musique n'est pas un art « neutre » et que, même si Wagner n'était plus de ce monde et que ses œuvres doivent d'abord être écoutées pour elles-mêmes, ses compositions renforçaient la fascination de ceux qui participaient aux grands rassemblements nazis. Woody Allen l'a traduit avec humour en affirmant que chaque fois qu'il écoute du Wagner... l'envie lui vient d'envahir la Pologne. Il n'est que de revoir *Triomphe de la volonté*, le film que Leni Riefenstahl a consacré à la parade militaire de Nuremberg de 1934 – et d'écouter sa bande sonore –, pour en être vite convaincu.

L'une des institutions qui a d'ailleurs le mieux perçu les risques propres aux émois musicaux est l'Église catholique. La musique aide-t-elle le fidèle à chanter la louange de Dieu ou détourne-t-elle son attention de ce devoir sacré ? Tant que la musique religieuse s'est limitée au plain-chant à une seule voix, cela n'a pas posé de problèmes ; mais il en est allé tout autrement avec le développement de la polyphonie. Dès le XIV^e siècle, certains papes songèrent à l'interdire. Deux cents ans plus tard, le Concile de Trente envisageait d'accorder le monopole liturgique au chant grégorien. Il fallut tout le génie de Palestrina pour convaincre les papes de l'époque de n'en rien faire. Au début du XXI^e siècle, le débat n'est toujours pas clos, même si c'est plutôt le recours, pendant les offices, au rock ou aux musiques locales qui déchaîne les controverses.

5. *Op. cit.*, pp. 392-394.

6. Oliver Sacks, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, Seuil, 2009.





L'histoire des relations entre la musique et la politique, ou plutôt l'histoire de l'usage de la musique par le pouvoir politique, reste encore en grande partie à écrire. Les quelques aperçus que des travaux récents ont dévoilé à nos yeux – et à nos oreilles ! – montrent tout l'intérêt et la richesse d'une telle approche et laissent espérer une production féconde de ce croisement entre histoire de la musique et histoire tout court. Pour autant, les historiens ne seront sans doute jamais à même de percer le secret de l'émotion musicale, mais tout au plus d'aider à mettre en garde contre les dangers qu'elle peut receler.



Plan du *Concerto pour violon*
d'ALBAN BERG

I. ANDANTE et ALLEGRETTO [1-257] « <i>La Vie</i> »	I. 1 ANDANTE [1-104] Le portrait de Manon Reprise	Introduction [1-10] Section A [11-27] Sa tendresse et son sérieux Transition [28-37] Section B [38-76] Son charme gracieux Transition [77-83] Section A'
	de l'Introduction I. 2 ALLEGRETTO [105-157]	Scherzo I [104-136] Son enfance : les jeux, la ville, la campagne Trios I, II et III [137-172] Scherzo II (reprise de Sch. I) [173-207] Scherzo III [208-228] La Carinthie Coda [229-257]
II. ALLEGRO et LARGO [1-230] « <i>La Mort</i> »	II. 1 ALLEGRO Le Mal La Lutte La Mort Transition	A1 [1-42] 1/ Cadence : irruption violente du Mal (violon) 2/ très rythmé : sa progression fatale B [43-95] En style libre : la lutte A2 [96-125] 1/ reprise de la cadence : victoire du Mal 2/ rythmé pesamment : la Mort
	violon + altos [126-136] ADAGIO La sérénité revenue	Choral - Choral [136-157] : <i>Es ist genug</i> - Variation 1 [158-177] (mystérieux) - Variation 2 [178-197] (adagio) - Chant de Carinthie [198-213] - Coda [214-230] : la transfiguration





À la mémoire d'un ange

Lecture spirituelle du Concerto d'Alban Berg

Le déferlement des désirs, le cataclysme du désastre, l'émotion déchirante; l'harmonie et la rigueur, une musique construite, calculée: voilà tout Alban Berg. Avec Schönberg, le maître, et Webern, l'ascète, Berg forme la seconde École de Vienne, héritière fidèle (parce que créatrice) de la première (Haydn, Mozart, Beethoven). Une vie brève: 1885-1935, qui se déroule toujours à Vienne et alentours, dédiée à la composition et à la défense de la Nouvelle Musique. Un catalogue restreint, voué au chef-d'œuvre: les Altenberg-Lieder, les trois Pièces pour orchestre, la Suite Lyrique et surtout Wozzeck, l'opéra qui le consacra tardivement comme maître de l'art lyrique, ce que confirmera Lulu hélas! inachevé. Début 1935, le virtuose américain Louis Krasner lui commande un concerto, Berg s'engage dans la composition quand il apprend la mort, le 22 avril, à l'âge de quinze ans, de Manon Gropius, fille d'Alma Mahler, des suites d'une maladie foudroyante: il dédie son œuvre à la mémoire de la jeune fille, y évoquant les facettes de sa personnalité et le cours tragique de son destin... Coïncidence étrange, lui-même mourra, le 24 décembre suivant, d'une septicémie, suite à une piqûre d'abeille que l'on avait négligé de soigner.



FRANÇOIS
MARXER

Centre Sèvres, Paris.

Dernier article
publié dans *Christus*:
« Thérèse de Lisieux:
enfantine
ou infantile ? »
(n° 217, janvier 2008).

@ Concerto
pour violon
d'Alban Berg.





De cet *ange*, de notre terre trop tôt disparu comme fleur printanière, la partition de Berg interroge l'incompréhensible destinée. « Tout ange est terrible », affirme Rilke. Celui-ci l'est, de pureté virginale affrontée à la sauvagerie du Mal illégitime, mais – ainsi le saisira la méditation de Berg – finalement délivré de toute malédiction dans l'ultime transfiguration. La *mémoire* n'exorcise pas le passé endeuillé pour qu'il s'évanouisse et disparaisse dans l'arrangement du souvenir, mais elle le retranscrit en une anamnèse que n'épargne pas la nostalgie des jours heureux et de l'âge floréal, respirant une mélancolie infinie, nullement complaisante et dont le génie de Berg aura trouvé l'expression la plus inspirée.

Une musique profondément humaine

Cette musique profondément humaine, ce qui l'éloigne des idolâtres de l'esthétisme, recevons-la comme la confiance cordiale de Berg méditant notre condition de finitude, ou, mieux encore, s'il est vrai que « toutes ses œuvres sont des opéras¹ », comme un opéra de l'âme affrontée, sous la figure de la Mort, à la négativité, la puissance du Rien à l'œuvre dans le monde. Flottent bien sûr dans ma mémoire le poignant Quatuor de Schubert, *La Jeune fille et la Mort*, et les accents désespérés de Strauss, *Mort et Transfiguration* qui s'arrache aux abîmes de la dérélition pour ressurgir dans l'élan héroïque de cuivres triomphants à une plénitude apaisée, solennelle (et factice?).

Mais il y a plus que déploration ou découragement mélancolique dans la partition de Berg. Que la négativité non seulement frappe dans la souveraine et impartiale injustice de la Mort, mais affecte sournoisement la totalité du monde, c'est un fait, et la dialectique n'y pourra rien : les choses, après tout, ne changent pas tant que ça ! Alors que faire ? Surtout si cette négativité vous atteint au plus vif, au plus sensible de vous-même qui êtes si constant dans la désillusion, si persévérant dans le pessimisme (qui convie votre ferveur religieuse à la modestie), si viennois dans l'ironie et consentant à l'inéluctable – bref, si vous prenez au sérieux le goût de la joie, cette

1. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Gallimard, 1962, p. 118.





« discrète dignité » des bonheurs simples dont l'évocation émaille *Scherzos* et *Trios* du premier mouvement.

Resterait-il dans la complexité tourmentée de Berg quelque chose de l'humble assurance de l'*Homme noble* cher à Maître Eckhart, et qui justifierait son inclination, non à plier, résigné, sous la fatalité, mais à s'abandonner à l'inéluctable ? Et ainsi échapper – la liberté intérieure est à ce prix ascétique – à la pesanteur mondaine, à la contingence de la vie pure et simple, afin de parvenir, dans la clarté intérieure, à l'*éternité de l'instant* (perceptible, à la toute fin de l'œuvre, dans ce *sol* suraigu, absolument pur, interminablement tenu, et qui a la douceur de l'« éternité » (*Ewigkeit*)² – « Éternité » qui est le dernier mot sur lequel se clôt *Lulu*, la dernière œuvre de Berg.

Une histoire de l'âme

Au-delà de l'enchantement sonore d'une orchestration somptueuse, j'entends ce *Concerto* comme un récit. Non comme une suite d'épisodes et de tableaux qui s'enchaînent jusqu'au dénouement (à la façon du *Sacre* ou de *Petrouchka* de Stravinski), mais comme trajectoire intérieure, obstinément continue, traversée d'intermittences et de ruptures, agrégeant citations et correspondances, introduisant réminiscences et prémonitions.

Cette narration de l'âme avance sans relâche, non point grâce à la palpitation d'une intrigue, mais par la force intérieure qui l'habite – celle de Berg assurément –, qui entre en résonance et parle à celui qui l'écoute et qui se découvre, lui aussi, habité par une force identique, celle d'un questionnement inquiet et d'une sérénité incompréhensiblement retrouvée. Sans doute l'imploration paisible du choral *Es ist genug*³ est-elle le point de jonction entre Berg et moi qui l'écoute, lui, « cime » imposante, rassurante de noblesse, me ramenant, moi en ma fragilité, au jaillissement de la « source »

@ Choral *Es ist genug* de la *Cantate BWV 60* de J.-S. Bach.

2. Ce mot s'inscrit dans le titre même de la Cantate BWV 60 : « O *Ewigkeit* ! Du *Donnerwort* ! » (« Ô Éternité ! Parole redoutable ! »). Ce *Dialogue entre l'angoisse et l'espérance* se conclut sur le choral *Es ist genug*, lequel constitue le pivot stratégique du développement du second mouvement du *Concerto* de Berg.

3. « C'en est assez : Seigneur, quand il te plaira, Délivre-moi donc de mes liens. Mon Jésus vient : adieu, ô monde ! Je m'en vais vers la demeure céleste. Je pars dans la certitude et la paix, Laissant derrière moi ma grande misère. C'en est assez. »





originaires : « *Es ist genug* »⁴. Au fond, ce choral me fait penser à cette mélodie suave dont un Ange, luthiste amical, enchanté et réconforta saint François, stigmatisé d'amour et mélancoliquement inconsolé d'attendre encore la venue de « notre sœur la Mort corporelle »⁵.

Si récit il y a bien en ce *Concerto*, celui-ci est d'une rare complexité, en dépit de l'évidente limpidité musicale. Vous repérez sans peine, dans le premier mouvement, les mélodies populaires venues de la Carinthie heureuse et évoquant les beaux jours de l'enfance ; puis, bien sûr, dans le second, le saisissant choral luthérien qui fait irruption sans être pour autant un intrus. En effet, en ses trois premières notes, il se greffe le plus naturellement du monde sur cette série des douze sons qui ouvre la partition.

Sobre exaltation de ces douze sons qui délicatement inaugurent le récit et tissent le berceau de la vie : m'y engage un violon chaleureux qui, ivre de bonheur, les réitère et en magnifie les promesses. Ce sont pour moi propylées géométriques et ordonnées qui jadis conduisaient à l'obscurité de la demeure divine. J'y respire comme parfum de grappes, la perfection aérienne des accords qui implicitement s'y étagent. Ce thème quasiment réapparaît tout au long du développement musical, sans s'imposer avec emphase, sans se marteler comme un leitmotiv, mais comme retiré en infinie discrétion. Capable de se transformer, en deviendrait-il banal, effacé ? Serait-il effrayé de sa propre hardiesse, inquiet de porter ombrage à l'humanité déchue et exilée du bonheur ? Craindre l'arrogance de sa vitalité insolente : ce goût de la « décence ordinaire », cette abnégation d'humilité, c'est tout Berg lui-même. À la toute fin, il s'égrène, diaphane, décanté par la prière du choral : toujours là, mais plus le même. Le *Concerto* ne se referme pas sur lui-même dans une symétrie qui ramènerait tout au néant inavouable et désespérant : ouvrirait-il à la *possibilité de l'impossible* ?

Ces douze sons, je les reçois comme figure de ce qui (m')est donné, que j'accueille en héritage et qui me constitue. Rien n'en sera perdu, si toutefois je m'en dessaisis : sans y renoncer, m'en déposséder pour en être habité. Ainsi Berg qui, loin de céder au fanatisme sériel, ne renie rien de la première École de Vienne (Haydn,

4. Je joue ici sur le nom des deux compositeurs : *Berg* = la montagne ; *Bach* = le ruisseau. Berg considérait Bach comme l'origine de la musique occidentale.

5. Thomas de Celano, *Vita secunda*, ch. 89.





Mozart, Beethoven) : mieux qu'allégeance, dévotion qui déploie une intelligence infinie de notre condition humaine et suscite à son endroit une générosité sans limite. Aussi loin de l'intransigeance des puristes éclairés que d'un populisme esthétique racoleur, voilà tout Berg en son chemin spirituel : générosité et fidélité.

Une éthique de la compassion

Cette générosité, ce souci d'« autres vies que la mienne » s'infuse dans une *éthique de la compassion* : tout donner, même aux abords de la mort (car la générosité ne se préoccupe que de ce qui est en mesure de durer). Éthique de haute noblesse, éloignée de toute naïveté, qui ne pactisera jamais avec le spectacle de l'avilissement ou quelque complaisance canaille et, si elle ne cache pas son affection ardente pour la perfection de l'Ange inaccompli, n'en regarde pas moins avec une infinie miséricorde la douleur de vivre et la peine d'aimer. Si douleur creuse l'intériorité et fraye le dedans et que sans elle il n'est point de vie intérieure où demeurer, il est cependant une douleur qui ne creuse rien, que le rien, que le vide : c'est celle-là qui déchire Wozzeck, Marie, Lulu, cette lie de la société méprisée de tous les bien-pensants. Berg ne cultive pas l'héroïcité, l'excellence superlative ; sa prédilection va à ce qui est banal et ordinaire : la détresse des gens de peu qui se relèvent dans la prière balbutiée, trouvent repos dans un sommeil tourmenté et espoir dans le tourbillon d'une danse ; ou bien la fraîcheur d'une jeune fille rieuse, rayonnante, trop tôt endormie dans le désastre de la Mort.

Est *banal* ce qui est commun : les angoisses sans réponse et les découvertes joyeuses, les affrontements de jeunesse qui se cherche, les faiblesses tyranniques et les passions dévorantes, et plus encore la mort qui est à tous partagée : « Donne à chacun, Seigneur, sa propre mort », celle-là qui, après l'avoir franchie, nous permettra de dire que, si nous avons vécu sans doute pour rien, ce n'aura malgré tout pas été en pure perte.

L'*ordinaire* ne se contente pas de collationner ce qui est usuel, il suscite un ordre qui organise et codifie nos pratiques – rend notre terre habitable. Mais que dire si le tintamarre de la Mort en est le dernier mot, si cette hospitalité nous mène à l'effroyable chaos ? Or, suggère Vladimir Jankélévitch, « c'est en plein tintamarre qu'il faut





prêter l'oreille au chuchotement imperceptible de Dieu »⁶. Et si le choral épelait l'alphabet du silence de Dieu ?

L'incorrupible et l'irréparable

La réponse de Berg sera son geste de compositeur : à l'égard du passé, refuser la *tabula rasa*, ne renoncer à rien de la tradition, gardienne d'une vérité inaltérable ; pour autant, n'en aller pas moins de l'avant, explorer, inventer, pulsion créatrice : *Eros*, qui inévitablement détruit : *Thanatos*. Coïncidence des contraires, et donc lieu de vérité, que cette contradiction qui est le lot même de la finitude, partagée entre la garde de l'*indestructible* et la poussée *irrésistible* de la vie qui transgresse, défait, désorganise pour transformer, recomposer. Ainsi l'écriture musicale jadis déclinait profusion de variations qui germaient du socle initial du thème qui reviendra, rassurant, reconnaissable, à la fin de l'œuvre⁷. Berg procède autrement – pulsion de mort ? – en donnant crédit à l'exigence de l'ascèse de soi, au dépouillement, au renoncement.

Avec le choral qui survient comme un corps étranger au sein de l'inconsolation de l'âme troublée, advient ce *Toi* qui, sans s'insurger ni la tolérer, *met en question* notre finitude de vivant qui « fleurit le matin et le soir, se fane et se dessèche »⁸. Notre envie de totalité, notre besoin de complétude se voient floués ; peut-être nous ouvre-t-il à « la beauté d'un inachèvement mystérieux et définitif »⁹, site ultime et instable où, de l'impossibilité même de conclure, s'envisagent tous les possibles¹⁰.

Cela s'arrime dans une conviction profonde de Berg, repérable

6. *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, p. 186.

7. Références quasi absolues : délicatesse et sérénité des *Variations Goldberg* de Bach ; aplomb et hardiesse des *Variations sur un thème de Diabelli* dont la gaieté bonhomme est fracassée d'entrée de jeu par le coup de poing du génie beethovénien. Mais il serait injuste d'oublier le Brahms des délectables *Variations sur un thème de Haydn* (pour orchestre) et de l'admirable architecture des *Variations et Fugue pour piano sur un thème de Haendel*.

8. *Is 42, 6-8* et *Ps 90, 6*, à quoi répondra l'évangélique splendeur des lys des champs. Brahms en donne une saisissante méditation dans le *Requiem allemand*.

9. Dominique Pagnier, *Mon Album Schubert*, Gallimard, 2006, p. 109.

10. Ce pourquoi Bruckner pourrait avoir laissé inachevée sa *Neuvième symphonie* (qu'on clôt ordinairement par le *Te Deum* qui fait fonction de dernier mouvement). Mais déjà auparavant, Bach avait laissé ouverte la cathédrale de l'*Art de la Fugue*.





dans toute sa musique – et le *Concerto* n'échappe pas à la règle ! Sa musique, en effet, de toujours, dit adieu à la vie en travaillant dans son éclosion et sa croissance à son extinction et à sa propre disparition ; elle se défait et se désorganise au fur et à mesure qu'elle se fait et s'organise : paradoxe évangélique et hautement paulinien (cf. 2 Co 4,16) ! Voilà qui s'accorde sans illusion à la précarité du vivant, et même à la vacuité du réel, quand bien même Berg, en bon rêveur éveillé qu'il était, n'en était pas moins sensible à sa beauté ; à preuve son orchestration foisonnante, fastueuse !

Mélange très viennois de scepticisme ironique et de catholicisme bienveillant, cet adieu à la vie ne se déclare jamais dans l'emphase d'un grandiloquent désespoir (façon Wagner qui cultive à plaisir l'affirmation ostentatoire du Moi), mais au gré de « transitions infimes »¹¹ qui affectionnent l'intervalle de seconde mineure, tout en douceur imperceptible, suscitant l'émotion et résistant à la facilité des contrastes violents. Écoutez par exemple la gaieté rustique des clarinettes au début de l'*Allegretto* qui esquisse les lieux de l'enfance – celle de Manon, la nôtre... Mais cette délicatesse n'est pas sans danger : le risque est grand en effet de voir cette inclination à l'auto-effacement s'effondrer dans l'a-morphe, une dissolution des formes qui succomberait à la tentation d'un quiétisme esthétique (et spirituel). Péril que conjure la grande forme (opéra, concerto) dont Berg est un maître reconnu.

Mort et résurrection

Dire ainsi adieu à la vie, ce n'est pas entretenir une métaphysique de la Mort, à la manière de Schopenhauer, une référence pour Wagner ! À bien des égards, le *Concerto* n'est-il pas la réponse à l'envoûtante et vénéneuse fascination de la *Mort d'Isolde* dans *Tristan* ? Ce qui les sépare à jamais, c'est la dépossession de soi, cette désistance, *Gelassenheit* paisible et courageuse qui fait front à la glorification du Moi wagnérien. Le Schumann de la *Fantaisie en ut majeur* n'est pas loin, qui ne pense guère à soi, ni ne se préoccupe de sa propre auto-transfiguration. Dans le dernier de ses *Chants de l'Aube* qui salue l'éternité qui vient, le même Schumann remet

@ *Mort d'Isolde*
dans *Tristan* de
Wagner.

11. Selon le titre même de l'ouvrage majeur d'Adorno, *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, Gallimard, 1989.





@ Choral *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*, dans le cinquième *Chant de l'Aube* de Robert Schumann.

sa vie entre les mains du Christ son Seigneur : sur le seuil blafard de la folie où il va sombrer, la prière ultime du choral *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*¹², et soudain, la clarté dans laquelle, indique Schumann lui-même, la musique « expire petit à petit ». Tourment de Schumann, renoncement de Berg : une même *passion* qui tressaille de la même humilité.

Pour Anton Webern, l'orfèvre minimaliste, le but de la musique était de parvenir à ce moment « où le temps s'épaissit et se dissipe », car c'est « lorsque le son s'éteint – *en mourant* [...] – que la créature trouve consolation dans son évanouissement »¹³. Expérience du temps, expérience d'effacement.

