

La musique vue par le Concile de Trente et ses conséquences

Quand on visite l'église de Valloire avec la FACIM et monsieur Magnin, on est heureux d'entendre qu'il fait remonter le choix esthétique de l'église N.D. de l'Assomption au Concile de Trente et à son inspirateur le cardinal Charles Borromée dont il nous cite l'injonction: "toute église doit être peinte". D'où la conséquence que vous connaissez sur les églises savoyardes.

En ce milieu du XVIème siècle, l'Eglise a donc choisi d'être esthétique et lyrique. Cela impliquait que la beauté, l'harmonie, que l'Art est un canal où se dit le divin. En effet, le mot 'art' a la même étymologie sanscrite que 'articulation', c'est-à-dire le jointure entre 2 éléments. Donc l'art sera une articulation entre 2 mondes, le visible et l'invisible, le profane et le sacré. Voici ce qui est à mettre en perspective en voyant les retables ou en écoutant J.S.Bach!! Comment être dans cet espace de liaison? Toute la question pour l'Eglise est cette distance entre les doigts de Dieu et de l'homme dans la Création de Michel-Ange.

A contrario, l'Eglise n'aura pas choisi d'être mystique. A-t-elle suivi Jean de la Croix qui, quand on lui montrait de belles églises, baissait la tête et disait "nada, nada"? N'a-elle pas condamné son serviteur Fénelon et son abandon mystique?

L'Eglise aurait pu décider d'être gnostique, elle ne l'a pas choisi: voyez la méfiance de l'Eglise envers Maître Eckhart ou Teilhard de Chardin.

Elle aurait pu être alchimique, mais elle a ignoré les indications qui couvrent pourtant tous les côtés de Notre-Dame de Paris.

Elle aurait enfin pu être ésotérique, c'est-à-dire intérieure, mais en ce cas, l'Eglise n'aurait pas eu de raison d'être.

Elle a donc choisi d'être lyrique et esthétique. En effet, un immense courant lyrique parcourt nos siècles en Occident. Recherché puis formulé au Concile de Trente, ce courant s'incarne dans la musique de Palestrina, musicien modèle du Concile, et se perpétue jusqu'à nos jours, nous allons voir de quelle façon.

Je vais donc maintenant faire parler les inspirateurs de cette musique d'Eglise du XVIème siècle et principalement les Pères de l'Eglise qui s'y sont consacrés. Et en fin de compte pouvoir répondre aux deux questions que le Concile se pose:

Quelle est la voix qui convient à cette musique?

Quel est le phrasé à trouver dans la pratique?

Le Concile de Trente et ses Conciles provinciaux

Le Concile eut lieu à Trente dans le Tyrol, pas du tout en Italie. En effet il se situe à mi-chemin entre l'Italie et l'Allemagne, lieu de la pratique luthérienne. C'est évidemment une réponse géographique à la Réforme protestante.

Quelques mots dans le Concile de Trente (22^{ème} et 24^{ème} session) ne suffisent pas à régler la question d'autant que le Concile renvoyait à ses avatars provinciaux qui reprennent celui de Trente en le précisant:

- 1) Concile de Tolède (633): le chant ne doit pas obscurcir le texte chanté
- 2) Concile de Cameria 1565: la musique doit traduire l'émotion de celui qui prie plutôt que la joie de celui qui exulte.
- 3) Concile de Ravenne 1568: le chant ne devrait être exprimé d'une voix trop basse ou trop criarde.
- 4) Concile de Prague 1565: pas de sons lascifs et irritants.
- 5) Concile de Milan 1565: pas de chant mou.

Nous allons reprendre ces points un par un.

1) LE CHANT NE DOIT PAS OBSCURCIR LE TEXTE CHANTE

L'intelligibilité des paroles est une constante des Pères de l'Eglise et du Concile de Trente en sa 22^{ème} session. Dans ses Confessions au Livre X, Saint Augustin écrit: "quand il m'arrive de trouver plus d'émotion dans le chant que dans ce que l'on chante, j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter". Sortie de son contexte, la phrase manque de nuance. Cette idée a profondément inspiré les compositeurs de la Contre-Réforme dans la simplification musicale Calvin (sic!) écrivait: "il se faut toujours donner garde que les oreilles ne soient plus attentives à l'harmonie du chant que les esprits au sens spirituel des paroles". En ce sens, sortant du Moyen-Âge, protestants et catholiques ont fait ici le même chemin.

Alors comment chanter pour mettre la parole en évidence?

