

## *Soli Deo Gloria*

### **Conversation entre Jean Mislin et Claude Bouheret**

**Claude Bouheret** : Organiste, professeur agrégé d'éducation musicale, chef et fondateur du chœur Heinrich-Schütz de Besançon depuis 1985, vous êtes, Jean Mislin, un des piliers de la musique sacrée en Franche-Comté et bien au-delà, dans les régions voisines d'Allemagne et de Suisse ; c'est pourquoi la revue *Lettres comtoises*, qui consacre son treizième numéro au sacré, a souhaité vous interroger sur ce thème. Nous vous remercions de lui avoir réservé cet entretien.

Parler du sacré, et plus spécialement du sacré en musique, n'est pas simple. Ainsi, pour commencer notre conversation, pourriez-vous définir ce qu'on entend aujourd'hui par musique sacrée, comment s'inscrit-elle dans l'histoire de la musique par rapport à la musique profane et quels sont les champs esthétiques qu'elle recouvre dans notre espace artistique européen ?

Fort de votre expérience professionnelle et en guise de seconde question, existe-t-il pour vous une différence entre *musique sacrée* et *musique religieuse*, deux genres musicaux très proches qui s'expriment dans des œuvres fort différentes, oratorios, cantates et Passions d'une part, messes, requiems, vêpres, motets et psaumes, d'autre part ?

**Jean Mislin** : Vastes questions ! Je vais partir de mon expérience personnelle. En tant que chef de chœur, je me suis très vite rendu compte qu'une grande partie du répertoire appartient à ce qu'on appelle communément la *musique sacrée*. Si je fais le bilan de ce que le chœur Schütz a interprété depuis plus de trente ans, je m'aperçois qu'une grande majorité des œuvres en relèvent. En disant cela, je ne l'ai pas encore défini.

En fait, on parle de *musique religieuse* ou de *musique sacrée*, ces deux acceptions se confondant souvent, même si, lorsqu'on parle de *musique religieuse*, on pense sans doute davantage à des musiques qui sont au service de rituels (une messe, des vêpres, etc.), composées par des personnes qui exercent une fonction dans une église ou dans un temple, comme celles de maître de chapelle ou de cantor, et produisent de la musique d'usage, en quelque sorte. Peut-on employer le terme de *musique sacrée* pour ces œuvres ? Pourquoi pas, mais il est difficile de trancher.

Pour illustrer ce que je viens de dire, pensons aux *Messes brèves* que Mozart a dû composer en tant qu'obligé du prince-archevêque de Salzbourg. Ce sont des œuvres qui devaient respecter une durée imposée par son commanditaire pour un office donné. Il fallait que la messe fût courte, ce qu'explique son titre. Dans ce cas, il s'agissait d'une *musique religieuse* fonctionnelle, ce qui n'enlève rien à ses qualités surtout lorsqu'il s'agit de Mozart.

Certains chefs-d'œuvre de *musique religieuse* relèvent sans doute davantage du *sacré* que d'autres. On pourrait penser que cela tient d'abord aux convictions des compositeurs, mais les exemples de compositeurs agnostiques qui atteignent un degré d'expression ouvrant un chemin vers la transcendance ne manquent pas. Une piste pour les départager ? Les œuvres de *musique sacrée* sont souvent d'une plus grande longueur, trouvant mal leur place dans le cadre d'un office et relevant davantage du concert qui a son propre rituel. Notre musique occidentale a commencé avec le chant grégorien qui date des premiers siècles de l'Église. Celui-ci a été codifié par le pape Grégoire au début du VII<sup>e</sup> siècle. Cette musique est à une seule voix chantée par des voix d'hommes, en latin, d'une grande souplesse rythmique.

Tout est parti de là, avant que de savants compositeurs inventent la polyphonie et le contrepoint au cours de plusieurs siècles d'une évolution lente.

Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, période que l'on qualifie souvent d'âge d'or de la polyphonie, Josquin des Prés, Roland de Lassus, Palestrina et Vittoria ont mis leur art et leur science musicale au service de l'Église. Ils ont créé des œuvres magnifiques, sortes de grandes constructions sonores, un peu à l'image des cathédrales, dans lesquelles le texte n'est qu'un support pour la musique. C'est dans la *musique sacrée* que se sont produites les avancées significatives du langage musical de la musique savante jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Mais au cours du XVI<sup>e</sup> siècle en Italie apparaît une nouvelle tendance qui consiste à donner plus d'importance au texte et à son expression musicale. Ce fut le cas d'abord dans le genre du *madrigal* dans lequel les compositeurs cherchaient à souligner le sens du texte, des mots, par des procédés musicaux chargés de remuer les *affetti* (sentiments). Désormais, dans la musique vocale, les priorités sont inversées : « prima le parole, dopo la musica ».