Chez Berg, l'auto-effacement de la musique ne vise qu'à me conduire à une même kénose du Moi qui s'abandonne au mourir parce qu'il prémédite sa liberté, et passe ainsi dans la mort qui est, selon Heidegger, « l'Arche du Rien ». (Comment oublier que, dans la tradition mystique rhénane, ce *Nichts* est un Nom propre de Dieu ?) Le *Concerto* (me) recueille (dans) le temps qui s'étire (à l'image de cette note ultime, infiniment épurée) et se dissout et ainsi reçoit dans le Silence cette « parole redoutable », forme d'Éternité. Méditation du Temps et de la Mort – c'est-à-dire du Rien – qui a pouvoir d'absolution. Dépouillement qui provoque approfondissement, abnégation qui suscite dilatation de l'âme : comment cette musique ne serait-elle pas prière, « prière démythifiée, écrit Adorno, délivrée de la magie de l'effet, [qui] représente la tentative humaine, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même au lieu d'en communiquer le sens » ?

12. « Quand viendra ma dernière heure,/Que je me séparerai de ce monde,/Aide-moi, Seigneur Jésus-Christ,/Dans mes dernières douleurs./Seigneur, mon âme à ma fin,/Je la remets entre tes mains,/Tu sauras la bien garder. »

13. Th. W. Adorno, « Anton von Webern », dans *Impromptus*, Suhrkamp, 1968.





Du spirituel en musique

Présentation de compositeurs contemporains

Un panorama de la musique contemporaine en un si bref article relève du défi. Je me contenterai de poser quelques petits cailloux blancs dans le dédale d'une création foisonnante. Prenant le risque d'une franche partialité, je vous convie à une petite promenade dans mon « jardin personnel »¹ en compagnie de Jean-Paul II et de sa *Lettre aux artistes* (1999).

Lorsque Jean-Paul II s'adresse « à tous ceux qui, avec un dévouement passionné, cherchent de nouvelles "épiphanies" de la beauté », il met en exergue de sa lettre un verset de la *Genèse*: « Dieu vit tout ce qu'il avait fait: cela était très bon » (1,31). Dans le premier chapitre, le pape définit la nature de l'« association » de l'artiste à l'œuvre du Créateur: « Dans l'homme *artisan* se reflète son image de *Créateur*. »

Je crois profondément qu'un musicien fait la musique « selon son cœur » et éventuellement « sur commande ». Les musiciens ne « revendiquent » rien d'autre que la possibilité pour leur œuvre de dire et de faire ce qu'elle porte. Jean-Paul II ne dit pas autre chose: « Toute forme authentique d'art constitue une approche très valable de l'horizon de la foi, dans laquelle l'existence humaine trouve sa pleine interprétation. » Et si la musique porte une dimension missionnaire, cela se fait à l'insu même de l'artiste.



JEAN-MICHEL
DIEUAIDE

Organiste et inspecteur
de la musique
à la Ville de Paris.
Il est le compositeur
de plus de 200 pièces
de musique liturgique,
principalement
à l'usage des
communautés
monastiques.

1. Me limitant à la France, je ferai de bien graves impasses sur quelques-uns des plus grands: Krzysztof Penderecki (né en 1933), mais aussi Arvo Pärt (né en 1930) ou encore Franck Martin (1890-1974) et Benjamin Britten (1913-1976)...





Le monumental Olivier Messiaen

« Plus l'artiste est conscient du "don" qu'il possède,
plus il est incité à se regarder lui-même, ainsi que tout le créé,
avec des yeux capables de contempler et de remercier,
en élevant vers Dieu son hymne de louange. »

Jean-Paul II

Olivier Messiaen (1908-1992) – « né croyant », disait-il – reven-
dique sa foi catholique : « La première idée que j'ai voulu exprimer
[dans mon œuvre] et de loin la plus importante, c'est l'existence
des vérités de la foi catholique. » En effet, de sa première œuvre (*Le
Banquet céleste* pour orgue en 1928) à sa dernière (*Éclairs sur l'au-
delà* pour orchestre en 1991), il bâtit un immense corpus musical
en passant indifféremment de l'orgue (il fut organiste de l'église de
La Trinité à Paris pendant soixante ans) à l'orchestre, ou du piano
à la voix, à l'opéra (il en composa un seul, et, emblématiquement,
sur un sujet religieux : *Saint François d'Assise*). Inlassablement, il
revient, non pas sur l'expression d'une foi personnelle dont il n'a
jamais semblé douter, mais sur une forme d'exposé d'une somme
théologique comme traduite en sons et formes musicales. Ainsi, la
démarche musicale de Messiaen se veut théologique, et non mysti-
que. Il qualifie d'ailleurs son œuvre d'« arc-en-ciel théologique ».

Cependant, il ne fit rien pour la liturgie : il considérait de ma-
nière radicale que seul le chant grégorien (restauré au tournant du
siècle) pouvait remplir cette mission. Il réservait à la liturgie son
art de l'improvisation.

@ O. Messiaen :
*Trois petites
liturgies de la
présence divine*,
Forlane UCD
16505 (disque 2/
page 4) ([www.
oliviermessiaen.
org](http://www.oliviermessiaen.org)).

- Écoutons les *Trois petites liturgies de la présence divine*.

À une commande « profane », Messiaen répond par une œuvre
religieuse, destinée (et elle le sera souvent) à être jouée dans les théâ-
tres. « La musique des *Trois petites liturgies*, écrit le compositeur, est
avant tout une musique de couleur. Les "modes" que j'y utilise sont
des couleurs harmoniques. Leur juxtaposition et leur superposition
donnent : des bleus, des rouges, des bleus rayés de rouge, des mauves
et des gris tachés d'orangé [...] tout cela en draperies, en vagues, en
tournoiements, en spirales, en mouvements entremêlés. »

L'œuvre est composée de trois volets : *Antienne de la Conversation
intérieure* ; *Séquence du Verbe*, *Cantique divin* ; *Psalmodie de l'Ubi-*





quité par amour. Le texte (en français) est de Messiaen lui-même : expression d'une pitié profonde et très personnelle : « Mon Jésus, mon silence, restez en moi. Mon Jésus, mon royaume de silence, parlez en moi. Mon Jésus, nuit d'arc-en-ciel et de silence, priez en moi »².

Je ne peux terminer cette évocation de Messiaen sans penser au destin, brisé à 28 ans, d'un autre génie, Jehan Alain, son cadet de trois ans. J'aime à imaginer que de là où il est, il inspire encore, par l'originalité de son écriture et la force (la liberté) de sa jeune pensée, les compositeurs de la deuxième moitié du XX^e siècle. Pensez à Maurice Duruflé (1902-1986) et son incontournable et sublime *Requiem*, ou encore à Jean Langlais (1907-1991).

Claude Ballif, l'autre géant

*« La vocation différente de chaque artiste fait apparaître
les devoirs qu'il doit assumer,
le dur travail auquel il doit se soumettre,
la responsabilité qu'il doit affronter.*

*Un artiste conscient de tout cela sait aussi qu'il doit travailler
sans se laisser dominer par la recherche d'une vaine gloire
ou par la frénésie d'une popularité facile,
et encore moins par le calcul d'un possible profit personnel.
Il y a donc une éthique, et même une "spiritualité",
du service artistique, qui, à sa manière, contribue
à la vie et à la renaissance d'un peuple. »*

Jean-Paul II

L'« homme » Ballif (1924-2004) est complexe dans ses rapports à la « spiritualité musicale ». Pourtant, il ne fait nul mystère d'une foi enracinée en lui : « Reconnaissance d'être créature créée à l'image de Dieu... Désir d'approche de Dieu. » À la question de savoir si, selon lui, ce qu'il nomme religion s'apparente à l'humanisme ou la métaphysique, il répond : « L'humanisme dépend de moi alors que croire ne dépend pas de moi : cela m'a été donné. Mais je cultive

2. Sur la spiritualité de Messiaen, cf. la conférence du P. Jean-Rodolphe Kars publiée dans le collectif *Olivier Messiaen, homme de foi, regard sur son œuvre d'orgue*, Trinité Media Communication, 1995.





aussi une certaine sagesse humaine. Un bon chrétien peut être bon vivant. » Et ailleurs : « On m'a classé dans la dodécaphonie ; puis on a fait de moi un musicien chrétien. Toute belle œuvre est religieuse car elle nous fait accéder à cet infini qu'est l'homme. Je ne suis absolument pas spécialiste de musique religieuse. »

Deux attitudes semblent guider Claude Ballif dans sa démarche de compositeur « religieux » :

- L'une, démonstrative et spectaculaire, a pour objectif la communication avec le monde qui l'entoure. Une forme d'apostolat. À cet égard, il est intéressant de constater qu'il a choisi saint Paul comme sujet et personnage de sa deuxième symphonie mystique : *Le Livre du Serviteur*.

- L'autre attitude est celle du dialogue intime avec Dieu, celle de la prière : *Chapelet, Prière au Seigneur, Les battements du cœur de Jésus, Prière à la Sainte Vierge...* Ces pièces relèvent de la relation secrète (« Retire-toi dans ta chambre » était l'expression favorite du musicien) à un Dieu auquel « on parle et qui nous parle comme à une personne ».

Le « désir d'approche de Dieu » de Ballif est un travail sur soi-même, un travail d'ouverture à l'Esprit qui libère, de conversion au sens de retournement du cœur au départ duquel il y a l'éblouissement (toujours saint Paul) : « Nous sommes créatures, écrit le compositeur, et créatures aimées de Dieu : acte de foi ; nous aimons pour perpétuer : acte d'espérance ; nous sommes comme bloqués à ces exigences pour vivre : croire, espérer, échanger. () En ce qui concerne mon métier, l'éblouissement est aussi bien d'ordre de la foi religieuse que de la musique, foi en le bien-fondé d'une certaine musique, d'une certaine interprétation des sons. » Ailleurs, le musicien précise : « L'Art exprime Dieu, mais il n'affiche pas Dieu. » Pour lui, la présence de Dieu ne se joue pas aux apparences et au-delà des notes ; la musique témoigne du plus important : l'expérience spirituelle³.

@ C. Ballif : *Le Livre du Serviteur*, MFA-Radio France (disque 1/plages 1 à 4) (sites.radiofrance.fr/francemusique/bio/fiche.php).

- Écoutons *Le Livre du Serviteur* op. 59.

Ouvrage proprement monumental dans sa mise en œuvre (à l'instar de ses autres symphonies), la deuxième symphonie mysti-

3. On trouvera les propos précédemment cités dans *Voyage de mon oreille* (10-18, 1979) et *Économie musicale* (Klincksieck, 1988).





que de Ballif se présente en quatre tableaux qui sont comme quatre regards sur le monde : le monde comme actualité, le monde comme désir, le monde comme dialogue, le monde comme service. Ces regards, un peu énigmatiques, orientent notre écoute de l'œuvre et la replace dans la perspective missionnaire du compositeur chrétien : 1. Actualité du mal, de l'idolâtrie, de l'injustice ; 2. Désir d'amour, de l'amour du Christ dont rien ne peut séparer celui qui croit ; 3. Dialogue retrouvé dans la liberté de l'Esprit qui fructifie ; 4. Service comme joie.

Les hésitations du compositeur au sujet du titre de l'œuvre nous renseignent bien sur son objet. Ce fut d'abord *La joie dans la liberté*, puis *La joie dans saint Paul*, et enfin *Le Livre du Serviteur*. Ballif voulait « rendre Paul présent », écrit-il dans son cahier d'esquisse, et il en fait un personnage d'oratorio. La présence de saint Paul est manifeste aussi dans le style littéraire du livret fait d'accumulation : Ballif veut « saisir ce style en musique ». Pour cela, il divise les voix, spatialise les syllabes, éclate les mots en recherchant comme la résultante symphonique de ce type d'écriture. Paul est le serviteur, bien sûr. Mais le serviteur insulté (« Mort, Dieu ! » dans la première partie de l'œuvre) ne renvoie-t-il pas à la figure du serviteur souffrant d'Isaïe ?

« À chacun son cri. » Un cri destiné à exorciser la « peur du compositeur qui doit rompre le silence », cri prophétique que la musique change en dialogue avec le monde. La musique de Claude Ballif est pleine de ces cris qui traduisent les nuances de sentiments humains devant Dieu (supplication, action de grâce, louange, détresse). Le cri comme « seul chemin qui mène à l'Orient ».

Les héritiers

« *La Sainte Écriture est devenue
une sorte d'“immense vocabulaire” (P. Claudel)
et d'“atlas iconographique” (M. Chagall),
où la culture et l'art chrétien ont puisé. »*
Jean-Paul II





Jean-Pierre Leguay

Dans la double filiation de Messiaen et de Ballif, Jean-Pierre Leguay (né en 1939) est le compositeur d'un poignant *Job* (une figure « inspiratrice », comme le dit Jean-Paul II dans sa *Lettre*) et d'un jubilatoire *Chant* sur le *Cantique des cantiques*...

Pour Leguay, organiste liturgique depuis près de cinquante ans, la liturgie est sans doute un vaste laboratoire d'une musique en situation : il y forge inlassablement les outils, les formes que l'on retrouve de manière totalement aboutie dans sa musique écrite. Cette assiduité sur le banc de l'orgue n'a jamais entamé l'extrême pudeur de l'homme sur les questions touchant à la spiritualité.

En dehors de deux œuvres de jeunesse, l'orgue soliste de Jean-Pierre Leguay ne fait nulle référence à un univers religieux, comme s'il souhaitait sortir l'orgue de son écrin historique des églises (cf. trois monumentales *Sonates*, *Préludes*, *Madrigaux* et quelques pièces libres). En revanche, toutes les œuvres que l'on pourrait dire « religieuses » (mot qu'il n'utilise jamais) font appel à la voix sous diverses formes, comme si seul le texte était habilité à donner cette dimension à la musique. Du reste, le sujet religieux (biblique ou liturgique) ne change strictement rien aux techniques musicales utilisées dans ces pièces, et l'orgue y est présent comme partenaire mais de manière non systématique.

Les rares œuvres à destination liturgique (*Vigiles* et *Missa Deo gratias*) sont en réalité des commandes pour des circonstances plus qu'exceptionnelles (respectivement XVI^e centenaire de saint Augustin et Jubilé de l'an 2000 à Notre-Dame de Paris).

@ J.-P. Leguay :
Missa Deo gratias,
Hortus 054/plage 4
[www.entretiens.
asso.fr].

• Écoutons le *Sanctus* de la *Missa Deo gratias*.
« Éclatant, vif, énergique. » Les cuivres et l'orgue au maximum de leur puissance cinglent l'espace d'éclats sonores à la rythmique ré-gulière, presque chorégraphique, tandis que le chœur mixte déroule les mots du *Sanctus* sur un motif tournoyant et obsessionnel. Puis le grand-orgue seul intervient, telle la voix du Père selon une tradition bien établie, en réponse au *Deus Sabaoth* clamé par le chœur. Plus loin, le *Benedictus* est un moment de pure grâce musicale, « doux et flûté ». Ces pages, confiées au chœur d'enfants (ou à une voix de soprano) lumineusement « paysagé » par les percussions légères et





un traitement aérien de l'orgue, traduisent admirablement, dans un espace harmonique largement ouvert, l'évocation du Verbe de Dieu, celui qui « vient au nom du Seigneur », voix planant au-dessus des eaux, comme suspendue entre terre et ciel.

Nous trouvons là beaucoup des caractéristiques de la « manière Leguay » : clarté de la forme dans une forte définition des climats musicaux, contrepont de blocs, prise à bras-le-corps de l'espace physique comme pouvaient le faire les grands *organa* de la primitive « École Notre-Dame » – guirlandes enrubannant les blocs sonores, technique itérative des motifs musicaux, etc.

Édith Canat de Chizy

Édith Canat de Chizy (née en 1950) est sans doute dans le monde de la musique d'aujourd'hui un cas à part, compte tenu de sa farouche indépendance d'esprit – indépendance qu'elle tenait peut-être de Maurice Ohana (1913-1992), seul maître dont elle se réclame, sans avoir été formellement sa disciple. Ohana lui disait : « Ne faites que la musique que vous sentez, extraite du profond de vous-même. » Un temps fascinée par la vie monastique, Édith Canat de Chizy semble en permanence accompagnée par cet univers. Ne serait-ce que dans les titres d'œuvres qui n'ont *a priori* rien à voir avec l'univers religieux : *Exultet* pour son (sublime) *Concerto pour violon*, *Luceat* pour une pièce pédagogique, *Trio Hallel*, *Siloël* pour 12 cordes, *La septième trompette* pour une *Intrada* dédiée à l'Ensemble Orchestral de Paris, etc.

Son *Livre d'heures* (en référence explicite aux enluminures des *Très riches Heures du Duc de Berry*) ouvre le catalogue de ce compositeur de façon assez emblématique en 1984. En quatre « tableaux enluminés » (*Matines*, *Laudes*, *Vêpres*, *Complies*), elle stylise quatre temps forts de la prière quotidienne des moines, « de l'aube à la nuit, symbole du déroulement d'une vie, de la naissance à la mort ». Pour cela, elle prend comme prétexte les textes du temps ordinaire sans envisager un usage proprement liturgique.

- Écoutons *Vêpres* du *Livre d'heures*.

Musique moirée et chatoyante, douce sans nulle mièvrerie, d'une séduction extrême dans une extrême pureté et une pure sincérité.

@ É. Canat de Chizy:
Livre d'Heures,
Hortus (051/plages
4 et 5) [www.
edithcanatde-
chizy.com].





Édith Canat de Chizy précise : « Le sacré nous traverse, il surgit. Il imprègne l'œuvre de sa trace, souvent à l'insu du créateur, et personne ne peut s'en prévaloir, ni se l'approprier. C'est pourquoi je reste très réservée par rapport au terme de "musique sacrée". Musique liturgique, oui, comme le sont le *Livre d'heures* et la *Messe de l'Ascension*. L'approche du sacré, c'est une autre aventure... »

Jean-Louis Florentz

Un attrait soutenu pour le Moyen Orient et l'Afrique et leurs traditions liturgiques, une fascination pour l'orgue et son immense combinatoire de timbres, son souffle infini, ses plans orchestraux, une fidélité à une certaine continuité de langage avec la modalité traditionnelle (Debussy, Fauré, Messiaen...), tels sont quelques traits de Jean-Louis Florentz (1947-2004) dont la musique veut jeter un pont vers les racines « du sud » de notre musique occidentale.

La rencontre avec le P. Marcel Godard (maître de chapelle de la Primatiale Saint-Jean de Lyon), puis la fréquentation de Jacques Leclerc, chapelain à Notre-Dame de Paris (un véritable ami des artistes et un poète) ont eu une influence décisive sur l'orientation spirituelle de la musique de Florentz qui revendiquait explicitement l'inspiration « sacrée » de « toute » sa musique.

@ J.-L. Florentz :
Les Laudes, Koch
Schwann (3-6407-
2/plage 4) (jean-
louisflorentz.org).

- Écoutons une pièce d'orgue : *Laudes*.

Cette œuvre de 1985 constitue la partie centrale d'un triptyque de compositions dont les volets extrêmes (*Magnificat-Antiphone pour la Visitation* et *Requiem de la Vierge*) sont dévolus à un ensemble de solistes, chœur et orchestre.

L'inspiration religieuse (on pourrait dire même « liturgique ») est ici très explicite et directement puisée dans l'office du culte éthiopien dont Florentz s'était longuement imprégné au cours de ses nombreux voyages en Afrique. Dans un langage qui ne renie aucune filiation modale (notamment celle de Jehan Alain ou de Messiaen), enrichi d'apports délibérément extra-européens, Florentz déploie une « liturgie musicale » en sept « moments » (mouvements). Incantations, mélodies, danse sacrée... sont colorées par les recherches de timbres sur l'instrument dont le compositeur





fouille méthodiquement et inlassablement les possibilités de combinaisons sonores.

Le cycle d'œuvres mariales fut suivi par l'immense fresque, elle aussi pour orgue, *Debout sur le soleil* (1991), inspirée par l'ouvrage du même nom de Jacques Leclerc. Un chef-d'œuvre, assurément.

Vincent Paulet

Après un début de carrière d'organiste, Vincent Paulet (né en 1962) s'est totalement consacré à la composition. C'est à mon avis un musicien important pour le sujet qui nous occupe. Lisons-le: « L'inspiration mystique, qui nourrit une bonne partie de ma musique, tant instrumentale que vocale, tend, chez moi, à se manifester plutôt de façon évocatrice et poétique que par la précision du symbole. Elle agit de façon directe, en revanche, dans les pièces chorales (comme le *Psaume 129*) dont l'écriture se fonde sur des textes d'inspiration sacrée. »

- Écoutons précisément le *Psaume 129*.

« Le *Psaume 129*, dit le compositeur, est un *De profundis*; au long de l'œuvre, le chœur évolue des ténèbres vers la lumière de l'alléluia *De profundis* grégorien, cité (ou plutôt revisité) à la fin de la partition par deux sopranos émergeant de la psalmodie. Ce psaume comprend trois sections: une déploration liminaire grave (*De profundis*), un crescendo traduisant l'inquiétude du pécheur face à la justice divine (*Si iniquitates*) et dont l'aboutissement est un cri d'effroi (*quis sustinebit ?*), enfin une psalmodie apaisée (*speravit anima mea*, "comme une berceuse", indique la partition). »

@ V. Paulet :
De profundis –
Psaume 129, Hor-
tus (036/plages
1 à 3) (www.vincentpaulet.com).

Thierry Escaich

Thierry Escaich (né en 1965) est un compositeur prolifique assez représentatif des évolutions récentes de la musique.