Avec une *mediocri voce* dit Saint Cyprien, une voix modeste. Conrad de Saverne ira aussi dans ce sens et ajoutera "*satis urbaniter*", assez civilisée (c'est sans doute là l'introduction de la technique vocale). L'auditeur doit pouvoir suivre chaque voix dans laquelle est distillé le texte spirituel. Confère également

Zarlino dans ses "Institutions": "il faut chanter d'une voix modérée et proportionnée avec celle des autres chantres de telle façon qu'elle ne surmonte pas la voix des autres". Pour le chef de chœur, cela veut dire lisibilité de la polyphonie. Il faut dire que l'on sortait de la musique médiévale dans laquelle les motets étaient souvent à plusieurs textes superposés à la polyphonie compliquée. Léonin et Pérotin avait commencé la polyphonie en écrivant des *organum* dans lesquels le grégorien devenait teneur d'une ligne vocalisante. Plus tard, Dufay, Machaut et ses hoquets qui désarticulent le mot puis l' *Ars subtilior* fit que l'on avait du mal à discerner le texte. les compositeurs comme Lassus, Gombert, Dufay et tous les franco flamands élaborèrent une très riche et compliquée polyphonie qui fut en cause à ce moment de 1565. A bon entendre, je rappelle que le Grégorien est toujours la musique de base encore pour Vatican II. C'est la raison pour laquelle tant à Valmeynier qu'à Valloire, vous entendrez deux grands chants grégoriens du jour aux messes.

Palestrina qui dirigea l'enseignement musical au séminaire Romain de Pie V dès 1563 eut la charge de modifier cette pratique liturgique. Il fut ensuite Maître de musique à saint Pierre jusqu'à son décès. Il écrivit 105 messes sur des thèmes grégoriens ou des motets appelés messes à titre et quelque 55 Magnificat etc.. le système était de traiter les membres de phrases l'un après l'autre que les voix prenaient par entrées successives et par imitation ou par bloc de voix homophone, pas de paroles différentes comme auparavant, simplification du contrepoint, simplification du grégorien transformée en plain-chant.

2) LA MUSIQUE DOIT TRADUIRE L'EMOTION DE CELUI QUI PRIE PLUTOT QUE LA JOIE DE CELUI QUI EXULTE.
...L'EMOTION DE CELUI QUI PRIE...

Notion fondamentale pour le chef de chœur (et remerciements à Jean-Yves Hameline pour ses travaux à ce sujet). Je souhaiterais pouvoir mettre en regard les Confessions de Saint Augustin (Livre X) où l'on voit le flottement de l'auteur entre *suavitas* et *gravitas*, entre plaisir et raison. Sans doute ce flottement a-t-il influencé le questionnement du Concile de Trente sur l'existence même de la la musique polyphonique ou au moins sur sa conception: "Parfois j'accorde à ces chants d'Eglise plus d'honneur qu'il ne convient: les paroles saintes émeuvent nos esprits et les enflamment de piété avec plus d'ardeur que si elles n'étaient pas ainsi chantées. Mais la délectation de ma chair, à laquelle il ne faut pas permettre de briser le nerf de l'esprit, me trompe souvent: le sens n'accompagne pas alors la raison en se résignant à rester derrière elle, mais il va prétendre la précéder et la conduire.... ... Lorsque aujourd'hui encore je me sens ému, non par le chant, mais par les choses que l'on chante, si c'est d'une voix limpide et sur un rythme bien approprié qu'on les

chante, alors la grande utilité de cette institution s'impose à nouveau à mon esprit. Je flotte ainsi, partagé entre le danger du plaisir et la constatation d'un effet salubre. J'incline plutôt, sans toutefois admettre un avis irrévocable, à approuver la coutume du chant dans l'Eglise, afin que par les délices d'oreille, l'esprit encore trop faible puisse s'élever jusqu'au sentiment de la piété. Mais quand il m'arrive de trouver plus d'émotion dans le chant que dans ce que l'on chante, je commets un péché qui mérite punition. Je le confesse, et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter".

L'Occident a échappé de justesse à un grand péril! A Mantoue, la musique avait été supprimée. La *multitude* des notes était critiquée pour faire disparaître le texte. On pourra donc dire que la musique de Palestrina est faite en fonction de la parole sans la dépasser.

... ET NON LA JOIE CELUI QUI EXULTE

le Concile carolingien de 816 avait dit: "*suorum melodia animos populi circumstantis ad memoriam amoremque coelestium non solum sublimitate verborum, sed etiam suavitate tonorum, quae dicuntur, erigat*". Que la mélodie de leurs paroles élève les cœurs du peuple rassemblé en vue du **souvenir** et de l'amour des choses chantées non seulement par la noblesse des mots, mais par le charme des sons exprimés".

Pour le chef de chœurs, cela veut dire que l'exultation joyeuse, l'illustration expressive du texte par des moyens divers (*forte* soudains, *piano* soudain, théâtralité) (montrer partition) ne sont pas des phrasés qui conviennent. Le chanteur palestrinien est sur la corde raide: **il se souvient avec émotion de telle parole de la Bible; mais l'effet de la parole n'a pas lieu au moment où il chante. Il l'espère. Son chant est tendu vers cette espérance. Ce n'est jamais pathétique. Ce n'est qu'un rappel de la douce "mémoire"**. Il faut donc chanter avec "un rythme placide", avec mesure. Souvent des chefs signalent combien les mélodies montantes (ciel) ou descendantes (terre) sont limitées. Oui, ce n'en est que la mémoire. on est donc dans une distance par rapport à ce qui est dit. Voir d'ailleurs les leçons de ténèbres en grégorien qui sont d'une platitude remarquable.