Cela se vérifiera au début du XVII<sup>e</sup> siècle, dans un genre profane nouveau, basé sur la monodie accompagnée : l'opéra. L'oratorio, sur un sujet religieux, mais reprenant les mêmes procédés, se développe simultanément.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, à côté de la *musique sacrée*, la *musique profane* se développe par l'invention de genres qui lui sont propres.

- C. B. :** Quelle attention apportez-vous à la langue chantée – le latin ou celles du grand répertoire –, quelle importance donnez-vous à l'intelligibilité des textes mis en musique, sachant qu'aujourd'hui la plupart des choristes ne connaissent pas véritablement le sens de ce qu'ils chantent ?
- J. M. :** C'est une question très intéressante. Il y a une cinquantaine ou soixantaine d'années, le latin était encore, lorsqu'il était chanté, compris, ou du moins prononcé, par quasiment toutes les personnes concernées par la pratique religieuse. Dans un petit village alsacien où j'ai passé mon enfance, les gens chantaient l'*Ordinaire* de la

*Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei)* et même le *Propre* (textes spécifiques à chaque dimanche de l'année liturgique) en latin (exception dans cette liste : le *Kyrie* est en grec). Les personnes qui ont connu le latin par la pratique restent sensibles à la musique des mots, même si elles n'en comprennent pas toujours, loin s'en faut, le sens.

Mais, pour les jeunes générations qui abordent des œuvres en latin, cette langue reste énigmatique, car elle ne trouve guère résonance dans leur mémoire. Pourtant, lorsque l'on évoque le *Requiem*, elles savent tout de même qu'il s'agit de la *Messe des morts*. En revanche, les personnes plus âgées, qui peuvent s'appuyer sur une pratique religieuse, différencient un *Stabat Mater* d'un *Miserere* ou d'un *Te Deum*. Les choristes se familiarisent peu à peu avec les mots-clefs propres à chaque genre de musique sacrée.

À chaque époque de l'histoire de la musique, les compositeurs qui ont écrit une *Messe* utilisent les mêmes textes. Qu'ils se soient transmis aussi longtemps au cours des siècles montre assez leur impact. La permanence et l'imprégnation qu'ils laissent encore sur les chanteurs et les multiples auditoires les chargent d'une sacralité qui continue à nous émouvoir.

**C. B. :** Chaque œuvre de musique sacrée est aujourd'hui interprétée dans sa langue originale. On se souvient qu'il n'y a pas si longtemps, on chantait encore en français les oratorios de Haendel. Ce respect absolu pour la compréhension du texte ne désacralise-t-il pas la fonction initiale de ces musiques ?

**J. M. :** Aujourd'hui on chante généralement les œuvres dans la langue originale et c'est bien ainsi. Récemment, à Pontarlier, on a donné la *Passion selon saint Jean* de Bach : tout était chanté en allemand, à l'exception des récitatifs. On a pu s'en étonner et estimer que le résultat n'est pas le même en langue française, ce qui est tout à fait exact. Mais on peut aussi justifier cette démarche, car les récitatifs

racontent une histoire que l'on doit comprendre pour la vivre en symbiose avec la musique. Dans l'opéra, le problème est le même. Quand on chantait *Tannhäuser* de Wagner en français au XIX<sup>e</sup> siècle, c'était pour faire comprendre l'action qui se déroulait. Aujourd'hui les moyens techniques de surtitrage avec la traduction contribuent à résoudre ce problème.

Le cas de la langue allemande, utilisée dès le XVI<sup>e</sup> siècle dans le cadre de la Réforme à la place du latin, est intéressant. Le fait de chanter en allemand a permis aux fidèles de comprendre les paroles et de renforcer la cohésion du groupe. C'est le succès du *choral* qui s'est répandu en Allemagne. Luther et d'autres compositeurs ultérieurs l'ont fabriqué avec des mélodies très simples – c'est le génie de cette musique –, faciles à retenir par tout le monde. Le *choral* produit un effet saisissant lorsqu'il est chanté par la foule. Il se compose de petites phrases courtes qu'on chante en s'arrêtant à un point d'orgue, le temps de reprendre sa respiration, puis on poursuit avec la deuxième phrase et ainsi de suite jusqu'à la fin des strophes. Le *choral* possède une force de persuasion extraordinaire. Je pense à Jean-Sébastien Bach : il n'invente pas les mélodies des *chorals*, mais il les magnifie en les enrichissant par des procédés savants dans ses œuvres d'orgue, ses cantates. Quand il monte à sa tribune pour prendre son service d'organiste, il s'empare de ces mélodies connues des fidèles, les harmonise et les embellit par son propre génie pour la seule gloire de Dieu.