Comme pour Messiaen et Leguay, l'improvisation (dans le cadre liturgique et en dehors) est sans doute le premier creuset de l'imagination musicale d'Escaich. À la suite de Messiaen, le grégorien (et sa modalité) affleure ici ou là dans son œuvre; et si son univers





sonore le situe délibérément hors des préoccupations (de langage notamment) de certains de ses contemporains, sa musique paraît comme traversée par bien des choses que le XX^e siècle a cherchées et trouvées dans le domaine de l'expression musicale.

@ Th. Escaich :
*Le dernier Évan-
gile*, Hortus
(024/plage 5)
(thierryescaich.
artistes.
universalmusic.
fr).

• Écoutons un extrait du *Dernier Évangile*.

Commandée par la cathédrale de Saint-Malo à l'occasion du Jubilé de l'an 2000, *Le dernier Évangile* est un vaste oratorio (dont le personnage principal est le texte de saint Jean lui-même) pour deux chœurs, orchestre et grand-orgue. Le texte amalgame le *Prologue* de l'*Évangile de saint Jean* et un poème de Nathalie Nabert. Thierry Escaich en tire cinq hymnes qui sont les cinq mouvements de l'œuvre : *Hymne à la Genèse*, *Hymne à la Lumière*, *Hymne d'imploration*, *Hymne baptismale* et *Hymne de gloire*. La langue principale est ici le français (ce qui est finalement assez original dans le contexte général), mais le compositeur se plaît à mélanger les langues (hébreu, latin, et même allemand) pour « marquer l'universalité de l'entreprise ».

Prégnance rythmique (à l'instar de Bach ou du jazz), chatolement des nappes harmoniques glissant les unes sur les autres, telles sont les caractéristiques de cette œuvre...

Aussi divers que soient ces compositeurs visités en ces pages, il est frappant de constater qu'ils ont en commun à la fois une certaine modestie devant ce qui touche à la spiritualité et, au-delà des filiations spirituelles naturelles, une forte individualisation de leur démarche. S'engager sur le terrain de la musique « à sujet religieux » est finalement une démarche personnelle pour tous, et donne rarement lieu à une « revendication » de la dimension spirituelle de leur œuvre⁴.

4. Il serait injuste de passer sous silence Christian Villeneuve (1948-2001). Il y faudrait un article à lui tout seul. En effet, mort prématurément (comme Jehan Alain), ce musicien avait une profonde (et juste) intuition d'un chant possible pour le peuple « de ce temps ». Au cœur d'œuvres immenses (*Livre de Joël*, *Le Buisson ardent*, *Messe de la Pentecôte*, *Messe du Christ-Roi*, *Comme un Cristal*, etc.) comme dans les innombrables pièces à usage liturgique, il sut jeter des ponts solides et convaincant entre un art musical qui ne transige sur rien d'une expression de très grande élévation et la pratique d'une musique « servante de l'action liturgique ».





Le malentendu demeure à notre époque entre une Église qui pense en termes de liturgie⁵ et des compositeurs qui répondent en termes d'œuvres personnelles, « épiphanies de la beauté » selon l'expression même du pape, inscrites dans le patrimoine de la culture chrétienne, mais sans avoir, de fait, la moindre place dans la liturgie. « L'art a-t-il besoin de l'Église ? » À cette question importante, Jean-Paul II apporte un début de réponse : « Comment ne pas voir quelle grande source d'inspiration peut être pour les artistes cette sorte de patrie de l'âme qu'est la religion ? » Derrière cette question, dont le pape souligne le caractère apparemment « provocant », il y a le constat qu'au-delà du mouvement propre des musiciens eux-mêmes, l'Église comme institution n'est presque plus prescriptrice dans ce domaine, du moins pour la musique.

5. « D'innombrables croyants ont alimenté leur foi grâce aux mélodies qui ont jailli du cœur d'autres croyants et sont devenues partie intégrante de la liturgie, ou du moins concourent à sa digne célébration » (*Lettre* de Jean-Paul II, n° 12).





Faire grandir l'âme

Propos sur les chants liturgiques



PATRICIA
LEBRUN

Communauté Saint-François-Xavier, Neuilly.
Ses récentes compositions ont été enregistrées en CD : *Au souffle de l'Esprit* (DBA-Productions, 2008 ; partitions publiées chez Europart-Music de l'Abbaye de Ligugé).

La musique sert et accompagne la liturgie. Elle la seconde, comme la liturgie est seconde par rapport au Christ. Porte-Parole, elle voudrait pouvoir désigner quelque chose de son mystère, contribuer à le faire connaître, aimer et advenir. Pour cela, il lui faut d'abord convenir au geste ou au temps liturgiques auxquels elle est destinée, et être en mesure de mobiliser spirituellement une assemblée – l'enthousiasmer au sens étymologique du terme¹. Nous pouvons demander au chant qu'il nous tienne haut dans notre âme tout autant qu'agenouillés aux pieds du Verbe qui nous parle.

_____ Habiter le Mystère

Si la musique sert la liturgie, c'est en habitant le Mystère qu'elle célèbre, dans sa double dimension d'intériorité et de transcendance. Elle permet alors la construction et l'expression de la foi personnelle et communautaire. On la voudrait simple, mais la simplicité est peut-être une des choses les plus difficiles à atteindre. On la voudrait accessible, ce qui ne se traduit ni par la banalité, ni par l'indigence de sa facture. Elle peut alors s'adresser au cœur profond, comme peut-être elle est seule capable de le faire, avec l'inspiration de l'Esprit et la Présence du Verbe à ses côtés. Initiatique, mystagogique, elle déploie l'échelle sur laquelle montent et descendent les anges de Dieu.

1. Du grec : « porter un dieu en soi ».





De tout âge, la musique religieuse émane de cet « ineffable échange » entre l'humain et le divin. Réalité immatérielle, elle fait corps avec celui qu'elle visite ; elle réveille des désirs enfouis ou en attente, les accompagne et les conduit. Cette incarnation, si elle est portée par une musique qui le lui permet, suscite en retour comme une élévation et une assomption de notre humanité vers Dieu. Luther l'avait bien compris quand, à travers le chant des chorals, véritable bibliothèque de catéchisme sonore, il faisait rendre à Dieu par l'assemblée tout le bien que Celui-ci avait fait pour elle. Comme dans l'admirable prophétie du *Livre d'Isaïe* (55,10-11), la musique inspirée par la Parole de Dieu travaille les cœurs et les ensemece en profondeur. Elle incorpore la Parole et donne à toucher le Verbe de Vie. Ce qui se joue ici dans l'ordre de l'Incarnation peut être assumé par celui de la Rédemption. Ainsi, durant la seconde guerre mondiale, Shalom Katz, demandant à chanter la prière des morts avant d'être fusillé, mit tant de son corps et de son âme dans cette ultime expression de sa foi juive que son exécuter, bouleversé par son chant, lui épargna la vie.

Le chant qui vit en liturgie a vocation à réaliser ce qu'il signifie. Celui du *Kyrie*, par exemple, devrait pouvoir faire doucement émerger la part d'ombre et de péché qui nous habite, pour que, dans l'acte même du désir et du chant, celle-ci soit dépliée et transfigurée à la lumière de Dieu. Cela ne peut advenir à travers des mélodies qui flottent à la surface de notre être sans pouvoir en gagner les profondeurs. Il y faut, par la simple monodie ou par l'atmosphère d'une harmonie, quelque chose de fort et de vrai qui conduise et engage vraiment l'être intérieur. Contemplative dans son action cachée, la musique possède une dimension sacramentelle.

Paroles et musique

Mais rien de ceci ne prendra corps, si cette musique n'est d'abord *ordonnée en elle-même* dans sa forme et sa facture musicales. C'est à travers la qualité de son écriture qu'elle deviendra capable d'évangéliser la sensibilité, de structurer l'être profond, de conduire quelque part. À l'inverse, une musique mal faite déconstruit, ne serait-ce que le recueillement. Le contenu et la qualité du texte chanté sont ici primordiaux. Le texte doit pouvoir dire les choses de Dieu, se





faire l'écho de l'indicible. On pourrait se demander quelle spiritualité et quelle théologie sont mises en œuvre à travers lui, à quelle profondeur ce texte se nourrit de la Parole de Dieu et des trésors de la Tradition de l'Église ; ou encore s'il contribue à alimenter la foi, à la raviver par la pertinence de ses images ou de ses expressions, sans toutefois capter l'attention sur lui-même. Le rapport du texte et de la musique s'avère tout aussi essentiel. Le compositeur, en s'appuyant d'abord sur l'accentuation et la prosodie naturelles, cherchera à respecter, servir et si possible renforcer le sens du texte. Si sa musique venait à banaliser ou à inquiéter ce texte, il lui faudrait remettre son ouvrage sur le métier. L'on sait d'expérience combien la musique peut se fixer dans nos mémoires ; et ce avec d'autant plus d'efficacité que l'affectivité est convoquée. Il s'agit donc de discerner ce qu'il serait souhaitable ou non de proposer à l'âme, sous peine, même avec de bonnes intentions, de la gâter par l'insignifiance et la médiocrité.

Avec un tel cahier des charges, le travail de création qui lentement met la musique au jour ne peut se soustraire aux douleurs de l'enfancement, ni à la Pâque qui le traverse. Il conjugue l'*horizontalité* de l'adéquation du texte et de la musique, et la *verticalité* de l'implication spirituelle de son artisan. C'est à la croisée de ces deux dimensions que la musique religieuse reçoit sa consistance dans l'ordre de la facture, et son efficence dans l'ordre de la grâce.

Entre grâce et efficacité

Arrivé à ce seuil, on est en droit de se demander si de telles exigences sont réalisables ; si elles ne versent pas de surcroît dans une sorte d'élitisme : que vient faire une musique « savante » dans la liturgie ? quelle assemblée participera, s'il n'est plus de ritournelles ? Ces questions qui opposent musique savante et musique populaire procèdent d'un dualisme réducteur. La musique, quelle qu'elle soit, ne vaut que par son art. Et c'est dans l'épiphanie de cet art qu'elle devient médiatrice de l'indicible ; qu'elle se laisse traverser comme une icône par le Mystère qu'elle célèbre. De plus, tant que l'on assimilera la musique, inconsciemment ou non, à un divertissement et que l'on soumettra la sélection des chants liturgiques au critère du plus petit dénominateur commun, le risque sera fort de s'enliser





dans de faux enjeux ou des effets de miroirs. Il arrive ainsi que, pour faciliter sa mise en œuvre, tout l'ordinaire d'une messe soit chanté *sur le même air*. Or une seule et même mélodie ne peut porter des textes aussi divers qu'un *Kyrie* ou un *Sanctus* sans faire violence à leur forme et, surtout, à leur signification profonde.

En matière de musique religieuse, nous ne sommes sans doute pas encore sortis d'un temps où, imitant de bonne foi les procédés et l'art de la variété, on a privilégié des mélodies qui flattent la subjectivité en donnant l'impression d'une adéquation réussie entre l'offre et la demande, au détriment d'une réelle profondeur musicale et spirituelle. Nous sommes considérablement marqués par notre rapport aux produits de consommation, et par le règne de l'efficacité et de l'immédiateté. L'expérience montre que des musiques qui ont bien « fonctionné » lors de veillées ou de grands rassemblements peuvent se révéler décevantes dans un cadre liturgique ordinaire. Ces musiques, sauf exception, n'ont en effet pas été écrites pour cela ; empruntant les codes des chansons de variété, elles supportent mal l'absence de sonorisation et de synthétiseurs et risquent de subordonner le mystère d'Alliance au seul effet de groupe ou à l'émotionnel. Sans doute pourrait-on davantage faire fond sur l'intelligence d'une assemblée et sur sa capacité à apprécier et à s'approprier un chant lorsque celui-ci en vaut la peine. Il serait fructueux de distinguer les *fruits spirituels* d'un chant (*Ga* 5,22) – si tant est que l'on puisse les mesurer – de son *efficacité* en termes d'entraînement. Cette efficacité musicale procède parfois uniquement d'une formule harmonique ou rythmique. Une musique réduite à sa seule efficacité gravite dans le cadre du déterminisme. Par contre, l'efficace spirituelle d'un chant naît et renaît de l'Esprit. Elle vient de la grâce de Dieu et de sa fécondité dans un cœur qui l'accueille, tout en étant portée par la qualité intrinsèque de ce chant.

L'innombrable trésor de la musique religieuse traverse pour nous l'étendue des siècles et demeure bienheureusement à notre disposition. Mais, en ce qui concerne la création liturgique contemporaine, seuls un travail et un discernement de fond lui permettront de produire un fruit qui demeure. La crise contemporaine,





La musique

au sein de laquelle notre Église traverse la sienne, pourrait avoir l'heureux effet, sinon de refonder les principes d'une économie et d'un développement du « chant liturgiquement et spirituellement durable », du moins de nous y orienter davantage. Libres vis-à-vis des conformismes, des lois du marché et de ses ténors, ce travail et ce discernement doivent s'ordonner à la seule croissance musicale et spirituelle, depuis l'écriture du chant jusqu'à sa mise en œuvre. Aux compositeurs qui voudraient se risquer après d'autres à cette aventure, j'aimerais dire : la musique est une question d'amour, un lent travail d'amour. Enracinée dans la foi et dans la Parole de Dieu, la voici qui remplit son office divin. Oui, « il est des chants qui font grandir l'âme ».

@ *O Magnum
Mysterium* (Tomás
Luis de Victoria);
*Choral du Bon
Berger et Agneau
de Dieu* de la
*Messe de Saint-
François-Xavier*
(Patricia Lebrun).



Écoute et silence intérieur

La possible offrande musicale

J'écoutais en silence.
René (Chateaubriand)

Dimanche matin, onze heures, Théâtre du Châtelet à Paris. Les premières notes des *Variations Goldberg* font entendre le silence dont elles proviennent. Elles s'en détachent, ce serait encore trop dire : la musique ce matin-là faisait chanter le silence. La musique révélait ce dont il était gorgé ; le silence lui avait été nécessaire pour en venir là. Au terme d'une heure de musique, nous nous en retournions transformés. La musique s'était tue sans que le silence éteigne ce qu'il avait éveillé. Venu de cet obscur fond de scène d'où rien ne semblait pouvoir surgir, le silence portait le chant sans qu'il s'épuise ou sature l'oreille. Zhu Xiao-Mei, l'interprète de ce matin-là, n'avait-elle pas autrefois traversé l'horreur des camps, tenue par l'écoute intérieure de ces *Variations* ? Ce silence s'était à nous révélé force vive. Il invitait chacun à écouter le chant entonné en lui-même.

On l'aura compris, le silence et la musique ne s'opposent pas comme le vide et le plein, celle-ci emplissant le creux de l'oreille jusqu'à l'obturer. La musique n'est pas un bouche-trou. Le silence n'est pas non plus le vide où l'homme se perd. Le silence est, à tout le moins, une qualité d'écoute : il présuppose qu'il y a quelque chose – quelqu'un – à entendre. À moins de cela, il emmure. Et voilà à son tour un silence qui bouche les oreilles et asphyxie. Silence de la tombe. Au lieu de cela, le silence appelle, fait entendre. Silence confiant, à l'écoute plutôt qu'aux aguets. Silence de foi. J'écoute en silence.



PATRICK
GOUJON S.J.

Centre Sèvres, Paris.
A publié : *Prendre part à l'intransmissible. La communication spirituelle à travers la correspondance de Jean-Joseph Surin* (Jérôme Millon, 2008).
Chanteur, il est soliste dans *Via Crucis* de Franz Listz dans le CDrom joint à l'ouvrage *Voici l'Homme* de Philippe Charru et Véronique Fabre (Éditions Facultés jésuites de Paris, 2006).

Dernier article paru dans *Christus* :
« Une nouvelle édition du *Journal de saint Ignace* » (n° 218, avril 2008).





Surgit alors la question qui s'empare de toute l'humanité: qu'est-ce qui s'écoute dans le silence? Question s'il en est de l'existence chrétienne quand nous disons écouter la Parole de Dieu, et pour cela, faire silence et l'éprouver. Dieu habiterait le silence, voire nos vies en silence. L'exigence redouble alors de faire taire tout bruit pour l'entendre. Mais qu'est-ce qu'écouter un silence en silence? Est-ce encore une écoute vivante ou n'est-ce pas une illusion qui m'enferme en moi-même, dans un espace infini mais vide? Comment donc situer l'expérience musicale: s'oppose-t-elle à ce silence intérieur ou ne le suppose-t-elle pas?

Fuir la possession sonore

Le silence est la condition de l'écoute. Chacun l'éprouve. « Tu ne m'écoutes pas », dira-t-on à celui dont toute l'attention est portée ailleurs que vers celui qui s'adresse à lui. Certains interlocuteurs sont ainsi: ils semblent à chaque instant branchés sur une radio intérieure qui les ferme à toute communication. Le bruit nous possède. Ulysse eut beau mettre en garde ses compagnons, le chant des sirènes les a séduits. Tout peut détourner l'humain voyageur de sa course: rythme de la techno, mélisme grégorien ou flash-info écouté en boucle. L'antique électrophone suggérerait sans malice la sujétion possible: *La voix de son maître*. À quelle voix sommes-nous aliénés?

Les traditions spirituelles chrétiennes ont cela en commun qu'elles promeuvent l'ascèse du silence. L'Écriture avant tout trace le sillon. Jésus, homme de rencontre et d'enseignement, se retirait à l'écart pour prier. Les psaumes s'animaient déjà de cette attitude: l'oreille s'incline vers le cœur, trouve à qui parler et quoi dire. « Le Seigneur m'a fait une langue de disciple » (*Is 50,4*). Les prophètes, formés ainsi à l'écoute qui seule fait des hérauts durables, s'irritaient de la surdité du peuple et signalaient l'origine du syndrome de l'égarement: « Ne fermez pas votre cœur, mais écoutez la voix du Seigneur! » Cette anatomie biblique de l'audition fut sans cesse reprise du désert d'Égypte à la cellule chartreuse: le parasite est cardiaque. Conduisant davantage à entrer en soi-même, les écoles spirituelles font s'intéresser au lieu où se ferme l'oreille pour repérer ce qui édifie le mur de l'assourdissement. Pensées et paroles,





qu'elles viennent du dehors ou du dedans, à quoi te mènent-elles ?
À quel bruit laisses-tu périr ta vie ?

Le désert à lui seul pourtant ne garantit rien : Satan y trafique la Parole de Dieu là comme ailleurs. Dans le silence né de la rupture du monde, tout n'est pas or. Relire les aphorismes des Pères du désert ou quelques vies de moines, antiques et présentes, avivent, non sans l'humour des véritables sages, la nécessité de discerner le silence. Face au trop plein de bruit du monde alentour, la tentation du désert aujourd'hui reste celle qui s'empara de Jésus guidé par l'Esprit. Jésus résiste à la prétention d'un pouvoir spirituel et se fait ainsi obéissant à la Parole de Dieu. Il révèle qu'elle est nourriture, vie plus forte que la mort et autorité véritable. Affaire d'écoute discriminante dans ce désert où toute citation des Écritures n'est pas parole d'Évangile. Ayant bien écouté, Jésus quitta le désert pour faire entendre une parole tranchant jusque dans sa propre chair. Le silence ne met pas à l'abri. « Tu m'as ouvert l'oreille, alors j'ai dit, voici, je viens » (*Ps 40*). Jésus a marché jusqu'à être reçu là où s'origine toute parole de vie. Il nous dévoile la force de cette écoute. Le désert fut une épreuve préparatoire. Elle l'avait exercé à la vie, ce qu'ascèse veut dire. Il apprenait à écouter en silence la Parole de Dieu pour la reconnaître en son authenticité.

Dans nos existences, tout peut faire bruit et s'emparer de nous pour nous conduire à la mort. Qu'y a-t-il donc à entendre pour vivre ?

Ce qui s'écoute en silence

Écouter la Parole de Dieu est une épreuve ; faire silence n'y suffit pas. La parole s'accueille dans un cœur purifié, c'est-à-dire exercé à ne chercher que Dieu seul, à ne désirer que ce que Dieu promet : la vie. La parabole du semeur le suggère dans un langage où il n'est pas d'abord question de Dieu ni de son autorité mais d'une croissance supposant une certaine manière de recevoir. Chacun des évangélistes donne à lire dans la suite du récit ce que signifie cette fécondité de la parole, son intelligence et la générosité qu'elle nourrit, en Jésus et en ceux qui le rencontrent. Mais le fruit de la Parole de Dieu ne peut apparaître au grand jour sans se livrer d'abord sous le voile des paraboles. Le malentendu toujours possible, à commencer par





celui des disciples les plus proches, démasque ce qui embrouille notre désir de porter du fruit, de vivre ou de naître. Car voilà bien ce que l'écoute de l'Évangile descelle en notre cœur. Mon cœur qui écoute, ne cherche-t-il qu'à vivre ? Selon les Écritures, Dieu, depuis l'origine, appelle et bénit par sa parole du fait même qu'il s'adresse à nous. Jésus le fait connaître ainsi (*Jn* 1 ; *Ep* 1). Dieu ne propose que la vie, même si, à l'écouter, je me retrouve parfois à traverser les ravins de la mort ou à marcher sur les eaux non sans récriminer ou regretter quelque illusoire refuge où la subsistance était assurée au prix de mon esclavage. Dieu m'appelle à mener ce combat. En ce lieu qu'ouvre et cultive le temps de la prière, se reçoit au plus intime la Parole de Dieu qui invite à vivre et nous libère des abîmes (*Ep* 6,10-18).

Cette Parole de Dieu porte avec elle ses effets de vie. Elle est puissance de résurrection que chacun entend résonner en lui-même de manière singulière, toujours inouïe donc, mais non pas inaudible. Seul chacun sait identifier au plus profond de lui là où la vie germe et gémit. Celui qui apprend à écouter ainsi pourra aider d'autres à écouter en eux et leur en rappeler la nécessité vitale. La parole de Dieu mûrit lentement comme la graine du semeur. Elle invite à entendre l'appel de la vie que la relation à Dieu renforce et renouvelle (*Ps* 50). Relisant le parcours d'Abraham, l'apôtre Paul saisit comment il fit foi en la promesse d'une descendance. C'était croire au « Dieu qui appelle à l'existence ce qui n'existe pas » (*Rm* 4,13-17). Les Écritures logent l'expérience de l'écoute de Dieu dans ce mouvement qui porte à être et retentit au plus intime ; d'où son nom de « voix ». En recevant cet appel, la vie se donne pour être à son tour donnée de génération en génération. Le grain trouve là sa bonne terre. Mais tout appel à vivre et à donner la vie est une naissance. Il arrache celui qui l'entend au néant qui l'attire.

Élie, avant de gravir l'Horeb, souhaitait mourir. Conduit à l'écart sur la montagne où Dieu avait parlé jadis à Moïse dans le tonnerre (*Ex* 19), Élie reconnut Dieu dans le « murmure d'un fin silence » et se sentit autorisé à répondre à Dieu (1 *R* 19,1-18). De ce dialogue, il reprit vie et reçut sa mission pour Israël. Ce fin silence le revêtait d'une indéniable puissance. À quoi Élie avait-il reconnu Dieu ? Les signes qui avaient indiqué à Moïse la présence de Dieu étaient des manifestations reconnaissables du cosmos sonore. Ils se donnaient





comme des avertisseurs : « Ici, attention, Dieu vient ! » Chacun sait ce qu'est un coup de tonnerre, et la conscience religieuse de tous ne s'y trompait pas : « Tout le peuple trembla. » Le signe donné à Élie est d'une autre nature. Nul ne sait *a priori* ce qu'est le « murmure d'un fin silence » ; il n'existe comme signe qu'à l'instant où il est reconnu comme m'étant adressé, signe *de* quelqu'un perçu *par* quelqu'un. Ce genre de signe ne se perçoit que par celui qui se sait en relation avec autrui. Se tient-il en silence, il m'écoute et son silence est nimbé de sa présence. Tel est le silence de celui qui est prêt à m'écouter. En faisant silence, Dieu dit : « Tu peux me parler, je t'écouterai. » Élie lui dira le zèle qui le remplit pour lui et l'accablement dans lequel le plonge l'infidélité du peuple. Ce signe ne se perçoit que pour celui qui l'entend : « Celui qui a des oreilles, qu'il entende », déclarait Jésus au terme de la parabole du semeur. Ainsi se perçoit une présence hospitalière. Le silence est ce qui habite Dieu pour nous écouter. Sa parole est relation de sujet à sujet, un « verbe fait chair ».

Parce que Dieu est un Dieu qui parle, il est un Dieu qui se fait silence, sinon sa parole serait soliloque. Dieu attend notre parole. Sur la montagne de l'Horeb, Élie perçoit le cœur de Dieu, ce qui l'habite lorsqu'il vient à notre rencontre. Dieu prend le risque de nous écouter ; son Fils fait de même : « Que veux-tu que je fasse pour toi ? »

Jésus nous découvre quelle espérance porte celui qui entend ce silence de Dieu. Il nous révèle l'hospitalité de Dieu envers l'homme et quelle relation Dieu veut nouer avec lui, l'écoute dont il est capable et celle qu'il demande pour percevoir sa présence silencieuse. « Un pauvre appelle, le Seigneur entend » (*Ps* 33). Jésus ira jusqu'à crier : « *Eli, Eli, lama sabachtani ?* » Pouvoir aujourd'hui supporter le silence de Dieu suppose de croire à la suite de Jésus et de ses innombrables témoins que Dieu ne retire pas sa promesse de vie. N'est-ce pas là ce que suggère Jean de la Croix lorsqu'il annonce qu'en Jésus, Dieu a tout dit ? « En nous donnant, comme il nous l'a donné, son Fils qui est son unique Parole – car il n'en a point d'autre –, il nous a dit et révélé toutes choses en une seule fois et il n'a plus à parler »¹. Dieu se tient aujourd'hui en silence non parce que sa bouche serait close et sa parole épuisée, mais parce qu'en

1. *Montée du Carmel*, II, 22.





nous donnant aujourd'hui encore son Fils – dont l'Esprit nous fait ressouvenir de tout ce qu'il a dit – il ne cesse de s'adresser à nous et de nous révéler jusqu'où sa Parole nous conduit. Les fruits de sa parole ne cessent d'éclore en nous et par nous (*Jn* 21,25). Thérèse d'Avila, grande exploratrice de ce silence de Dieu, recommandait de revenir sans cesse à l'humanité du Christ. Abondance étonnante du grain qui meurt! En Jésus, mort et ressuscité, Dieu nous dit aujourd'hui à quel terme il nous conduit en nous faisant franchir les murs de silence de nos tombeaux. Comme Abraham (*Rm* 4,20), celui qui perçoit aujourd'hui l'œuvre de Dieu s'accomplir, en ce plus secret de nos vies qui se fait en silence, se voit tiré de ce qui n'existe pas vers l'existence, et peut alors se tourner vers Lui et chanter sa louange.

Les Écritures sont remplies de ces cantiques parce que le chant ou la danse, comme pour David, conviennent à cette venue de la vie. Elles en sont la manifestation dans la chair, le souffle qui la soulève et s'épanouit en rythme. L'existence renouvelée par Dieu se dit en louange. Elle s'épanche dans une vie d'espérance, de foi et de charité qui s'écoule sur la terre des vivants.

— L'expérience musicale en réponse

Situer l'expérience musicale, c'est revenir à cette qualité d'existence qui se nourrit de silence. L'interprétation musicale, pour ne rien dire de la création, est une expérience d'écoute autant que d'expression. La musique de chambre le montre particulièrement. Jouer ensemble n'est possible que dans une commune écoute des autres à partir de ce que chacun lit de sa partie. Interpréter exige de se mettre au seul service de la composition et de laisser monter de soi le chant qu'elle appelle tout en s'accordant au chant de l'autre musicien. Telle est la tâche de chacun des membres. Écoute de soi, écoute de l'autre, mais aussi écoute de l'ensemble qui oriente l'exécution de l'œuvre par et vers l'expression de son unité. On se demande comment de tels miracles d'entente peuvent se produire s'ils ne reposent sur cette capacité au silence des musiciens qui les rendent capables de sentir, et presque d'anticiper, un rien, sur la manière dont le partenaire entonne sa ligne. Rien ne sonnerait pourtant sans le désir de chacun que tous concordent.





Tout cela pourrait paraître d'une impossible complexité si cette harmonie de silence et d'écoute ne se voyait au concert se jouer à même la respiration du corps par lequel, de l'un à l'autre, la musique naît et se propage jusqu'à chanter en celui qui simplement écoute. Nulle part ailleurs que dans l'expérience musicale le glissement entre le *Psaume 40* et la *Lettre aux Hébreux* n'est peut-être plus perceptible : « Tu m'as fait une oreille » ne peut se dire sans « Tu m'as fait un corps ». Le silence qu'exige l'exécution musicale ne peut se trouver sans cette qualité d'existence qui dit : « Je viens. » L'expérience musicale fait exister ceux qui s'offrent en un tel silence d'écoute et d'expression.

L'interprétation musicale peut se présenter dès lors comme une aventure spirituelle. Au cœur du travail technique, qui déjà requiert l'ascèse, elle rend possible une totale présence de soi, nécessaire à l'intensité de l'expression, et l'ouverture absolue à l'œuvre qui demande l'effacement de toute volonté d'en occuper la place. Les interprètes se donnent entièrement, mais sont de part en part traversés par un chant qui ne vient pas d'eux-mêmes et qui pourtant ne se forme qu'en eux-mêmes. De tels moments d'équilibre ne sont pas le résultat voulu d'une vigilance et d'une technique pourtant nécessaires, mais ils sont de purs événements que l'on n'hésite pas à qualifier de moments de grâce. Sont-ils pour autant ce que, selon la foi chrétienne, on pourrait qualifier d'expériences de Dieu ?

Reconnaître une expérience de Dieu dans l'exécution ou l'écoute d'une œuvre musicale demande la plus grande prudence et ne saurait se mesurer à l'intensité de l'émotion éprouvée, permît-elle d'éprouver cette suspension du temps qui fait parfois suite à de tels instants. La transe pas plus que l'extase ne sont d'elles-mêmes signes que le Dieu de Jésus Christ s'est rencontré. Les mystiques mettent en garde là-contre. Le Nouveau Testament fournit les critères pour discerner l'authenticité d'une rencontre du Seigneur. Elle renvoie à la marche commune d'une vie partagée, l'échange d'une bouchée de pain, où s'approfondissent durablement foi, espérance et charité dans une paix qui assure face aux tourments de l'existence. Une expérience musicale qui ne permettrait pas de nourrir, d'une manière ou d'une autre, la confiance au Dieu qui reste en silence à la mort de son Fils manquerait la singularité de la foi chrétienne.





Cela se peut-il ? Le langage biblique et l'histoire de la musique le suggèrent, à condition de situer l'expérience musicale en ses racines existentielles. Nul besoin de présupposer un « contenu de foi » à « mettre en musique ». La musique est premièrement expérience d'écoute. Elle naît de l'homme qui s'ouvre au monde et en perçoit le silence. Il trouve en ce vide un appui duquel surgit le chant comme en un pas de danse porté par le souffle. De ce jaillissement, qui est celui-là même par lequel l'homme se découvre vivre, la musique se déploie au-dessus de l'abîme qui ne l'a pas saisie. Je réponds par la création ou l'interprétation à ce que mes yeux ont vu, mes oreilles entendu, percevant dans le silence l'appel à l'existence. Jésus a donné crédit par son offrande à l'écoute de son Père en silence. L'expérience musicale peut alors en elle-même se vivre comme forme de réponse à l'interpellation que Dieu lance comme Élie la perçut dans le secret où le grain qui meurt porte un fruit abondant. Elle pourra trouver sa forme en se modelant, selon les époques et leurs styles musicaux, à la contemplation de la vie de Jésus et de ses témoins auxquels elle donnera une voix nouvelle.

Les attitudes de silence, d'écoute et de chant engagées dans l'aventure musicale peuvent m'établir dans cette attitude où Dieu se rencontre. Mais le chrétien découvre que l'expérience de Dieu est toujours absolument singulière. Dieu se rencontre lui-même dans notre existence, mais un « je-ne-sais-quoi » le distingue toujours d'elle et le manifeste comme insaisissable. « Le murmure d'un fin silence » signe son passage et son désir de nous entendre. Dès lors, le musicien peut *jouer* librement devant le Seigneur, en simple vivant, ou peut-être désirera-t-il entonner ce cantique, à sa manière : « Je veux jouer pour toi, Seigneur. » L'expérience de Dieu fait toujours franchir des seuils qui n'ont que le désir pour seule frontière. Elle rend possible l'offrande musicale.





≡ *Chroniques*

344 **Peut-on donner sans conditions ?**
Justice et amour

351 **Une vie auprès des gitans**
Une autre lecture de l'Évangile



Peut-on donner sans condition ?

Justice et amour

↓
GENEVIÈVE
COMEAU

Xavière, théologienne,
Centre Sèvres, Paris.
A récemment publié :
*Catholicisme et
judaïsme dans la
modernité : une
comparaison* (Cerf,
1998), *Juifs et
chrétiens : le nouveau
dialogue* (L'Atelier,
2001), *Le dialogue
interreligieux* (Fidélité,
2008). A aussi dirigé
avec F. Euvé le collectif :
*Conscience du péché,
accès au pardon : un
défi pour aujourd'hui*
(Médiasèvres, 2007).

Ces pages sont
extraites d'un ouvrage
à paraître dans la
collection « Spiritualité
et politique » qu'anime
la revue *Christus*
chez Bayard.

Dans la vie en société, tout n'est pas gratuit, loin de là ! Mais n'imaginons pas non plus que rien ne le soit. En fait, s'y combinent du contractuel, donc du « soumis à condition », et de l'inconditionnel. On trouve cela dans tous les types de relations, selon des proportions diverses. Par exemple, dans une famille, l'amour conjugal, ou l'amour des parents pour leurs enfants, n'est pas soumis à condition. Un enfant n'a pas à « mériter » l'amour de ses parents ; au contraire, cet amour est là dès le début et l'aide à grandir. Cependant, une dimension contractuelle est présente dans ces relations : il y a certaines règles à respecter, qui, dans le cadre de l'éducation, peuvent amener récompenses ou sanctions.

Le conditionnel et l'inconditionnel

Cette double dimension, inconditionnelle et conditionnelle, est présente à des degrés divers dans toutes les relations sociales, y compris dans la vie professionnelle. Cette dernière est régie par un contrat de travail : car il ne s'agit pas de vivre son métier comme un « sacerdoce » où l'on « se donnerait » à corps perdu ! Pourtant la dimension de l'inconditionnel est ce qui permet de vivre accueil de l'autre, respect et ouverture, au cœur de la vie professionnelle¹.

1. Étienne Grieu est très sensible à cette double dimension. Cf. *Nés de Dieu*, Cerf, 2003 (chap. « Aux racines du vivre-ensemble »).



Même le monde du marché et de la finance, avec les multiples contrats qui le constituent, a besoin en fin de compte de la confiance pour ne pas s'effondrer. La crise financière actuelle le montre chaque jour : si la confiance vient à manquer, plus personne ne prête à personne.

Il est bon que cette double dimension soit honorée. Nous étoufferions dans un monde régi seulement par le contractuel, le donnant-donnant. Mais nous n'étoufferions pas moins dans des relations entièrement inconditionnelles, qui ne laisseraient pas place à tel ou tel engagement négociable ou révisable. Dans le premier cas, ce serait un monde sans âme ; dans le second cas, un monde sans espace de liberté. Allons même jusqu'à dire que l'inconditionnalité, la gratuité, ont besoin d'un cadre régi par des règles pour mieux s'exprimer – quitte à déborder ce cadre.

Équivalence et surabondance

Nous retrouvons là un débat assez ancien, celui de la justice et de l'amour. Point n'est besoin de le réactiver ; il ne sert à rien d'opposer les deux termes, comme s'ils appartenaient à deux mondes sans aucun rapport l'un avec l'autre. Certes, un amour sans discernement court le risque de la perversion : il n'éduque pas autrui et peut même le léser. Si l'amour sait aller au-delà de la justice, il doit cependant faire mémoire de la justice. La justice est fondée sur la règle d'équivalence, nous rappelle Paul Ricœur, tandis que l'amour s'inspire plutôt de la surabondance. Ce sont là deux logiques différentes, mais elles ne s'excluent pas. La vie en société est fondée sur la justice ; pourtant, la gratuité de l'amour est vitale pour la régénération du lien social. La « présence bouleversante » d'un homme à un autre homme peut réveiller nos sociétés de leur « sommeil technocratique ou institutionnel » : « Il est même admirable que c'est de telles ruptures que jaillit bien souvent le projet d'un nouveau style institutionnel »². Il n'est que de se souvenir de l'impulsion donnée par le P. Joseph Wresinski pour le refus de la misère. Tout a commencé par sa rencontre avec des familles dans un bidonville ; il n'a eu de cesse ensuite que la question soit portée au débat public et inscrite dans l'agenda des parlementaires. Il a

2. P. Ricœur, *Histoire et vérité*, Seuil, 1955, p. 109.



consacré sa vie à ce qui allait devenir « ATD-Quart Monde », sans que cette attention pour les plus pauvres ne lui fassent oublier l'exigence de justice.

Une figure encore plus populaire en France est celle de l'abbé Pierre. Sa rencontre avec la détresse humaine fut éminemment personnelle. Mais la communauté qui est née de cette rencontre, « Emmaüs », joue un rôle social pour réduire les inégalités, et pour mobiliser dans cette lutte une population bien plus nombreuse que les seuls membres d'Emmaüs. De tels engagements solidaires ont une dimension impressionnante de radicalité et d'inconditionnalité. En même temps, c'est grâce à eux que des engagements plus modestes et ponctuels peuvent se vivre, et que le corpus législatif d'une société peut se modifier.

La double dimension, contractuelle et inconditionnelle, est aussi le rythme profond qui fait vivre une famille. En effet, les relations entre parents et enfants sont de plus en plus régies par des accords parfois âprement négociés : une autorisation de sortie le soir en échange d'une bonne note à l'école, par exemple. De tels accords sont sans doute indispensables, mais quand la vie de famille se résume à cela, nous pressentons qu'elle risque de perdre sa saveur ! Beaucoup de parents connaissent de difficiles dilemmes quand leurs enfants devenus adolescents veulent les pousser à bout et tester leur résistance, en outrepassant les règles fixées. Que faire dans certaines situations extrêmes ? Faut-il fermer la porte à un jeune dont la conduite fortement déviante peut mettre en danger ses frères et sœurs ? Comment tenir ensemble tendresse indéfectible et rappel nécessaire de la loi ?

Pardonner et être pardonné

Il existe une situation humaine où cette double dimension est portée à incandescence : quand se pose la question du pardon – à donner, à demander, à recevoir. D'un côté, pardonner n'est pas oublier, « passer l'éponge », car dans certains cas une telle attitude serait un déni de justice. De l'autre côté, le pardon est de l'ordre de la surabondance – ne serait-ce que parce qu'on se rend vite compte qu'on ne peut pas le vivre à la force des poignets !



Depuis quelques décennies (surtout depuis la Seconde Guerre Mondiale), on met en garde contre un pardon trop facile qui déresponsabiliserait les coupables ou pourrait même les faire échapper aux justes sanctions. Une telle réserve envers le pardon témoigne d'une maturité politique. Elle est inspirée par l'horreur de la Shoa et des crimes contre l'humanité qu'a connus le XX^e siècle. Ces événements ont conduit à s'interroger : qui aurait le droit de pardonner au nom des victimes disparues ?

Par ailleurs, pardonner a-t-il un sens si l'autre ne demande pas pardon ? La dimension contractuelle, ou dimension d'échange, apparaît ici vitale. C'est respecter la dignité du coupable que d'attendre de lui l'aveu de sa faute ! Car c'est respecter en même temps tout ce qui est nécessaire à la guérison d'une relation blessée : le temps, la maturation, la tentative de se parler à nouveau. Se précipiter à pardonner serait alors une maladresse : « Une manière trop rapide de pardonner risque de laisser le champ du pardon comme un champ mal cultivé où rien ne poussera »³. Métaphore suggestive...

La Commission « Vérité et Réconciliation » en Afrique du Sud (1996-1998) a placé ses travaux sous le signe de cette dimension contractuelle. Sa mission était de collectionner les témoignages, consoler les offensés, indemniser les victimes et amnistier ceux qui avouaient avoir commis des crimes politiques. Sa visée n'était pas de donner une amnistie collective et facile, mais de permettre une transition politique en douceur : qu'une parole soit dite sur les sombres années de l'apartheid pouvait ouvrir un avenir commun pour les populations qui vivent en Afrique du Sud. Du côté des victimes, le bénéfice a été indéniable en termes moraux et thérapeutiques. Des personnes ou des familles qui s'étaient battues pendant des années pour obtenir justice ou pour savoir ce qui était arrivé à l'un des leurs, ont pu dire leur douleur, raconter les sévices et nommer les criminels. En ce sens, les auditions ont offert un espace public à la plainte et au récit des souffrances, et ont permis un exercice public du travail de mémoire et de deuil.

Du côté des accusés, avouons-le, le bilan est plus contrasté et surtout plus équivoque : l'aveu public pouvait être simplement un stratagème pour obtenir l'amnistie. Mais Mgr Desmond Tutu⁴,

3. Nicole Fabre, *Les paradoxes du pardon*, Albin Michel, 2007, p. 104.

4. *Il n'y a pas d'avenir sans pardon*, Albin Michel, 2000.



président de cette Commission, évoque des gens qui ont pris des risques en venant avouer, et qui l'ont payé cher : leurs femmes ignoraient le détail de leurs activités et se sont ensuite séparées d'eux. Peut-on parler de pardon dans ces séances de la Commission ? La plupart du temps, le mot serait trop fort. À travers certaines séances, quelque chose d'un authentique pardon est peut-être passé entre quelques protagonistes, mais de façon imprévisible...

Mais il existe aussi une autre dimension du pardon : sa dimension inconditionnelle, ou dissymétrique. L'Évangile indique ce passage au-delà de l'échange : « Pierre, s'avançant, dit à Jésus : "Seigneur, combien de fois mon frère pourra-t-il pécher contre moi et devrai-je lui pardonner ? Irai-je jusqu'à sept fois ?" Jésus lui dit : "Je ne te dis pas jusqu'à sept fois, mais jusqu'à soixante-dix-sept fois" » (Mt 18,21-22). Le pardon se présente alors comme quelque chose qui survient, qui est plus grand que nous et qui vient de plus loin, comme un souffle qui nous déborde. La rancune fond et fait place au sentiment de renaître ; l'air est à nouveau respirable. Cette renaissance n'est pas programmable. L'autre a peut-être disparu, ou est mort, il a ou non demandé pardon ; dans certains cas c'est peut-être même l'offensé qui a fait le premier pas, pour faire comprendre à l'offenseur qu'une démarche de repentir de sa part sera bien accueillie. D'où vient cette énigmatique dissymétrie ?