- C. B. :** *Soli Deo Gloria!* Revenons maintenant à ce qui lie texte et sacralité. Comment celle-ci se manifeste-t-elle dans les grands oratorios et dans les musiques plus récentes ?
- J. M. :** Notons que c'est dans la musique profane que le rapport du texte à la musique a vraiment changé : au cours de la Renaissance avec le madrigal et puis au début du XVII<sup>e</sup> siècle avec l'opéra. À l'opéra, il s'agit de raconter des histoires en musique. Jusque-là on ne racontait

pas d'histoire en musique, on utilisait des textes sacrés qui donnaient sens à la musique elle-même.

L'idée de mettre la musique au service de l'expression du texte va perdurer tout au long des siècles suivants par-delà les successions de styles musicaux. C'est vrai pour les textes évoqués plus haut (*Messes, Requiem, Stabat Mater*, etc.) ou pour les histoires sacrées puisées dans la Bible, de la vie de saints ou de saintes dans le domaine de l'oratorio.

Si nous revenons à Bach, je voudrais évoquer une idée chère à Pierre Vidal, mon professeur d'orgue à Strasbourg, qui a magistralement démontré que la musique pour orgue de Bach est intrinsèquement liée à un discours spirituel s'inspirant des psaumes, qu'elle est en soi une sorte de prêche. L'organiste est au service de la liturgie. Autrement dit, la musique était pour Bach une sorte de prédication au même titre que celle du pasteur commentant les textes bibliques. Vous connaissez certainement le fameux mot de Cioran : « Si quelqu'un doit tout à Bach, c'est bien Dieu ».

- C. B. :** Il est vrai que Liszt disait aussi : « Notre Saint-Père le Bach » ! Pourriez-vous maintenant nous parler de ce qui relie la musique sacrée à l'espace ? Pour en revenir à la pratique de la musique de Bach, on sait que la tribune de Saint-Thomas de Leipzig est petite, et on ne peut pas dire que l'acoustique de cette église soit extraordinaire si on la compare à celle d'autres édifices religieux. En tant que chef de chœur, comment appréhendez-vous l'espace sonore ?
- J. M. :** Il est évident qu'une vaste cathédrale n'est en rien comparable à un temple luthérien. L'acoustique de l'une n'est pas celle de l'autre. La musique de Bach n'a pas été conçue pour les grands édifices dans lesquels le son est transmis parfois avec un écho de quatre à cinq secondes. Ces acoustiques peuvent noyer cette musique et n'en laisser percevoir que certains éléments, alors que sa richesse harmonique et polyphonique réclame, au contraire, une acoustique

plus claire, moins généreuse. C'est ce qu'ont bien compris les musiciens qui ont renouvelé l'interprétation de la musique baroque dans la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, en proposant de revenir à des effectifs proches de ceux que connaissaient les compositeurs de l'époque.

Mais là encore, je crois qu'une position trop stricte peut jouer de très mauvais tours. Je me souviens d'une *Messe en si* donnée à la cathédrale de Besançon par Philippe Herreweghe et le Collegium Vocale de Gand. Je crois qu'il y avait à peine une petite vingtaine de choristes pour chanter cette œuvre grandiose. Ce petit effectif aurait été parfait dans un lieu comme la chapelle du Centre diocésain, mais pour remplir une cathédrale, il faut étoffer le chœur pour arriver à un certain équilibre. Le lieu du concert doit donc être pris en compte pour déterminer l'effectif. Il en est de même pour l'orgue qui sonne mal dans un petit espace. Lorsque je teste le petit orgue portatif du chœur Schütz dans mon garage, c'est toujours très décevant ! L'orgue a généralement besoin d'une acoustique qui porte le son et d'un espace qui l'aide à magnifier la sacralité du discours musical.