Au fond, s'agit-il de la même chose dans le pardon comme échange et le pardon comme surabondance ? Le même mot ne recouvre-t-il pas des réalités bien différentes ? Ou alors faut-il penser que le pardon a une telle épaisseur humaine, psychologique et spirituelle, qu'il comporte plusieurs dimensions ? Ne pas se venger quand on a subi un tort est déjà une dimension forte. Ne pas rendre le mal pour le mal, aller jusqu'à ne pas souhaiter du mal à celui qui nous en a fait, ce n'est pas facile ! La restauration d'une relation blessée est une autre dimension ; la rencontre de l'autre est alors indispensable. Il y a aussi la dimension plus intime de guérison intérieure de la mémoire. Pardonner, être pardonné, c'est tout un itinéraire.

Comme le don, le pardon est de l'ordre de la relation ; une relation qui n'est pas nécessairement régie par la règle de la proportionnalité. Une relation qui ouvre un avenir. La philosophe Hannah Arendt nous éclaire quand elle rapproche la faculté de pardonner et la faculté d'innover. Le pardon est de l'ordre de la naissance, il



ouvre un avenir : l'être humain n'est pas enfermé dans ce qu'il a fait, il est capable d'autre chose. Être pardonné, c'est entendre cette parole libératrice : « Je te fais confiance, tu vaux mieux que ce que tu as fait. » L'évangile de Jean l'exprime ainsi : « Moi non plus, je ne te condamne pas. Va, désormais ne pêche plus », dit Jésus à la femme adultère (8,11).

— L'amour des ennemis

Le commandement évangélique de l'amour des ennemis fait partie lui aussi de ces situations extrêmes où la logique de surabondance l'emporte sur celle de l'équivalence. Situations extrêmes, vraiment ! Parlez de l'amour des ennemis dans une conférence, et aussitôt vos auditeurs froncent le sourcil, soupçonneux : idéalisme ou ineptie ! comment voulez-vous aimer ceux qui vous font du mal ?

Si l'amour des ennemis est explicitement commandé par Jésus dans le Sermon sur la montagne : « Aimez vos ennemis, faites du bien à ceux qui vous haïssent, bénissez ceux qui vous maudissent, priez pour ceux qui vous diffament » (*Lc* 6,27), il ne serait pas juste de l'opposer à ce que dit l'Ancien Testament. Les deux passages suivants en font foi : « Si tu vois l'âne de ton ennemi qui ploie sous sa charge, t'abstiendrais-tu de lui venir en aide ? Tu viendras à son aide » (*Ex* 23,5) ; « Lorsque ton ennemi tombe, ne te réjouis pas ; s'il succombe, que ton cœur ne jubile pas » (*Pr* 24,17). Ces deux citations vétéro-testamentaires aident à comprendre que ce qui est commandé dans l'amour des ennemis n'est pas un sentiment, mais une attitude ! Par exemple, donner un coup de main au voisin avec qui l'on est brouillé, quand il a un problème avec son âne – ou aujourd'hui avec sa voiture... C'est d'ailleurs le genre de geste qui peut contribuer à améliorer une relation.

Mais l'Évangile ne va-t-il pas plus loin, et de manière excessive, quand Jésus dit : « Quelqu'un te donne-t-il un soufflet sur la joue droite, tends-lui encore l'autre » (*Mt* 6,39) ? Faut-il aller jusque-là ? Ne serait-ce pas faire fi de la simple justice ? Ou faut-il comprendre, avec Paul Ricoeur, que ce genre d'injonction a pour but de renverser notre tendance naturelle à rendre les coups ? L'Évangile se porte à l'extrême, pour réorienter non pas tant notre volonté que notre imagination, c'est-à-dire « le pouvoir de nous ouvrir à





≡ Chroniques

de nouvelles possibilités, de découvrir une autre voie *en voyant les choses autrement* »⁵. Dans ce cas, nous comprenons qu'il ne s'agit pas de déduire une morale fixe à partir des préceptes paradoxaux de Jésus de Nazareth, mais de changer de regard sur le monde. La logique évangélique de surabondance est un aiguillon pour que s'inventent des manières de vivre qui dépassent les positions de victime/bourreau, et qui donnent à chacun la chance d'un nouveau positionnement.

5. P. Ricœur, « Équivalence et surabondance. Les deux logiques », *Esprit*, mars-avril 2006, p. 171.





Une vie auprès des gitans

Voici cinquante ans que le P. René Bernard vit au contact des Tsiganes, à partir de l'amitié nouée avec quelques familles d'Avignon. Père spirituel au collège jésuite, il s'installe dans un logement tout proche qui lui permet d'accueillir en toute sécurité des personnes, des couples, des familles ayant besoin d'aide, de dialogue, d'hospitalité ou de protection. En quelques années, le P. Bernard voit sa vie tout entière occupée par l'accueil et le service des populations tsiganes, élargies ensuite aux réfugiés asiatiques. Dans les années 70, il anime, développe et organise l'Aumônerie nationale des Gitans, Nomades et Gens du Voyage, qui devient un Mouvement au sein de l'Action catholique. Connaissance de la culture tsigane et action sociale sont les deux ressorts de sa présence évangélique auprès de populations subissant le rejet.

Sa principale mission consiste à désenclaver la population tsigane de ses seuls repères et traditions, et à désenclaver la société de ses préjugés et de ses peurs vis-à-vis des gitans. Voilà pourquoi il jugeait cette mission compatible avec son appartenance au collège d'Avignon et avec son animation d'équipes du MCC (Mouvement Chrétien des Cadres et Dirigeants).

Aujourd'hui en résidence à Montpellier, le P. Bernard continue de partager son expérience humaine et évangélique au service des populations en difficulté au sein de diverses instances dans l'Église (Conseil Pontifical pour la Pastorale des Migrants et des Personnes en déplacement) et en Europe (Conseil de l'Europe).



**RENÉ
BERNARD S.J.**

Montpellier.
Ancien Aumônier
National des Gitans et
Gens du Voyage, il est
membre du Comité
international tsigane.

Christus : *Depuis une cinquantaine d'années, vous fréquentez les gitans, les tsiganes. Qu'est-ce qui vous a poussé à les rencontrer et que vous a apporté leur fréquentation ?*

René Bernard : Après mon troisième an en 1958, je me suis demandé comment vivre mon vœu de pauvreté en étant en relation avec une population pauvre, et pas simplement avec le clochard du coin. Le provincial m'a alors chargé de la formation spirituelle et sociale de la division des grands au collège Saint-Joseph d'Avignon. Mais je ne voulais absolument pas d'une formation toute théorique. Je ne connaissais pas Avignon, si ce n'est par la chanson. Alors je suis allé m'y promener. Ce fut un choc, car, au centre ville, il y avait d'un côté le Palais des Papes, qui gérait tout le tourisme ; et de l'autre côté de l'esplanade, on tombait par des petites rues sur un autre monde, le monde des tsiganes, mais aussi celui des Français pauvres et des Maghrébins. Les taudis étaient tous pleins. J'ai mis trois ans à y pénétrer, parce que la plupart se demandaient qui j'étais : un policier déguisé, un enquêteur des allocations familiales, voire un « mac » ?

— L'hospitalité

Christus : *Puis les événements se sont enchaînés...*

R. Bernard : Mon implantation dans une petite maison près du collège a été un don de Dieu. Quand je me suis installé, il n'y avait absolument rien, aucun meuble, seulement le téléphone. Et voilà qu'il se met à sonner. C'était un juge de Carpentras : « J'ai ici une jeune gitane de 16-17 ans. Elle est mêlée à une histoire de bande. Pour elle, ce n'est pas grave du tout. Je n'ai pas fini mon enquête, mais je ne voudrais pas la mettre en prison. Ce serait complètement disproportionné. Quelqu'un m'a donné votre nom. » Et je l'ai accueillie.

Christus : *Vous vous êtes alors fait beaucoup de relations et d'amis...*

R. B. Oui, et qu'est-ce que cela a changé ? Tout. Les problèmes de la vie à régler me fournissaient une grande surface de contact. J'ai rencontré des préfets, des commissaires de police, des gendarmes, des responsables d'administrations, des personnes de tous les milieux. À un colonel, j'ai dit un jour : « J'ai été témoin de l'action d'une brigade de gendarmerie, mitrailleuse sous le bras, entourant



une place de quinze caravanes. Tous les gens, évidemment, étaient à la fenêtre: "Vous voyez bien qu'ils sont dangereux, puisqu'il y a des gendarmes!" Or je me suis aperçu qu'ils contrôlaient seulement des identités... Le jour où vous aurez à chercher un délinquant, vous viendrez avec les tanks? Je suis à votre disposition pour dialoguer avec les brigades qui ont affaire aux gitans, pour discuter, réfléchir avec eux aux problèmes qu'ils rencontrent. » Il a marché.

Une famille, mélange de gitans-catalans et manouches, m'a dit un jour qu'ils voulaient se sédentariser. Au collège, nous avions un professeur d'allemand qui était lui-même réfugié et maire d'un petit pays: « J'ai des vergers, ils me les garderont. – S'ils sont là, lui ai-je répondu, vous ne risquez rien. » Or la gendarmerie venait tous les jours leur demander leurs papiers. Alors je suis encore intervenu auprès du colonel de gendarmerie. Le petit pays d'à côté avait fait une pétition pour qu'ils partent, le curé avait refusé les enfants au catéchisme, et à l'école on les faisait manger à part: ils n'avaient pas droit aux assiettes normales...

Bien des responsables de services étaient très gênés, car ils savaient que ce que je disais n'était pas contestable. Les services sociaux étaient parfois ennuyés que je sois intervenu sur ce secteur dont personne ne s'était occupé auparavant. J'ai fait des conférences à l'école des officiers de gendarmerie à Melun, et aussi à l'école des juges à Bordeaux. Je le faisais le plus possible en compagnie de gens que j'avais aidé à sortir des bidonvilles de la région.

Christus: *À quel moment est venue la reconnaissance de l'Église?*

R. Bernard: Le Conseil pontifical pour la Pastorale des Migrants et des Personnes en déplacement avait décidé en 2003 de faire un document d'orientation pour l'apostolat, et m'a demandé de l'écrire. J'y ai travaillé pendant plus d'un an avec une équipe et le P. André Barthélemy qui avait le don des langues et une précieuse expérience internationale.

Comme dit le Christ, il y aura toujours des pauvres parmi nous. Je m'amuse parfois à dire aux gens: « Avez-vous remarqué que dans toute eucharistie il y a un païen? – Un païen? – Oui, un païen notoire. Vous répétez chaque fois à peu près la phrase du capitaine de l'armée romaine: "Je ne suis pas digne..." Il dit au Christ de venir pour sauver son serviteur qui est un esclave, et qu'il aime comme son fils. L'Église a eu l'intuition de reprendre ces paroles, car l'eucharistie nous renvoie à nos propres frontières. Si vous recevez le corps du



Christ, vous recevez un amour créateur qui doit vous nourrir pour aller un peu plus loin que votre petite communauté. »

Dans notre association, l'exigence était que tout le monde reçoive chez soi des gitans. Mais il y avait un apprentissage à faire. Un jour, un responsable caritatif est arrivé chez moi : « On est prêt à vous aider. – Il ne s'agit pas de m'aider, lui ai-je répondu. Il s'agit de faire un pont avec une population qui est exclue, ce n'est pas tout à fait la même chose. Acceptez-vous que des gitans viennent chez vous ? – Non, ce n'est pas possible. – Alors, allez plutôt cultiver des champignons. »

Une autre lecture de l'Évangile

Christus : *On accepte donc de les voir, de les fréquenter pour un service spécifique, mais en fait on ne s'ouvre pas assez à eux, on reste à distance...*

R. Bernard : En compagnie de certains prêtres du secteur, on travaillait avec les adultes. Un jour, les hommes voient arriver dans leur cité un pasteur gitan de l'Église évangélique qui leur dit : « Êtes-vous d'accord pour que je vienne faire la prière tous les soirs avec vous ? – Tout à fait, mais tu ne nous parles pas de rebaptiser nos enfants. » Quelques jours plus tard, ils me téléphonent : « Il faut que tu viennes. On lui avait bien dit de ne pas nous parler du baptême, mais il le fait, et il ne dit pas la même chose que toi. On veut y voir clair. » Je me suis donc pointé le lendemain, en position de force. Le pasteur récitait ses disques sur le baptême, il faisait des citations de l'Écriture, et je lui ai dit : « Mais cette parole d'Évangile, comment la comprends-tu ? » Il a été rapidement dépassé. Alors, quand il a vu qu'il ne s'en sortirait pas, il m'a attaqué : « Lui, c'est un gadjo, il vient ici pour vous prendre votre argent. Il vient ici pour vos filles, pour tourner autour de vos femmes. – Mais qu'est-ce que tu racontes ? ont répliqué les hommes. Il a une maison. Nos jeunes couples qui n'ont pas de quoi bouffer, vont passer deux ou trois jours avec lui. Nos filles ont donc couché chez lui : pas une n'est revenue avec un ballon. Tu pars immédiatement. Ce que tu dis n'est pas vrai. »

Une autre fois, je me rendais à une réunion avec un couple (la femme était manouche, lui catalan). Lui se plante devant sa porte, pour ne pas me laisser entrer : « Mais qu'est-ce qui t'arrive ? – Vous, les curés, vous êtes tous les mêmes, vous parlez d'amour, mais vous



vous fichez pas mal de nous. – Je ne vois pas très bien ce que tu veux dire... – C'est pas toi, c'est le curé du coin. – Qu'est-ce qu'il a, le curé du coin ? – Toute la famille de ma femme arrive cet après-midi, à quatre ou cinq caravanes. Ils s'arrêtent vers l'église. Ils étaient à peine arrivés que le curé sort de son église et leur dit : "Foutez le camp, vous n'avez pas le droit de vous mettre ici. J'appelle la police." – J'ai quelque chose à te dire : tu sais que j'ai le fils de ta sœur chez moi ? » (Sa sœur, c'était la grande misère. Son gamin de treize ans avait étouffé le bébé qui couchait dans le même lit que lui.) Sans me répondre, il a alors appelé sa femme : « Va t'habiller, on va à la réunion. » Ils m'ont obligé à une tout autre lecture de l'Évangile : que signifie pour moi le geste du Christ ?

Christus : *Votre lutte pour une reconnaissance des gitans consiste donc à ce que d'une part ils puissent être accueillis comme des êtres humains, dignes, reconnus, et à ce que d'autre part cette expérience de la rencontre que vous faites soit possible pour d'autres...*

R. Bernard : On parle beaucoup de baptiser les gitans, mais où en est la communauté fraternelle ? C'est ce que je dis aux évêques. Il ne faut pas se demander comment font les évangélistes, mais plutôt quelle est la vérité du sacrement pour nous. Vous leur annoncez qu'ils entrent dans une communauté fraternelle, et le lendemain, ils sont fichus dehors, sans que personne ne bouge. À Clermont-Ferrand, une famille de gitans s'était installée à une sortie d'autoroute, dans une espèce de triangle dont personne ne veut. On les voyait une fois tous les quinze jours passer quarante-huit heures. Il y a eu une pétition. Les seuls qui n'ont pas voulu signer, c'était une famille de Laotiens qui avaient habité notre maisonnée internationale. Ils ont dit : « On n'a rien à leur reprocher, on ne signera pas. » Voilà l'Évangile. J'ai beaucoup appris d'eux.

Reconnaissance mutuelle

Christus : *Leur présence nous oblige à convertir quelque chose en nous, à voir en nous celui qui nous fait peur, celui que l'on rejette...*

R. Bernard : Oui, vis-à-vis de nous, ils jouent comme un révélateur impitoyable de notre capacité à accueillir l'étranger et à décrypter sa culture. Un jour, j'ai amené mon équipe MCC célébrer une messe avec une famille de gitans que je connaissais bien. On était assis sur des troncs d'arbres, c'était magnifique. Peu après, un membre



de mon équipe, femme d'un sous-directeur d'entreprise, voit une gitane arriver chez elle. Je leur avais dit: « S'ils viennent sans pré-venir, faites-les rentrer dans votre cuisine, offrez-leur un café. » La gitane lui a dit: « Qu'est-ce que c'est beau chez vous! Faut vous dire, Madame, que d'habitude on ne rentre pas dans les maisons. On n'a pas le droit. » Quelque temps après, il y a eu une pétition dans le quartier pour qu'il y ait une ligne de bus qui emmène les enfants à l'école, en pensant en particulier aux enfants gitans. La femme du sous-directeur m'a dit: « Si je n'avais pas eu cette expérience-là, j'aurais sans doute dit: "Non, ça ne m'intéresse pas. J'ai ma voiture." »

Christus: *Ce désir de reconnaissance est-il porté par des organisations tsiganes ?*

R. Bernard: Ils ont maintenant des associations. Mais au début, on m'a dit: « Ce sont de grands enfants, ils ne sont pas capables de gérer des associations. » L'analphabète, pour eux, c'est un homme inintelligent. À Avignon, un gitan, père de sept enfants, m'a proposé: « Si tu veux, je m'occupe de la maintenance de ton minibus. » Il n'était jamais allé à l'école: il ne savait ni lire ni écrire. Un jour, j'ai retrouvé mon moteur en petits morceaux dans sa cuisine: « T'inquiète pas, ça va marcher! » Et ç'a marché de façon impeccable. Moi, je n'ai pas cette intelligence-là.

____ Une école spirituelle

Christus: *C'est une véritable école spirituelle, finalement.*

R. Bernard: Les assistantes sociales me disaient: « Mais dans votre maisonnée, quand vous n'êtes pas là, ils ne se disputent pas, ils ne se tapent pas dessus? – Non. » Une Camerounaise qui y avait séjourné m'a dit: « Ce sont les meilleures années de ma vie. » Beaucoup de jeunes couples de la CVX, du MCC ou autres, venaient pour l'accompagnement des études, etc. Je les réunissais, je les faisais réfléchir sur les réactions qu'ils avaient enregistrées.

Christus: *Ce que vous dites autour de l'hospitalité est frappant, car c'est ce qui se passe, dans les Actes des apôtres, avec Pierre et le centurion Corneille: aller chez l'autre ou inviter l'autre chez soi. C'est échanger, au fond, l'hospitalité.*

R. Bernard: Le monde gitan est enclavé, et il faut le désenclaver.



Mais il y a des résistances à leur égard, qui étonnent d'ailleurs les membres du Conseil de l'Europe. Si aucune communauté ne s'implique sur le plan local, en paroisse ou autres, le désenclavement ne se fera pas, même au nom de la démocratie !

Christus : *Du côté du Conseil de l'Europe, les choses progressent-elles ?*

R. Bernard : C'est très difficile à savoir. Le Conseil peut émettre des avis, mais ce sont les États membres qui prennent les décisions. Le ministre des Affaires étrangères de la Roumanie, par exemple, a proposé à l'Europe d'acheter un bout de désert afin de regrouper tous les gitans ! À moi-même, on m'a dit plusieurs fois : « Il faut les supprimer. » À Avignon, la ville avait construit cette fameuse « cité du Soleil ». Un grand article dans les journaux a expliqué que la ville était en avance sur le plan social, etc. De l'extérieur, c'était assez joli. Dans une de mes équipes, un ingénieur spécialiste du contrôle de bâtiment a repéré d'entrée un escalier sans rampe, puis une épaisseur de mur telle qu'on en fait pour un garage. Ces murs s'effondreront dans huit ans. Entre-temps, les gitans crèveront de chaud en été et de froid en hiver. Le plus beau, c'était la douche installée au-dessus d'un WC à la turque...

En Europe, le rapport de M. Gil Robles¹ sur les Droits de l'homme a permis d'avancer : le Conseil de l'Europe a mis en place un forum qui réunit les responsables des associations roms. Il reste néanmoins beaucoup à faire sur le plan culturel et social pour que ces populations soient acceptées et traitées selon la justice. Elles sont plus de dix millions, en expansion, dans les pays de l'Union Européenne.

Christus : *Aujourd'hui, beaucoup de jeunes chrétiens font ce type d'expériences auprès des pauvres dans des pays étrangers, sans forcément en tirer toutes les conséquences une fois revenus dans leur propre pays. Comment pourrait-on essayer de formuler quelque chose de cette expérience de l'autre, ici et maintenant, qui les ferait bouger ?*

R. Bernard : Ce qui peut les faire bouger, c'est de se mettre en relation avec une équipe en lien permanent, sérieux, avec les gitans ou d'autres populations souffrant d'exclusion.

À Paris, notre maison dépendait de la Banque alimentaire.

1. On trouvera le rapport de ce spécialiste dans le livre de Marie Canizzo, *D'où viens-tu, gitan ? Où vas-tu ?* Pages nouvelles, 1988.



Chaque année, une grande réunion était organisée. Il y avait un certain nombre d'ateliers, dont un « atelier spirituel » présidé par un capitaine de l'Armée du Salut : « Nous sommes invités ici à voir comment nous donnons Dieu aux gens que nous rencontrons. » Une religieuse : « J'ai réussi à emmener deux clochards à Lourdes, etc. » Puis un jeune a dit : « Je ne comprends rien à vos discussions. Ce que j'ai à vous dire, c'est que j'étais dans la merde et qu'un jour un jeune comme moi, que je ne connaissais pas, est venu vers moi. On est devenu ami, et il m'a sorti de la merde. Alors je me suis dit : "Maintenant, c'est à toi d'aider les autres à s'en sortir." » Le capitaine lui a rétorqué : « Je vous laisse la responsabilité de vos paroles. » Ensuite, un autre a dit : « Moi, je ne me demande pas comment je donne Dieu. Avec les contacts que j'ai avec des gens très pauvres, je prends les Psaumes et crie leurs souffrances à Dieu. » Le capitaine a alors fait la même réflexion que précédemment. À la fin, j'ai demandé la parole, sans dire qui j'étais : « Je vous ai écoutés les uns les autres. Je ne comprends pas très bien comment vous pouvez *donner* Dieu. Dieu n'est pas une espèce de ballon de rugby qu'on donne à un homme qui ne l'a pas. Mais si le Christ n'est pas présent dans la vie et la conscience de tous, on ne va pas l'y mettre. » À nous de découvrir et de signifier sa Présence, sinon que veut dire « Jésus sauveur de l'humanité » ?

(Propos recueillis par Remi de Maindreville)



≡ Études ignatiennes

360 **Les trois séjours d'Ignace en Vénétie**
Sous l'horizon de Jérusalem

Les trois séjours d'Ignace en Vénétie



AMAURY
BEGASSE
DE DHAEM S.J.

Institut d'Études
Théologiques (IET),
Bruxelles.

Dernier article paru
dans *Christus* :
« Naissance d'Israël,
émergence
du Quart Monde »
(n° 219, juillet 2008).

La vie d'Ignace de Loyola peut se décliner à travers des noms de ville, dont chacune évoque un temps de son itinéraire spirituel : Pampelune, Loyola, Manrèse, Jérusalem, Barcelone, Alcala, Salamanque, Paris, Rome. À la simple audition de ces noms, le lecteur quelque peu familier de l'autobiographie ignatienne voit surgir sous ses yeux et résonner à ses oreilles, délicatement ordonné par le travail de la mémoire, tout un univers chamarré et sonore d'expériences, de motions et de transformations intimes et ecclésiales, qui conduisent peu à peu le converti solitaire, devenu pèlerin de Dieu, à la fondation de la Compagnie de Jésus.

— Venise dans la mémoire spirituelle d'Ignace

Dans cette géographie citadine et mystique, Venise (et plus largement la Vénétie) occupe toutefois une place originale, dans la mesure où Ignace y séjourne à trois reprises, à des époques bien différentes de son chemin vers Dieu. Or, nous le savons d'expérience, retrouver après une longue absence des lieux qui nous furent familiers, donne à nos sens, à notre cœur et à notre intelligence, transformés et mûris par le travail des ans, d'éprouver quasi intuitivement l'épaisseur du temps, la chair de l'histoire, la trame du vécu. Le paysage, le monument, la ruelle qui n'ont physiquement pas changé nous renvoient par contraste, dans une sorte de relecture instantanée du sablier des jours, à tout ce qui en nous a profondément changé, de sorte qu'il n'y a parfois pas d'endroits qui nous paraissent plus étranges



que certains lieux familiers de notre enfance, où nous pourrions pourtant, comme jadis, avancer les yeux fermés.

Venise, avec Loyola où il retourna en 1535, tient dans la vie d'Ignace le privilège d'être le seul pays où il ait pu palper, à des années de distance, le changement produit dans son âme par sa docilité aux voies de Dieu. La Sérénissime offre à son tour au lecteur qui contemple la vie du « fou de Dieu » de mieux percevoir, dans l'action de grâces, la manière dont Dieu n'a cessé de le conduire.

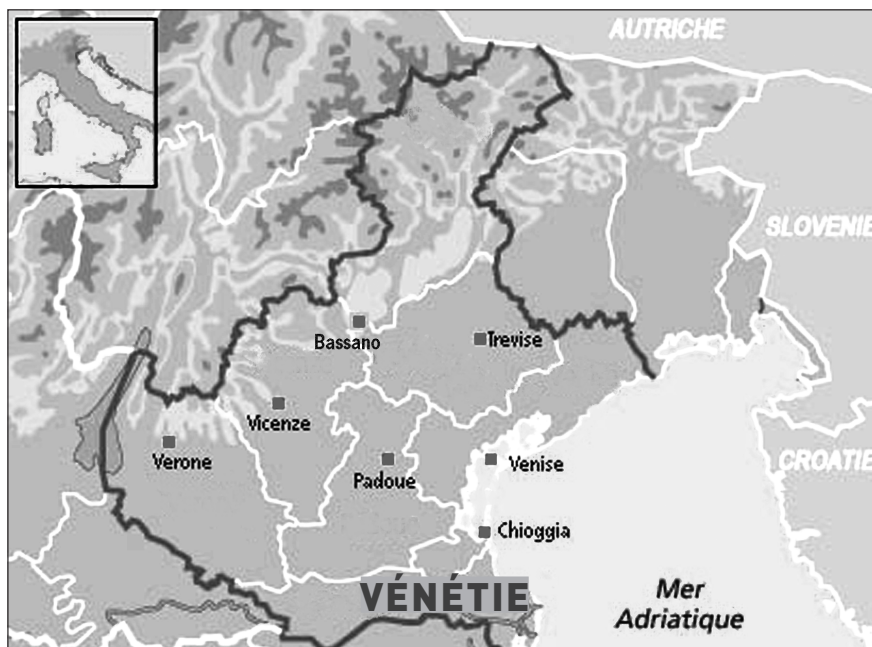
La deuxième particularité des séjours vénitiens, d'une durée totale d'un peu plus de deux ans, est d'être tous liés au désir d'Ignace, puis au vœu des premiers compagnons, de se rendre en Terre Sainte pour y demeurer sur les traces du Christ et y convertir les infidèles. Ce projet va accompagner son discernement, personnel puis communautaire, pendant près de dix-sept ans, de 1521 à 1538, jusqu'à ce que l'offrande au Souverain Pontife, source du quatrième vœu d'obéissance spéciale *circa missiones*, l'assume en le transformant. Ces présences successives au bord de la lagune, unifiées sous l'horizon de Jérusalem, se situent cependant à des moments clés, bien différenciés, de son parcours de disciple du Seigneur. Qu'il nous suffise pour l'heure d'en brosser les grands traits.

— Sous l'horizon de Jérusalem

Les deux séjours initiaux sont « solitaires ». Le premier a lieu en 1523, juste après Manrèse et avant le pèlerinage à Jérusalem, auquel il est tout ordonné. Le deuxième, bref mais à un tournant décisif, date de 1524, au retour de Jérusalem, alors que le premier projet ignatien de demeurer sur les lieux saints n'a pu se réaliser. Revenu dans la cité des Doges, Ignace se pose la question : « *Quid agendum ?* » et décide de se mettre à étudier pour aider les âmes. Nous savons la destinée prodigieuse de cette élection vénitienne. Le troisième séjour, le plus long, se déroule de décembre 1535 à novembre 1537, entre Paris et La Storta. Il est très différent des deux premiers. Le Pèlerin revient dans une ville dont le paysage architectural est demeuré sensiblement le même, mais dont le climat culturel, intellectuel et religieux a notablement changé, et qu'il retrouve après avoir lui-même connu onze ans de pèlerinage intérieur. Cette dernière présence, marquée par l'attente puis



l'arrivée des compagnons de Paris, donne de mesurer le chemin labouré dans l'intervalle.



Ce troisième séjour est lié à l'ordination sacerdotale. Elle est reçue avec les compagnons non prêtres¹ à Venise le 24 juin 1537, « au titre de la pauvreté volontaire et de la science suffisante », assortie de nombreux privilèges reçus du Pape, qui présagent la dimension universelle de la future Compagnie et son ministère sacramentel. Nous avons ici le troisième intérêt majeur de la période vénitienne. Autour de l'ordination et de la préparation à la première messe, et spécialement à Vicence, Ignace vit un « second Manrèse », où il retrouve à l'intérieur de son itinéraire sacerdotal les consolations et visites surnaturelles. Prennent également forme à cette époque, autour des compagnons venus de Paris, les traits de ce qui deviendra plus tard le noviciat jésuite, avec les expériences de pèlerinage et d'hôpital, la grande retraite et la prédication aux *rudes*. Enfin, au terme de ce séjour en Vénétie, naît à Vicence le nom de « Compagnie de Jésus ».

1. À l'exception de Salmeron.



Le premier séjour (mai-juillet 1523)²

Après avoir reçu d'Adrien VI la permission de faire pèlerinage en Terre Sainte, Ignace quitte Rome pour Venise le 13 ou 14 avril, avec six ou sept ducats, qu'il distribue aux pauvres. Il a probablement suivi la via Romea, qui passe par Orvieto, Spolète, Macerata jusqu'à la côte Adriatique, remontant ensuite vers Ravenne, avant de rejoindre Chioggia. Il marche avec des compagnons de route et dort sous les portiques. À Chioggia, qui donne accès à la lagune vénitienne, il s'entend dire qu'il ne pourra entrer à Venise, en raison de la peste, sans un certificat fourni à Padoue. Sur la route, à la tombée de la nuit, il est abandonné par ses compagnons qui pressent le pas. Dans cette immense plaine de Padanie, que l'on imagine aisément brouillardeuse, sans repères, il connaît une angoisse, mais le Christ lui apparaît de la manière dont il était familier à Manrèse et le reconforte beaucoup³. Notons, dès le premier séjour, cet écho à Manrèse. Ainsi consolé, le Pèlerin entre à Padoue « toutes portes ouvertes » et, sans se procurer le certificat, il reprend la route de Venise.

À son arrivée dans la cité des Doges, vers la mi-mai 1523, la police contrôle tous les passagers un à un, du premier au dernier, sauf lui. En passant par Fusina, il débarque sans doute à S. Nicolò dei Mendicoli. Il passe la première nuit grâce aux quelques *quatrini* qui lui restent. Il vivait d'aumônes et dormait sous les portiques des *Procuratie vecchie* (piazza S. Marco) ou sous ceux du Palais ducal (piazzetta S. Marco). Il devait y entendre les cloches qui rythmaient alors la vie vénitienne : la *Marangona* appelait au travail, la *Trottera* avertissait les sénateurs, la *Rialtina* marquait le couvre-feu, heure à laquelle il était bon qu'il trouvât une place sous les portiques. Sa certitude intérieure de trouver un passage en Terre Sainte, née de sa confiance en la divine Providence, fait qu'il ne se soucie guère de trouver un bateau et refuse d'aller rencontrer l'ambassadeur de l'empereur, Alonso Sanchez. Mais un riche espagnol qui, d'après

2. Pour l'ensemble de ce passage, cf. Ignace de Loyola, *Le récit du pèlerin*, 40-43 [cf. *Écrits*, Desclée de Brouwer, coll. « Christus, 1991, pp. 1039-1040].

3. *Récit*, 41, renvoyant à 29 : « Il voyait des yeux intérieurs l'humanité du Christ, et la figure, qui lui apparaissait, était comme un corps blanc, ni très grand, ni très petit, mais il n'en distinguait pas les membres. [...] Ces visions le confirmèrent et lui donnèrent une telle assurance dans la foi que bien souvent il s'est dit à lui-même que, n'y eut-il pas d'Écritures pour nous enseigner ces vérités de foi, il serait prêt à mourir pour elles, uniquement pour ce qu'il avait vu alors » [cf. *Écrits*, p. 1039].



Layne et Polanco, était « un de sa terre », le repère et l'invite chez lui. Ignace y exerce son habitude de se taire pendant le dîner, mais de recueillir ce qui se dit, pour parler de Dieu après le repas. Il est conduit par cet homme chez le Doge Andrea Gritti (1455-1538). Celui-ci ordonne qu'on le prenne, non sur le bateau des pèlerins, mais sur celui du nouveau gouverneur de la Sérénissime à Chypre, Nicolò Dolfin. Avant le départ, la fièvre le malmène et il fait une purge, qui le met à plat. Le médecin consulté déconseille le voyage, mais il embarque quand même le 14 juillet 1523, à partir du môle de la petite place de S. Marco, vomit et est soulagé.

Pendant ce premier temps à Venise, il a dû assister à la fastueuse procession de *Corpus Domini*, à laquelle prenaient traditionnellement part les pèlerins, ainsi qu'aux somptueuses joutes nautiques qui fêtaient les épousailles de Venise et de la mer. Un passage ultérieur de l'autobiographie (*Récit* 50) révèle qu'Ignace a en outre été hébergé chez une autre personne pendant ce premier séjour. Il s'agit peut-être de Marcantonio Trevisan, sénateur de Venise et futur Doge. Il l'aurait accueilli dans une antique maison familiale de S. Maria Mater Domini. Le premier séjour est cependant davantage celui d'un pèlerin solitaire, abandonné à la divine Providence et orienté vers Jérusalem, même si l'épisode des repas chez le riche Basque espagnol montre déjà son souci d'aider les âmes et de leur parler de Dieu.

Le deuxième séjour (janvier-février 1524)⁴

Ignace revient de Jérusalem et débarque à Venise vers la mi-janvier 1524. Devenu sans doute plus sensible aux moyens humains, il reçoit et accepte quinze ou seize *giulii* d'un de ses deux bienfaiteurs précédents, ainsi qu'un morceau d'étoffe qu'il plie sur le ventre, car il fait froid et il souffre de l'estomac.

Son premier projet à Jérusalem n'a pu se réaliser. Le Pèlerin est ainsi amené à rentrer en soi-même et à réfléchir sur les nouveaux chemins où Dieu entend le conduire. Il se pose la question : *Quid agendum* ? Se découvrant incliné à étudier quelque temps, afin de pouvoir aider les âmes, il décide d'aller à Barcelone et se met donc en route vers Gênes, début février. Cette élection, fruit majeur de

4. *Récit*, 50 (cf. *Écrits*, pp. 1043-1044).

ce très court séjour, va déterminer toute l'orientation ultérieure de sa vie. Au-delà, elle marquera profondément la future Compagnie de Jésus qui naîtra entre étudiants, à l'Université de Paris.

Le troisième séjour (décembre 1535-novembre 1537)⁵

Après avoir quitté Paris en avril 1535, pour le pays natal, Ignace revient à Bologne. En attendant les compagnons, il avait formé le projet d'y achever ses études de théologie. Mal reçu à son arrivée dans la cité, il y tombe malade, car le climat ne lui convient pas. Il décide alors de poursuivre directement vers Venise, où il arrive fin décembre 1535 : les compagnons s'y sont donné rendez-vous pour le Carême 1537, afin de réaliser le vœu de Montmartre.



Le nouveau visage de la Sérénissime

Venise a changé depuis 1523-1524. Devenue un bouillon de culture et de courants religieux, elle abrite des mouvements d'ardente réforme catholique, comme les Théatins. On y rencontre de grandes figures de sainteté engagées auprès des pauvres. Gaëtan de Thienne, cofondateur des Théatins avec Jean-Pierre Carafa, y a institué l'Hôpital des Incurables. Ignace pouvait aussi croiser

5. Cf. *Récit*, 92-96 (cf. *Écrits*, pp. 1067-1069).

l'œuvre de Jérôme Émilien, une personnalité proche de la sienne : noble patricien vénitien, ancien soldat, il vivait dans cet Hôpital où il venait en aide aux pauvres et aux pestiférés, mendiait, était vêtu de haillons, s'occupait de la catéchèse des enfants et des filles de mauvaise vie. Avec son ami Gaëtan de Thienne, il a fondé les clercs réguliers de « la Compagnie des serviteurs des pauvres ». Il mourra au service des pestiférés en 1537.

Dans la ville circulent aussi les écrits de brillants théologiens, tel Seripando (général des augustiniens, qui sera l'artisan du Décret du Concile de Trente sur la justification) et se répandent des mouvements plus ou moins hétérodoxes, davantage liés à la réforme protestante. Le Cardinal Contarini, patriarche de Venise, a donné au clergé des règles pastorales pour la prédication sur la prédestination et le libre-arbitre.

Le nouveau style de vie d'Ignace

Ignace aussi a changé. Il ne vit plus sous les portiques, et pas davantage de la mendicité : sa santé ne le lui permet d'ailleurs pas. Il reçoit les aumônes d'Isabel Roser et de Jaime Cassador, archidiacre et futur évêque de Barcelone, et d'autres de Paris, entre autres d'une « dame Marie ». Le Pèlerin est hébergé chez un bienfaiteur « docte et bon »⁶. Il s'agit vraisemblablement d'André Lippomani, prieur du monastère de la Trinité, lieu d'accueil de pèlerins allemands par qui se diffusaient des écrits luthériens. Lisant des livres achetés grâce à la générosité de ses bienfaiteurs, Ignace s'adonne aux études théologiques, pour compléter ce qui lui a manqué en vue de son ordination. Il y rédige sans doute les quatre dernières règles « pour le sens vrai que nous devons avoir dans l'Église militante » (*Ex. sp.* 367-370), proches des directives pastorales du Cardinal Contarini.

Il entretient une riche correspondance spirituelle, souvent assortie de la signature : « Ignace, pauvre en bonté ». Ainsi, deux lettres de 1536, adressées à Teresa Rejadell, l'entretiennent sur le discernement des esprits et la prière. Dans la missive écrite à son confesseur d'Alcala et de Paris, Emmanuel Miona, le 16 novembre 1536, Ignace affirme que les Exercices sont ce qu'il pouvait « penser, sentir et comprendre de mieux dans ce monde pour aider l'homme à mieux profiter de lui-même et à faire fructifier, à aider et à faire profiter les

6. Lettre à Jaime Cassador du 12 février 1536 (cf. *Écrits*, p. 640).

autres »⁷. Dans la lettre à Jean-Pierre Carafa (le futur Paul IV) de 1536 (on ignore si elle a été réellement envoyée), il montre au cofondateur des Théatins les défauts qui expliquent le faible développement de son œuvre : le style de vie de Carafa, insuffisamment pauvre ; certains aspects de la vie de la Congrégation, en particulier le maintien des heures canoniales ; la dépendance de l'aumône spontanée, sans recours à la mendicité ; le manque d'apostolat de prédication et des œuvres de miséricorde corporelle, qui auraient stimulé l'aide des fidèles⁸. En creux se dessine le projet de la naissante Compagnie de Jésus. La missive à Jean de Verdolay, du 24 juillet 1537, rappelle l'abandon fécond à la divine Providence de ceux qui ont choisi la vie pauvre : « en vivant pauvrement, sans argent, sans faveur [...] en mettant toute leur confiance et leur espérance en Dieu [...] ils ont obtenu sans mal aucun beaucoup plus qu'ils ne voulaient »⁹. La lettre à Pierre Contarini d'août 1537, écrite de Vicence, approfondit cette réflexion : « si tu possèdes quelque chose, ne sois possédé par rien »¹⁰. Plusieurs de ces envois portent une mention finale qui se trouve, sous diverses formes, dans 992 des 6815 lettres d'Ignace : « Pour finir, je prie la très sainte Trinité de nous donner, dans son infinie et souveraine bonté, sa grâce parfaite, pour que nous ayons le sens de sa très sainte volonté et que nous l'accomplissions entièrement. » La lettre à Contarini rappelle que « sa volonté est la sanctification de tous » et celle à Miona en explicite la dimension éminemment personnelle : « pour qu'il nous la fasse accomplir parfaitement selon le talent remis à chacun ».

Le futur fondateur de la Compagnie de Jésus pratique aussi assidûment les conversations spirituelles et donne les Exercices, en particulier à Pierre Contarini, procureur de l'Hôpital des Incurables ; à maître Gaspar de Doctis, auditeur du Nonce ; à un certain espagnol Rosas ; à Esteban et Diego de Eguía ; au bachelier Diego Hocès. D'abord méfiant, peut-être suite aux préventions de Carafa qu'il fréquentait, Hocès finit par embrasser le genre de vie du Pèlerin. Il mourut à Padoue en 1538, le premier des compagnons : Ignace, qui donnait à ce moment les Exercices au docteur Ortiz au

7. Cf. *Écrits*, p. 648.

8. Cf. *Écrits*, pp. 649-651.

9. *Idem*, p. 652.

10. *Idem*, p. 654.

Mont-Cassin, dira avoir vu son âme monter au ciel. Enfin, le Pèlerin souffre de persécutions : on raconte que son effigie a été brûlée en Espagne et à Paris, ce qui le conduira à provoquer lui-même son septième procès.

L'arrivée des compagnons

Au terme de près de deux ans de séparation, ayant éprouvé la solidité du groupe, les compagnons arrivent de Paris à Venise, après un trajet périlleux de cinquante-quatre jours, le 8 janvier 1537 : au groupe initial se sont adjoints Jay, Broët et Codure, ainsi que Hocès et deux recrues d'Ignace qui ne resteront pas dans l'ordre. Le Pèlerin continue à demeurer chez ses bienfaiteurs, mais répartit les compagnons entre deux hôpitaux. Les uns vont à l'hôpital S. Maria dei Derelitti, voué à accueillir les fiévreux et les teigneux, les orphelins et les personnes âgées. Les autres, dont François-Xavier, demeurent à l'hôpital des Incurables, destiné d'abord à recevoir les syphilitiques incurables, puis l'enfance abandonnée. Après l'aventure du pèlerinage de Paris à Venise et avant celle de Venise à Rome, dont fera mémoire Laynez, l'expériment d'hôpital participe aussi d'une sorte de noviciat pour les compagnons. Pour eux, la mendicité a changé de sens : elle est désormais destinée à l'apostolat, pour pouvoir prêcher en pauvreté et aider les pauvres.