**C. B. :** Jean Mislin, du Moyen Âge à nos jours, la réception de la musique sacrée en Europe s'est beaucoup diversifiée. Il est intéressant de constater que si ce genre de musique a perdu une grande part de sa fonctionnalité première, compte tenu de la sécularisation de notre époque, elle a acquis en revanche un rayonnement culturel tout à fait paradoxal. En effet, cette musique est aujourd'hui présente non seulement dans les lieux de culte traditionnels mais également dans les salles de concerts où l'orgue s'est imposé, et jusqu'à l'opéra. Elle constitue la programmation de nombreux festivals spécialisés dont certains sont très connus, jusqu'au Japon. En d'autres termes, comment expliquez-vous cet engouement pour la musique sacrée européenne de toutes les époques ? Ne s'agit-il pas, pour les artistes, et pour les mélomanes que nous sommes, d'essayer de renouer avec

les fonctions du sacré, un peu perdues au cours du temps, et de les aider à donner plus de sens à leur vie ?

**J. M. :** Je suis tout à fait d'accord avec votre dernière phrase. Il est vrai que la sécularisation a éloigné beaucoup de personnes de leur pratique religieuse antérieure, mais il reste un socle commun un peu enfoui qui affleure parfois grâce à ce genre de musique dont les praticiens et les auditeurs reconnaissent les qualités particulières. Il faut dire aussi que l'histoire a fait le tri, car de la musique religieuse sacrée, il y en a eu à profusion au cours des siècles. Toutes les œuvres ne restent pas au répertoire. Certaines finissent par tomber dans l'oubli parce que d'autres apparaissent. Il faut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour que Mendelssohn ressuscite la *Passion selon saint Matthieu* de Bach et qu'apparaisse cette idée un peu incongrue autrefois d'aller écouter de la musique du passé. Habituellement, on écoutait de la musique de son temps. Aujourd'hui, véritable paradoxe, nous revenons sans cesse aux chefs-d'œuvre du passé et leur écoute se multiplie grâce aux moyens techniques de diffusion dont nous disposons. Vous parliez des festivals de musique sacrée aujourd'hui. Grâce à eux, leur place est importante, mais n'oublions pas le rôle de la radio, celui de France Musique, par exemple, où, pendant des années, Jacques Merlet a présenté « La cantate du dimanche ».

Si je dois maintenant vous donner mes coups de cœur, je citerai dans ce domaine et sans être exhaustif, les *Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie* de Monteverdi, un chef-d'œuvre absolu, puis les *Passions*, les oratorios et les cantates de Bach – plus de 200 – qu'on connaît de mieux en mieux et dont la totalité a fait l'objet de plusieurs enregistrements par des interprètes différents, ainsi que *Le Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart, *La Création* de Haydn, récit de la Genèse mis en musique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la *Missa solemnis* de Beethoven, les oratorios de Mendelssohn, *Paulus et Elias*, ceux de Liszt comme *La Légende de sainte Élisabeth*, ont renouvelé l'esthétique du genre. De la même manière, les impressionnants



*Requiems* de Berlioz, Verdi, Dvořák et Fauré ont fait de la messe des morts une des valeurs sûres des grands concerts de musique sacrée. Pourquoi ces musiques sont-elles tant appréciées par les publics contemporains ? C'est peut-être parce que le message qu'elles transmettent apparaît aujourd'hui encore comme un réconfort pour l'homme qui s'interroge sur sa finitude. C'est peut-être aussi parce qu'elles jouent discrètement mais efficacement leur mission apaisante auprès d'auditoires en recherche de sens.

**C. B. :** La musique sacrée contemporaine a toujours sa place dans certains pays européens, je pense notamment à la Pologne et aux États baltes dans lesquels les traditions chrétiennes sont restées vives.

**J. M. :** Oui, c'est vrai. Des Polonais comme Penderecki, avec la *Passion selon saint Luc*, Górecki et bien d'autres, comme l'Estonien Arvo Pärt, ont renoué avec la tradition avec des styles musicaux très différents – âpre et dissonant pour le premier, apaisé et tonal chez les autres –, chacun travaillant à partir de textes religieux anciens.

**C. B. :** Une fois encore, les textes nous interrogent ; seraient-ils aujourd'hui un obstacle à la création musicale ?

**J. M. :** Je ne le pense pas. Pensez par exemple au *War Requiem* de Benjamin Britten créé en 1962, monument musical dédié à la mémoire des victimes des guerres du XX<sup>e</sup> siècle, qui mêle aux textes latins de la liturgie les poèmes de Wilfred Owen, soldat anglais mort dans les tranchées en 1918.

Voyez également certains opéras comme le *Dialogue des Carmélites* de Poulenc ou *Saint François d'Assise* de Messiaen, superbes mises en scène du sacré qui ont trouvé, assez paradoxalement, leur place dans les temples de la musique profane.

**C. B. :** Merci, Jean Mislin, pour cette passionnante conversation.

Besançon, le 24 mai 2018