À la mi-carême, les compagnons vont recevoir la bénédiction du Pape pour le passage en Terre Sainte. Ignace reste à Venise, à cause de la présence à Rome du docteur Ortiz et du Cardinal Carafa. Les compagnons voyagent à pied, en mendiant, divisés en groupes de nationalités diverses, avec un prêtre dans chaque groupe. Ils reviennent en mai, avec de nombreux privilèges donnés par le Pape : la faculté de se faire ordonner à tous les ordres, à n'importe quel moment, trois dimanches ou jours de fête de suite, par n'importe quel évêque, même en dehors de sa juridiction, à n'importe quel titre ; faculté pour les prêtres d'absoudre tous les péchés, sauf ceux réservés au Siège apostolique. Le 31 mai, ils participent à la procession en la fête de *Corpus Domini* et sont reçus par le Doge Andrea Gritti.



L'ordination et la dispersion en Vénétie

Favre, Broët, Jay, Hocès sont déjà prêtres. Deux évêques se proposent d'ordonner les autres : le nonce Jérôme Verallo et l'évêque d'Arbe, Mgr Vincenzo Negusanti. Devant le premier, tous renouvellent leurs vœux de pauvreté et de chasteté. Puis Mgr Negusanti confère aux non-prêtres du groupe¹¹ les ordres mineurs le 10 juin, le sous-diaconat le 15, le diaconat le 17, la prêtrise le 24. Ils sont ordonnés *ad titulum paupertatis et sufficientis litteraturae*. Le 5 juillet, ils reçoivent du Nonce toutes les permissions de célébrer, prêcher et administrer les sacrements sur le territoire de la légation. Venise témoigne ainsi d'un sacerdoce qui veut se vivre dans la pauvreté, la gratuité et le service de l'Église universelle.

Durant le mois de juillet, ils poursuivent leur service dans les hôpitaux. Mais désireux de se donner davantage à l'oraison pour se préparer à leurs premières messes, ils quittent la ville le 25 juillet et se répartissent en Vénétie. Ils vont, après leur ordination, passer quarante jours en prière, comme Jésus au désert : sous la canicule, dormant à la dure, sur la paille. Beaucoup tombent malades, mais ils relisent cette période comme un temps de grâces insignes. Bobadilla et Broët vont à Vérone ; Jay et Rodriguez à Bassano del Grappa ; Codure et Hocès à Trévise ; Xavier et Salmeron à Monselice. Favre, Laynez et Ignace se rendent à Vicence, où Bernardino de Feltre a fondé une confrérie appelée la « *Compagnia del buon Gesù* ». Ils s'installent en dehors de la ville, à S. Pietro in Vivarolo, dans un couvent abandonné, sans portes ni fenêtres. Ignace cuisine. Favre et Laynez vont mendier en ville. Ils ramènent des croûtons de pain dur, parfois un peu d'huile, et Ignace les fait cuire. Il ne peut guère sortir, car il pleure beaucoup et souffre en conséquence de la lumière et du vent. Il y vit un second Manrèse « sacerdotal » : dès Venise, en lien avec l'ordination et la préparation de sa première messe, il a retrouvé de grandes consolations et des visites surnaturelles presque continuelles, avec cette abondance de larmes si typique de la mystique eucharistique du *Journal spirituel*.

11. Ignace, Laynez, Xavier, Rodriguez, Bobadilla et Codure ; Salmeron recevra avec eux les ordres mineurs, jusqu'au diaconat, mais sera ordonné prêtre un peu plus tard, en raison de son jeune âge.



Ignace interrompt le séjour, vers la fin août. Rodriguez est malade à Bassano et il court à ses devants, au point que Favre n'arrive pas à le suivre. Chemin faisant, il reçoit dans la prière l'assurance que Rodriguez ne mourra pas. Puis, au bout de quarante jours, Codure les rejoint à Vicence. Ils se mettent à prêcher, se répartissant tous les quatre sur des places, criant et appelant les gens de leurs bonnets. Des conversions se produisent, la dévotion s'accroît et les secours matériels arrivent. Vers la fin septembre, tous les compagnons se rassemblent à Vicence, à l'exception de François-Xavier et de Rodriguez, malades à l'hôpital. Salmeron est ordonné prêtre. Début octobre, ils célèbrent leur première messe à S. Pietro in Vivarolo, sauf Rodriguez qui le fait à Ferrare et bien sûr Ignace qui attendra jusqu'à Noël 1538. Ils demandent l'aumône dans les villages alentour. À la mi-octobre, Ignace se rend à Venise où a lieu le procès susmentionné. La sentence, qui l'absout de toutes les accusations, définies « frivoles, vaines et fausses », est rendue le 13 octobre par Gaspar de Doctis.

Sur le chemin de La Storta

Vers la fin octobre, ils partent vers des Universités italiennes, pour y faire des disciples et y vérifier l'éventuelle présence luthérienne. Xavier et Bobadilla vont à Bologne, Broët et Salmeron à Sienne, Codure et Hocès à Padoue, Jay et Rodriguez à Ferrare. Dispersés en groupe de deux, de nationalité différente (sauf à Bologne), ils seront alternativement supérieurs l'un de l'autre. Avant de se séparer, ils décident à S. Pietro in Vivarolo que si on leur pose la question sur leur identité, ils répondront qu'ils sont « de la Compagnie de Jésus ». Dès ce moment, la forme de vie sacerdotale, à l'apostolique, inaugurée par les premiers compagnons, ne recevra plus d'autre nom que celui donné aux hommes pour leur salut (*Ac 4,12*). De leur côté, Ignace, Favre et Laynez prennent la route de Rome : à l'heure du sacerdoce, l'horizon de Jérusalem s'est mué en *via romana*.

Un jour de novembre 1537, à quelques encablures de la ville éternelle, le groupe s'arrête dans un hameau qui a pour nom La Storta. Là, sur la voie qui le mène de son ordination à sa première messe, à l'ombre de Notre Dame, le Pèlerin sera « mis avec le Fils » sous l'étendard de la Croix, au plus propice de son désir. En Dieu, d'une certaine manière, la Compagnie de Jésus venait de naître.



≡ *Lectures spirituelles*

Suivies par :

381 **Nouvelles de la revue**

382 **Sessions**

Un livre

Claude Langlois

LETTRES À MA MÈRE BIEN-AIMÉE (JUIN 1897)

Lecture du Manuscrit C de Thérèse de Lisieux.

Cerf, coll. « Sciences humaines et religions », 2007, 416 p., 34 euros.

L'AUTOBIOGRAPHIE DE THÉRÈSE DE LISIEUX

Édition critique du Manuscrit A (1895).

Mêmes éditeur et collection, 2009, 591 p., 50 euros.

THÉRÈSE DE LISIEUX ET MARIE-MADELEINE

La rivalité amoureuse.

Jérôme Millon, coll. « Golgotha », 2009, 238 p., 20 euros.

Encore un coup de génie ! Dans son précédent *Poème de septembre* (Cerf, 2002), Claude Langlois avait dégagé le *Manuscrit B* de sa gangue de piété sirupeuse et révélé un poème vigoureux qui attestait en Thérèse un écrivain incontestable et un théologien subtil, audacieux autant que lucidement prudent. Le *Manuscrit C* connaît à son tour pareille métamorphose : ce long fleuve composite, fourmillant d'anecdotes où chacun allait butiner le miel de sa doctrine thérésienne, s'avère être la suite parfaitement orchestrée de 27 lettres adressées à la perspicace et pénétrante Marie de Gonzague, rédigées et relues en 27 jours (du 3 juin au 1^{er} juillet 1897), et qui constituent le *testament* de Thérèse. Elle a conscience de vivre un itinéraire mystique singulier et elle possède – elle le sait – toute la compétence d'un Maître spirituel, capable de le transmettre, non seulement aux novices dont elle a la charge, mais, au-delà de la clôture, à toutes ces « petites âmes » qui mènent comme elle vie ordinaire et commune. Rien d'une théorisation vertigineuse, mais sa propre expérience aussi exemplaire que banale : relever dans l'anodin la trace de l'Autre, car, évidence absolue qu'elle affirme avec tranquille insolence : seul l'amour de Jésus est à la bonne mesure, puisqu'il est à la mesure de Dieu qui est sans mesure – *infini*.



Elle revient donc sur son inflexible désir de la sainteté, dévoile l'épreuve de la Nuit, ces tentations contre la foi, s'interroge sur les relations intra-communautaires, réglées par une civilité raffinée qui n'épuise cependant pas l'ambition de la charité. Au gré de cette anamnèse apparaît, insistante, une requête de *fraternité*, merveilleusement honorée par le don de ses « frères prêtres », Bellière et Roulland, qui l'ouvrent à la catholicité, et qui s'élargit étonnamment ensuite aux pécheurs avec qui elle consent à partager le pain de l'épreuve. Choix audacieux et pionnier et que détermine la prière, dont la puissance subversive et créatrice lui permet de sortir par le haut d'une impasse, chaque fois que l'y enferme l'étroitesse des doctrines et lieux communs traditionnels.

Autre trésor qu'elle nous offre : l'expérience d'une *temporalité*, à la fois immobile (puisque réglée par le rituel du cadre monastique) et épousant le tempo de l'aventure intérieure, jalonnée de seuils et traversée de ruptures. Une temporalité qui s'accélère, puisque l'échéance inéluctable en restreint les perspectives et que l'obscurcissement du Ciel qui ne faiblit pas barre l'horizon d'une possible éternité. Thérèse n'en est pas pour autant défaite ni vaincue : elle développe la prégnance de l'événement (ialité) du *présent* où l'amour fraternellement partagé s'offre comme un « déjà-là » de ce Ciel désormais disparu, en atténue la nostalgie, voire en adoucit la perte. Ce *déjà-là* s'offre comme le sacrement de la Miséricorde qui est l'éblouissant motif fondant sa théologie et le leitmotiv de sa vie : postulat qui engendre l'*Autobiographie* (et qui en est la conclusion) et point d'orgue de l'ultime chant de reconnaissance des derniers feuillets du *Manuscrit C*.

Dans le renouveau des études thérésiennes amorcé dès 1948 par André Combes, il y aura désormais, me semble-t-il, un « avant-Langlois » et un « après-Langlois ». Non que toutes les publications antérieures en soient invalidées, mais les voilà irrémédiablement *datées*. Claude Langlois, en effet, nous apprend à *lire* le texte de Thérèse avec autant de minutie rigoureuse que de roborative perspicacité. Il nous restitue ainsi une Thérèse de chair et de passion, subtile, finaude, rusée à ses heures : une jeune femme affrontée à ses désirs véhéments, tourmentée par ce que lui impose l'impossible réquisit maternel (devenir prêtre), et dont la vie atrocement écourtée s'achève sur la seule certitude absolue qui la fonde : d'être aimée de Jésus d'un *amour de prévenance* qui lui aura évité toutes les pierres d'achoppement et lui permet de rivaliser sans complexe avec Marie Madeleine, à qui il n'aura été fait la grâce *que* d'un *amour de repentance*. Des deux (et de toutes), n'est-elle pas, de Jésus, la plus aimée ? Voilà qui donnera à penser à la théologie !

→ FRANÇOIS MARXER



Bible

Denis McBride

VIE DE JÉSUS INSOLITE ET IMPERTINENTE

Trad. Y. Morvan et N. Wickers.

L'Atelier, 2008, 204 p., 17,50 euros.

Quinze rencontres de Jésus de Nazareth composent la succession des chapitres. Le titre du livre en français (quel était celui de l'original anglais ?) n'est pas des plus heureux, car il ne s'agit pas ici d'une nouvelle vie de Jésus, à la suite de celles de Renan, Bérulle, etc.

Chaque chapitre est écrit en « je », l'auteur se mettant successivement à la place de ceux qui découvrent Jésus : un habitant de Nazareth, une samaritaine, Marie de Magdala, Simon le Pharisien, Marthe, etc., jusqu'à Caïphe, Pilate, Judas, le bon larron et Marie, femme de Cléophas. Si le style donne l'impression d'une construction de portraits, selon l'imagination de l'auteur, on s'aperçoit vite que le but recherché est de mettre en valeur l'évangile et Jésus, sous l'angle de ceux qui l'ont rencontré. L'épaisseur humaine des interlocuteurs de Jésus est développée, au service d'une interprétation de leurs faits, gestes et paroles, connus sobrement par l'évangile.

On n'a pas affaire ici à une vie de Jésus se dispersant dans des hypothèses sans fondement, mais dans la recherche de l'expérience humaine et spirituelle de quinze contemporains de Jésus, re-

cherche basée sur le texte évangélique et des données historiques et culturelles avérées.

De lecture très facile, ce livre est précieux pour qui aime à nourrir sa vie spirituelle de racines bibliques. Il est appréciable que les quinze portraits ne se classent pas en deux catégories, celles des bons et celles des méchants ; au fur et à mesure de la lecture se dévoile la complexité du cœur de l'homme dans sa découverte de Dieu.

Une interrogation traverse le livre, celle du pardon. Est-il possible que Dieu pardonne l'impardnable ? Comment recevoir et vivre du pardon ? Qui donc est ce Dieu qui veut que soit annoncée la rémission des péchés ? Au final, le lecteur est avec Marie, femme de Cléophas, un des disciples d'Emmaüs, invité à reprendre sa route vers la vie, avec d'autres.

→ BRUNO RÉGENT

Henri-Dominique Saffrey

HISTOIRE DE L'APÔTRE PAUL OU FAIRE CHRÉTIEN LE MONDE

Desclée de Brouwer, 2007, 264 p., 19 euros.

L'auteur a pendant trente ans accompagné comme conférencier les pèlerinages-croisières « Sur les pas de saint Paul ». Publiées d'abord en 1991, ces conférences sont ici offertes dans une nouvelle version revue et augmentée.

Depuis la prédication à Antioche en



44 où les disciples de Jésus prennent le titre de « chrétiens » et où Paul « a conquis le titre d'apôtre des nations païennes qu'il gardera à jamais », cette biographie très documentée se lit avec grand intérêt parce qu'elle rend bien compte du cheminement intérieur de Paul. Le martyre d'Étienne qu'il approuve est comme une première « énigme » qui « travaille » en lui la question du rapport aux païens et de l'identité chrétienne. À l'Assemblée de Jérusalem en 49, il pose la question de l'évangélisation des incirconcis. C'est « la seule foi en Jésus et l'effusion de l'Esprit donnée par le baptême [qui] déterminent l'identité chrétienne ». À Athènes, le décalage entre l'Évangile et les philosophes se solde par l'échec de sa prédication. À Éphèse, confronté aux superstitions et aux idoles, il pressent le « conflit essentiel entre le Dieu des vivants et les idoles, entre la religion chrétienne et la religion païenne ». Une fois les communautés établies, ses épîtres continuent à porter la trace de ses joies et de ses combats lorsqu'il doit faire face à des crises graves (cf. 2 Co). Dans les *Actes des apôtres*, Luc montre « comment, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, la vie de l'apôtre Paul devient conforme au destin même de Jésus » pour « l'annonce de l'Évangile aux extrémités de la terre » (19,21).

Des appendices riches en repères chronologiques, historiques et exégétiques, et des index complètent cet ouvrage passionnant sur « cet homme en marche » qui se sait faible mais sauvé,

et dont l'auteur montre bien l'« intention et le sens de toute sa vie : faire chrétien le monde ».

→ NATALIE HÉRON

Histoire de la spiritualité

Grégoire de Nysse

HOMÉLIES SUR LE CANTIQUE DES CANTIQUES

Introd. B. Pottier. Éd. et trad. A. Rousseau.
Lessius, coll. « Donner raison »,
2008, 350 p., 24,50 euros

Ces *Homélies sur le Cantique des Cantiques* ont été écrites par un homme éprouvé par la vie, marqué au fer rouge des tensions politiques et religieuses de cet Empire au christianisme aussi officiel qu'oscillant, mais que le concile de Constantinople de 381, dont Grégoire fut un artisan, semble stabiliser. Grégoire se retire alors de la vie publique, et dans les vallons du Milanais, il approfondit la spiritualité monastique.

Ce commentaire du *Cantique des Cantiques* n'est pas une érudite méditation d'un esprit hautement spéculatif, mais bien une *théo-logie*, une prière longtemps ruminée au creuset des combats du monde et de l'âme : le monde en attente de l'Époux-Messie et l'épouse noire du Mal où sa beauté originelle s'est abîmée. Elle attend, désire, répond à l'appel de l'Époux, et devient alors ce qu'elle est. L'être, chez Grégoire de Nysse, est



avant tout dynamique, élan, marche, et le dialogue amoureux de l'épouse et de l'Époux n'est qu'une sublime expression de cette marche de l'être vers Dieu. Traversée de la « nuit mystique » qui révèle que le mouvement n'est pas en réalité de l'homme vers Dieu, mais bien de Dieu vers l'homme: l'épouse découvre que l'Époux s'est donné avant même son désir, paradoxe que Grégoire décline à chaque page ou presque. Beauté retrouvée de l'épouse, « vraie Beauté », *agapè* reçue au travers de l'*erôs* et le relançant sans cesse.

La marche est combat chez Grégoire, combat en plein soleil de Résurrection, certes, mais combat tout de même. Il nous apprend à lire le Cantique comme une théologie de « la création perpétuelle » de l'épouse par l'Époux. Une théologie, c'est-à-dire un chant, et la traduction d'Adelin Rousseau, cistercien, en restitue la fluidité sans élaguer pour autant les multiples sarments qui sont autant de nuances et de possibles apportés au cep de la pensée de Grégoire.

→ FRANCK DAMOUR

Gérard Cholvy

UN MAÎTRE D'ÉNERGIE SPIRITUELLE

Frère Exupérien, Adrien Mas (1829-1905).

Préf. A. Deleu.

Salvator, 2008, 250 p., 19,90 euros.

Entré à 18 ans chez les frères des Écoles chrétiennes, Adrien Mas, devenu le frère Exupérien, y fut successivement enseignant, maître de novices, « visiteur » des districts du Puy et de Paris, puis, pendant plus de trente ans et jusqu'à sa mort, assistant général.

Par son sens de l'organisation et son rayonnement spirituel, il fut un des artisans du développement de la Congrégation qui, au début du XX^e siècle, comptait environ 15.000 membres dont 10.000 en France où il vécut en première ligne la laïcisation de l'enseignement public à partir de 1886. Soucieux de prolonger l'apostolat de l'Enseignement par une formation sociale et spirituelle, il eut une part active dans la création du Syndicat des employés du Commerce et de l'Industrie d'où sont sortis les fondateurs de la CFDT. À l'intention des anciens élèves, il développa la pratique des retraites inspirées des Exercices spirituels. Et, pour les religieux de sa congrégation, il institua le « second noviciat » où, comme au troisième an jésuite, les jeunes profès faisaient les Exercices de trente jours avant leurs vœux perpétuels.

Homme de renoncement, il insistait plus sur l'union aux souffrances du Christ que sur l'abandon à la miséricorde divine. Sa cause de béatification a été introduite en 1934.

→ ÉTIENNE CELIER



Jean-Claude Escaffit et Moïz Rasiwala

HISTOIRE DE TAIZÉ

Seuil, 2008, 220 p., 18 euros.

Comment raconter l'histoire de Taizé ? Jean-Claude Escaffit et Moïz Rasiwala, journalistes, relèvent le défi en visitant sept décennies étonnantes, chaque période étant marquée par le caractère prophétique de l'intuition de frère Roger. L'ouvrage ne s'arrête pas tellement à la dimension spirituelle et évoque peu la manière dont Taizé touche l'intime de ceux qui gravissent la colline. Le propos nous entraîne davantage dans le chemin universel du dialogue et de la réconciliation. « C'est d'abord au niveau, non pas des idées, mais de la foi, de l'espérance et de la charité, par les moyens de la prière commune, de l'amour fraternel, des gestes simples et significatifs », que se vit l'oecuménisme, confie un frère.

Dès les débuts de la communauté en 1940, frère Roger le protestant cherche la brèche qui va réduire les murs d'incompréhension entre chrétiens. Année après année, Taizé devient un pont entre les confessions, mais aussi entre l'Est et l'Ouest, bientôt entre le tiers-monde et l'Occident, enfin entre les générations qui se succèdent... Si frère Roger a toujours entretenu d'excellents liens avec Paul VI ou Jean Paul II, les relations ne furent pas toujours simples entre la communauté et les églises protestantes ou les autorités vaticanes... C'est la pertinence de ce livre que de montrer

la douce et ferme patience des frères de Taizé, enracinés dans la prière. Loin d'être un refuge paisible, Taizé est un laboratoire du dialogue, et l'expérience concrète que c'est d'abord en soi que tout se joue. « La prose méditative de frère Roger ne vise pas à convaincre, souligne le pasteur Michel Leplay, mais à témoigner d'un cheminement de soi à soi, de soi aux autres, de Dieu à tous, et de tous à Dieu. »

Enfin, la grande liberté de Taizé renvoie chacun au lieu où il est enraciné, géographiquement et spirituellement, sans capter ni détourner, « comme on passe près d'une source, disait Jean Paul II. Le voyageur s'arrête, se désaltère, et continue sa route ». Inviter chacun à plonger au cœur de son intériorité pour avancer dans le concret de son existence... Ce n'est pas un projet ni même un souhait : c'est une réalité dont témoigne l'histoire de Taizé.

→ CHRISTOPHE HENNING

Hans et Sophie Scholl

LETTRES ET CARNETS

Préf. et trad. P.-E. Dauzat. Éd. I. Jens.
Tallandier, 2008, 367 p., 23 euros.

Le 18 février 1943, alors qu'ils lâchent dans l'université de Munich des tracts appelant à lutter contre la terreur nazie, Hans et Sophie Scholl, étudiants en médecine et en philosophie, sont arrêtés. Condamnés pour haute trahison, ils seront guillotins quatre jours plus tard.





Cette sentence expéditive par crainte de contagion manifeste bien la force subversive d'esprits libres et le geste politique qu'est la contestation. Comment de très jeunes gens qui ont grandi dans l'Allemagne des années 30, enrôlés dans les mouvements de jeunesse hitlériens, s'affranchissent de l'esprit du temps : tel est l'itinéraire bouleversant que l'on découvre à la lecture de ces lettres et carnets rédigés entre 1937 et 1943, et qui témoignent de leur prise de conscience, à travers un cheminement intérieur et spirituel.

Ces grands sportifs, qui aiment passionnément la musique et la nature, sont aussi d'insatiables lecteurs. Dotés déjà d'une solide culture classique, ils manifestent un étonnante ouverture. Lire constitue un premier acte de résistance par rapport à l'esprit de masse, dont ils souffrent en particulier dans la promiscuité qu'impose l'armée à Hans ou le service obligatoire dans un jardin d'enfants à Sophie. Avec une sûreté de jugement qui impressionne, chacun tire toujours plus d'acuité de ses lectures. Hans se défie de Jünger, mais lit Carossa et Wiechert. Sur le front en 1940, il apprend le français et découvre Bernanos, Claudel, Bloy. Dans son journal de Russie, il oppose à la grandeur inaccessible de Goethe la profondeur de la misère humaine et du chaos que fait voir Dostoïevski. Avec une grande clairvoyance, il comprend que l'essence du nazisme réside dans l'asservissement des consciences et le nihilisme spirituel,

et dénonce dès 1941 l'entreprise d'extermination des juifs. Le regard porté sur la nature s'aiguise dans d'admirables pages écrites pendant la campagne de Russie en 1942, en reconnaissant dans la Création l'œuvre d'un Dieu d'amour livrée à la destruction des hommes. Chez Sophie, le badinage laisse vite la place à un même sentiment de responsabilité.

Ces itinéraires sont exemplaires par leur exigence et l'honnêteté qui les anime. Hans et Sophie Scholl ne sont pas des héros mais des croyants, dont la recherche de justice trouve sa traduction dans des actes qui vont leur coûter la vie. C'est le mot *âme* qui vient à l'esprit en les écoutant. « Je ne peux rester à distance, écrit Hans, parce que cette guerre est au fond une guerre à propos de la vérité. »

→ N. H.

Thèmes spirituels

Marie-Thérèse Esneault

LIBRE DANS MA CELLULE

Préf. P. Valadier.

Desclée de Brouwer, 2009, 156 p., 16 euros

Arrivée à l'âge de la retraite, Marie-Thérèse Esneault, religieuse xavière, relit l'histoire de sa vie, qui est comme la marche à pied : une chute perpétuellement amortie. D'abord les premières émotions familiales dans la campagne bretonne, le décès de sa petite sœur et de son petit frère ; puis son travail en





prison, pugnace et gratifiant, les errements des interprétations successives des règlements pénitentiaires, les joies et les angoisses devant les pièges toujours possibles des médias, les affres et la délivrance d'une analyse psychologique.

La structure générale du livre est assez simple: les premiers appels d'une vocation religieuse, ressentie très tôt, vécue dans la discrétion du rapport au monde, les trois vœux, l'apostolat en dialogue avec la vie communautaire. Ici, pas de dénonciation tonitruante, ni de prophétie à l'emporte-pièce. Le lecteur perdrait beaucoup à ne retenir que les aspects les plus curieux de la carrière de l'auteur: musicothérapeute en milieu carcéral, pratiquant aussi une thérapie à base d'odeurs (« aromacologue », disent les spécialistes). En revanche, il gagnerait à rechercher, sous un langage religieux convenu, et au-delà du rapprochement très classique entre les surprises de la vie et les références bibliques, la fine pointe de la contemplation dans l'action.

Au long des pages se voit transfigurée l'idée d'une « cellule » – celle de l'orant comme celle du prisonnier –, mais une cellule élargie aux dimensions du monde (comme le voulait Claire Monestes, fondatrice des xavières). L'enjeu en est la liberté intérieure, la seule vraie, fondée sur le pardon que chacun accorde aux événements et aux personnes – et d'abord à soi-même – qui ont fait de lui ce qu'il est pour l'éternité.

→ ÉTIENNE PERROT

Catherine Chalié

TRANSMETTRE DE GÉNÉRATION EN GÉNÉRATION

Buchet-Chastel, 2008, 272 p., 21 euros.

Bien que l'auteur, philosophe de l'altérité à la suite de Lévinas, ne soit pas soupçonnable de se laisser aller au « sentiment océanique » ou volonté de fusion avec le monde en dehors de toute attache religieuse, son écriture n'évoque pas moins le mouvement des vagues océanes. D'un chapitre à l'autre, la dynamique de l'interrogation vient battre les idées reçues sur les actes de transmission, telles la norme tyrannique prétendant secouer le joug aliénant des traditions en se posant elle-même comme vérité incontestable, le mépris revendiqué du « désir de poursuivre [...] une histoire commencée avant soi, le scepticisme ambiant relatif à toute proposition de sens » (« ils » choisiront plus tard).

Au faite de la vague se dévoile l'objectif du livre écrit, « non par dépit, non par désir de retourner aux traditions, mais pour résister à l'abîme », en mettant à l'épreuve aujourd'hui ce qui nous vient de nos sources, qu'il s'agisse de l'Antiquité païenne ou des monothéismes dont la tradition hébraïque de la pensée, magistralement sollicitée ici. Le questionnement creuse alors les récits anciens à la fois révélateurs des gouffres qui nous effraient et initiateurs de leur





possible traversée. Et quand l'interrogation reflue, ce n'est que pour mieux laisser au lecteur la place et le temps de goûter le sel des réponses et interprétations recueillies, lesquelles viennent à leur tour augmenter la puissance de la vague suivante. Raconter, expliquer et démontrer, informer, écouter, désirer, témoigner en vivant, tels sont les « actes » de transmission qui doivent jouer ensemble, permettant de faire fructifier les richesses conjointes du concept et de l'image, de l'universel et du particulier. C'est alors que l'on peut déjouer les tentations de l'endoctrinement qui empêche l'inquiétude féconde par idolâtrie de la sécurité, et laisser s'éveiller et croître l'espérance du salut malgré « l'extrême coagulation des ténèbres » dont témoigne notre histoire

Mais dans ces domaines qui touchent à « la fine pointe de l'âme », les actes de transmission ne sont pas soumis à résultat. Nul automatisme, nulle obligation, sinon la responsabilité de donner à notre tour ce qui nous a fait choisir la vie, parce qu'il est bon de le faire, sans préjuger de l'acceptation ou du refus de ceux auxquels nous nous adressons. Un critère permet de discerner la dynamique de la transmission à l'œuvre, celui du *taam*, mot hébreu traduit par « saveur, goût et signification », le *taam* jouant sa mélodie secrète chez celui qui donne et celui qui reçoit. Personne n'en dispose, et cependant, elle est déjà au travail dans le fait de nous disposer à la recevoir.

→ ANNIE WELLENS

Gérard Bocholier

LA VENUE

Arfuyen, coll. « Cahier »,
2006, 101 p., 13 euros.

La Venue dont nous parle Gérard Bocholier a lieu au plus épais de notre chair contractée et souffrante où la mort « Gagne toujours/D'un pli d'un souffle ». Comment, dans cette impasse, « un flux soudain » tire-t-il « les vieux verrous d'argile », c'est la vertu de ces vers denses de nous le dire en respectant, par leurs ellipses, le mystère de celui qui vient parmi nous toutes portes closes et nous offre « Son fruit mûr/Sur la nappe blanche ». Les mots sont les miettes tombées de la table où l'amour desserre nos cœurs et nos lèvres; mais dans ces miettes, comme dans celles du pain eucharistique, le don tout entier nous est proposé.

La fidélité au réel qui caractérise toute poésie vraie se marque ici par le fait que la lumière n'advient pas au-dessus de la nuit ou seulement après elle, mais dans l'obscurité même du corps où transparait l'effigie du Crucifié: « Le temps qui tout déchire/Fait entrer l'éternel// Fissures de beauté/De souffrance indicibles// Marques des clous ardentes/Où s'engouffre le jour. » Les « graines de ciel » sont toujours à « mettre en terre ». Alors l'oreille attentive pourra percevoir ce que lui apporte la brise du matin de Pâques.

→ JEAN-PIERRE LEMAIRE





Nouvelles de la revue

www.revue-christus.com

Soirée, café théologique et émission de radio

• À l'Institut Catholique de Paris, le 26 mars 2009, *Christus* a organisé une conférence-débat à l'occasion de la parution de son numéro « Imaginer pour changer » (n° 221, janvier 2009). Étaient réunis deux auteurs du numéro, le P. François Bousquet, théologien, vice-recteur de la Faculté de théologie de l'Institut Catholique de Paris, et Alain Cugno, philosophe – ainsi que Sylvie Robert, sœur auxiliaire, responsable de Département de spiritualité au Centre Sèvres et membre de l'équipe d'animation du Centre spirituel Manrèse à Clamart, à qui nous avons demandé de relire l'ensemble du dossier. Une auditrice nous a dit que la lecture de S. Robert était très « costaud », l'exercice étant « particulièrement difficile » ; elle a beaucoup « apprécié » l'introduction du P. de Maindreville ; A. Cugno a bien rejoint son « présent en se référant à Jean de la Croix » (cf. p. 43 du numéro) ; F. Bousquet, enfin, « a confirmé ce qu'il avait écrit en émaillant ses propos de vérités pertinentes, vécues ». On trouvera dans notre site, à la rubrique « Actualités », l'introduction de R. de Maindreville, la relecture de S. Robert, puis une synthèse de l'intervention d'A. Cugno, qui revient ici particulièrement sur la distinction entre religion et secte, l'usure des œuvres qui nous émeuvent et le silence des philosophes.

• Le lundi 30 mars, Remi de Maindreville a animé un café théologique au **centre spirituel du Hautmont** (Mouvaux) sur le thème « Des chemins spirituels pour temps de crise », avec Yves de Gentil-Baichis.

• Le 5 mai dernier, « **Tu ne jugeras pas** », dossier du numéro d'avril (n° 222), était le thème de l'émission « **Grand Angle** » sur RCF, animée par Violaine Ricour-Dumas. « Je ne suis pas venu pour juger le monde, mais pour le sauver », tel fut le fil conducteur d'un débat très vivant qui réunissait Anne Lannegrace (« le jugement suspendu en psychanalyse »), Laurent Aynès (« le jugement solde un passé pour ouvrir l'avenir »), Remi de Maindreville et Alain Durand, dominicain, qui vient de publier *Pratiquer la justice : fondements, orientations, questions* (Cerf, 2009).

Traductions

L'ouvrage de **Paul Valadier**, *Du spirituel en politique* (2008), qui a inauguré notre collection « Spiritualité et politique » chez Bayard, vient d'être traduit au Mexique par l'Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana, sous le titre *Lo espiritual en política*.

Thèse

Membre du comité de rédaction de *Christus* depuis dix ans, et auteur, **Brigitte Picq** a soutenu sa thèse de thèse de théologie le 2 juin au Centre Sèvres sur le thème suivant : « Chemin biblique, chemin de l'homme. Le thème de l'homme créé à l'image de Dieu dans l'œuvre de Paul Beauchamp ».

Christus

Rédacteur en chef

Remi de Maindreville

Rédacteur en chef adjoint

Yves Roullière

Comité de rédaction

Antoine Corman

Natalie Héron

Marguerite Léna

Emmanuelle Maupomé

Brigitte Picq — Bruno Régent

Christian Sauret

Service commercial

Antoine Corman

Rédaction graphique

Anne Pommatau

Fabrication

Nathalie Crepy

Communication

Laetitia de Montsabert

Publicité

Martine Cohen [01 44 35 49 33]

14, rue d'Assas — 75006 Paris

Tél. abonnements

01 44 39 48 04

Tél. rédaction : 01 44 39 48 48

Fax : 01 44 39 48 17

Internet :

www.revue-christus.com

Mail :

redaction.christus@ser-sa.com

Trimestriel

Le numéro : 11 € (étranger : 12 €)

Abonnements :

voir encadré en dernière page

Publié avec le concours

du Centre National du Livre

Revue d'Assas Editions,

association loi 1901

Éditée par la SER-SA (principaux

actionnaires : Assas-Éditions, Bayard Presse)

Président du conseil d'administration et

directeur de la publication :

Bruno Régent s.j.

Direction générale : Antoine Corman

Trois encarts sont posés sur ce numéro
et un encart inséré dedans.



Sessions de formation spirituelle

11-16 juillet

Structure et dynamique des Exercices spirituels

B. Wiel, J. Miler
Le Châtelard, Francheville
04 72 16 22 33

20-26 juillet

Donner les Exercices spirituels dans la vie

L. Scherer, M.-L. Brun
Centre Saint-Hugues, Biviers
04 76 90 35 97

27 juillet-15 août

Estivales d'Arradon

Avec le Centre Sèvres
Penboc'h (Arradon)
02 97 44 00 19

14-16 août

(ou 18-20 septembre)

Repères pour décider

A. de Rolland et une équipe.
Manrèse, Clamart
01 45 29 98 60

17-18 octobre

Formation au discernement

D. de Combrugghe, A. de Jaer...
La Pairelle (Namur, Belgique)
(00) 32 46 81 45

17-18 octobre

L'accompagnement spirituel

M. Fournier
La Roche du Theil (Redon)
02 99 71 11 46

Retraite selon les Exercices spirituels

Du 25 au 31 juillet

« Dieu était là et je ne le savais pas »

avec le P. Remi de Maindreville

Cinq jours pour s'arrêter, respirer, relire le tissu complexe
et enchevêtré de nos vies, dans l'esprit des exercices spirituels

Centre des Naudières à Nantes
Renseignements : 02 40 75 51 74



POUR VOUS ABONNER
OU ABONNER UN AMI À

Christus

FRANCE* : ☐ 1 an, 4 n^{os} – 39,50 € ☐ 2 ans, 8 n^{os} – 72,50 €
☐ 1 an, 4 n^{os} +1 HS – 54 € ☐ 2 ans, 8 n^{os} +2 HS – 97,50 €

Soutien : ☐ 1 an, 4 n^{os} – 72 € ☐ 2 ans, 8 n^{os} – 140 €
☐ 1 an, 4 n^{os} +1 HS – 99 € ☐ 2 ans, 8 n^{os} +2 HS – 198 €

Étudiant (sur présentation de la carte) : ☐ 1 an, 4 n^{os} – 32 € ☐ 1 an, 4 n^{os} +1 HS – 42 €

Envoyez votre règlement à l'adresse suivante :

*Christus – 14, rue d'Assas – 75006 Paris
Tél. : 01 44 39 48 04 – Fax : 01 44 39 48 17*

■ **BELGIQUE: Mêmes tarifs que la France**

*Dipromedia – Rue Blondeau, 7 – B-5000 Namur
Tél. : 081/22 15 51 – Compte bancaire 775-5939663-83*

■ **SUISSE :** ☐ 1 an, 4 n^{os} – 68 CHF ☐ 1 an, 4 n^{os} +1 HS – 92 CHF
☐ 2 ans, 8 n^{os} – 123 CHF ☐ 2 ans, 8 n^{os} +2 HS – 168 CHF

*Sefico SARL – Rue Marc Morand, 11- CP 496 – CH-1920 Martigny
Tél. : 027/722 36 03 – Fax : 027/722 36 60*

■ **CANADA (+ taxes) :** ☐ 1 an 4 n^{os} – 69,30 CAD ☐ 1 an, 4 n^{os} +1 HS – 93,95 CAD
☐ 2 ans 8 n^{os} – 125,40 CAD ☐ 2 ans, 8 n^{os} +2 HS – 177,95 CAD

■ **ÉTATS-UNIS :** ☐ 1 an 4 n^{os} – 52 USD ☐ 1 an, 4 n^{os} +1 HS – 63,95 USD
☐ 2 ans 8 n^{os} – 95 USD ☐ 2 ans, 8 n^{os} +2 HS – 120,95 USD

Chèques à l'ordre de NOVALIS: C.P. 990 Succursale Delorimier Montréal Québec H2H 2T1 CANADA

■ **AUTRES PAYS :** ☐ 1 an, 4 n^o – 44 € ☐ 1 an, 4 n^{os} +1 HS – 59,50 €
☐ 2 ans, 8 n^{os} – 79,50 € ☐ 2 ans, 8 n^{os} +2 HS – 107,50 €

*Christus – Paiement par virement postal uniquement :
IBAN : FR 92 30041 00001 1043965A020 69*

Tarifs valables à partir de juillet 2009 – *TVA 2,1 % (Cochez les cases correspondant à votre choix, merci.)

RENOVEZ CE BULLETIN D'EMENT REMPLI AVEC VOTRE RÈGLEMENT À *Christus*

☐ Je m'abonne ☐ J'offre un abonnement à :

Nom (Mme, Mlle, M.) _____

Prénom _____

Adresse _____

Code _____ Ville _____

Pays _____ Profession _____

Règlement ci-joint à l'ordre de Christus par :

☐ Chèque ☐ CCP ☐ CB: N° _____ (carte bleue, ECMC, VISA)

Date d'expiration : _____

Signature ➤

Cryptogramme* obligatoire : _____

* (3 derniers chiffres au dos de votre carte sur la bande de signature)





Christus

■ Numéros disponibles :

- ☐ 211 – L'expérience artistique (juillet 2006 – 10 euros ; étr. 11,50 euros)
- ☐ 212 – Traverser la peur (octobre 2006 – 10 euros ; étr. 11,50 euros)
- ☐ 213 – Amour et sexualité (janvier 2007 – 10 euros ; étr. 11,50 euros)
- ☐ 214 – Parmi nous, les musulmans (avril 2007 – 10 euros ; étr. 11,50 euros)
- ☐ 215 – Le combat spirituel (juillet 2007 – 10 euros ; étr. 11,50 euros)
- ☐ 216 – La haine qui nous habite (octobre 2007 – 10 euros ; étr. 11,50 euros)
- ☐ 217 – Devenir enfant (janvier 2008 – 11 euros ; étr. 12,50 euros)
- ☐ 218 – Obéir : à qui, jusqu'où ? (avril 2008 – 11 euros ; étr. 12,50 euros)
- ☐ 207 – Le recueillement (juillet 2005 – 10 euros ; étr. 11,50 euros)
- ☐ 219 – Mémoire et oubli (juillet 2008 – 11 euros ; étr. 12 euros)
- ☐ 220 – Vivre les ruptures (octobre 2008 – 11 euros ; étr. 12 euros)
- ☐ 221 – Imaginer pour changer (janvier 2009 – 11 euros ; étr. 12 euros)
- ☐ 222 – Tu ne jugeras pas (avril 2009 – 11 euros ; étr. 12 euros)

■ Numéros Hors-Série :

- ☐ 153 HS – L'accompagnement spirituel (6^e éd., 15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 168 HS – Affectivité et vie spirituelle (2^e éd., 15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 178 HS – La prière (3^e éd., 15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 186 HS – Aimer davantage : commentaires des Exercices (3^e éd., 18 euros ; étr. 20 euros)
- ☐ 190 HS – Le Cœur de Jésus (2^e éd., 15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 194 HS – L'épreuve du mal (3^e éd., 15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 198 HS – L'écoute (3^e éd., 15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 206 HS – Marie, celle qui a cru (15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 210 HS – Psychologie et vie spirituelle (15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 214 HS – Vieillir, mourir, ressusciter (15 euros ; étr. 18 euros)
- ☐ 218 HS – Vouloir ce que Dieu veut (18 euros ; étr. 21 euros)
- ☐ 222 HS – Le corps (18 euros ; étr. 21 euros)

≈ BULLETIN DE COMMANDE ≈

Nom (M^{me}, M^{lle}, M) :

Prénom :

Adresse :

Code : Ville : Date :

À retourner, avec votre règlement à l'ordre de **Christus** :

14, rue d'Assas – 75006 Paris

Tél. : 01 44 39 48 04 – Fax : 01 44 39 48 17 – E-mail : abonnements.christus@ser-sa.com

N.B. : Conception maquette : Marc Henry. Mise en page : Anne Pommatau. Corrections : Étienne Celier. Impression : Normandie Roto, Lonrai. CPPAP : 0512K81593. ISSN : 0009-5834. Dépôt légal à parution. Les noms et adresses de nos abonnés sont communiqués à nos services internes, à d'autres organismes de presse et sociétés de commerce liés contractuellement à Assas Editions. En cas d'opposition, la communication sera limitée au service de l'abonnement. Les informations pourront faire l'objet d'un droit d'accès ou de rectification dans le cadre légal.

N° 3-98-0467