En conclusion de ce point important, c'est comme si la *suavitas* était une extase, la jouissance d'un court moment, d'une rencontre avec Dieu qui s'échappe déjà quand on en parle (l'Indicible). Il reste la Mémoire de la Parole de Dieu qu'on se répète avec délectation (cf. par exemple l'abondance des Magnificat chez Palestrina). Et ceci est la *gravitas*.

Une seule exception existe : celle du *jubilus*: *alleluia* et *Amen* sont une entorse à la *gravitas*, une survenue de la vocalité dans la musique. C'est une exception de taille. Au départ, considéré comme une joie de la voix enthousiasmée (*en tehos*, en Dieu) elle permettra d'introduire la vocalité virtuose avec le mot qui se destructure.

3) LE CHANT NE DEVRAIT ETRE EXPRIME D'UNE VOIX TROP BASSE OU TROP CRIARDE.

Le concile de Trente demande une voix claire. Ce n'est pas tant une couleur qu'un état d'esprit. Ecoutons Isidore de Séville. Après avoir caractérisé tous les types de voix dans "Etymologi" comme *vox aer spiritu, voces subtiles, aspera vox etc.*, écrit: "*Psalmitam autem et voce et arte praeclarum illustremque esse oportet, ita ut ad oblectamenta dulcedinis animos incitet auditorum. Vox autem ejus non aspera, non rauca, habens sonum et melodiam sancte religioni congruentem, non que traducem exclamat artem, sed quae Christianam simplicitatem vel theatarali arte redolet, sed quae compunctionem magis audietibus faciat;*"

Voici la traduction:

"il convient que le chantre du psautier soit remarquable et brillant par sa voix et par son métier, pour inciter l'âme des auditeurs à jouir dans la douceur. Sa voix ne sera ni dure, ni rauque, ni dissonante, mais elle sera mélodieuse, agréable, claire et aiguë, trouvant les sons et la musique appropriés à la sainteté du culte sans l'intermédiaire d'une technique qui fait du bruit, mais en démontrant dans sa modulation même, de la simplicité chrétienne, de façon qu'elle ne sente pas la gesticulation musicale ou l'art théâtral, mais qu'elle inspire plutôt aux auditeurs un sentiment de gravité." Comparez: d'autres continents ont choisi les danses, les gesticulations, les cris religieux. Pas nous! Il ressort de ces éléments que la voix doit être claire et distincte afin qu'elle incite les âmes des auditeurs par le charme et la douceur. Il faut une voix suave, liquide, qui **démontre** plutôt qu'exclame les bienfaits de la Parole. La voix est pour la délectation, **caressant** l'oreille de l'âme. Elle est *sine angor, sine clamore*.

Autrement dit, est établie au Concile la nécessité théologique d'une technique vocale qui est la nôtre encore actuellement y compris dans l'opéra. Nous y reviendrons en fin de parcours. Pour l'époque, cette voix brillante qui est demandée est une réaction aux cantilènes collectives et individuelles qui avaient lieu dans les premiers siècles et qui ressemblaient à un bruissement dont parle Saint Augustin dans son livre XII.

4) PAS DE SONS LASCIFS ET IRRITANTS.

Michel Poizat, dans son livre "la voix du diable" parle de sons effrénés qui dépassent la décence, déréglés, féminins c'est à dire sentimentaux.

A contrario la voix qui convient selon le moine Thierry de Fleury (*consuetudines* vers l'an 1000) est celle de la virilité *ac si tuba* comme une trompette. Sachant ici que le son de la trompette n'est pas une imitation sonore, mais une métaphore de la Parole de Dieu (Origène).

Le phrasé ne devra donc pas être dérégulé, mais exécuté avec *gravitas* parce que le texte spirituel chanté est toujours important.

Parce que c'est le chant d'une âme.

C'est ce qui est à **démontrer**, non à **montrer**.

Mais cette sentence vise aussi les compositeurs. La bulle de Jean XXII visant l'Ars Nova stipule: "ils coupent les mélodies par des hoquets et les efféminent par le déchant, les remplissent de triples et de motets vulgaires confondant même l'antiphonaire. La multitude de leurs notes obscurcissent les tons". On entend bien tout ce qui est repris au Concile plus tard: pas de déchant, c'est-à-dire un deuxième chant différent du 1^{er} dont le texte est clair, pas de triple, donc d'ajout de voix inutiles, pas de motets vulgaires, c'est-à-dire dans lequel apparaît un texte profane. De manière constante et encore maintenant, le chant grégorien est le chant référence de l'Eglise. De ce fait la polyphonie est appelée "polymélie grégorienne". D'où l'écoute en tuilage et horizontalité que nous devons en entendre.

5) PAS DE CHANT MOU.

Le phrasé palestrinien doit être sans paresse, tonique car il s'agit de dire un texte religieux, ce qui ne supporte pas la mollesse du phrasé et de la posture physique. Mais il est vrai que l'on avait risqué dans l'Eglise le style cantilène, mélodie à voix basse que l'on peut encore entendre quelquefois qui font des chapelets.

Vous avez remarqué que l'on ne parle que de chant. Eh oui, les instruments à cordes étaient sortis de l'église sur les parvis. Pourquoi? Parce que Dieu est le Verbe, donc un souffle porteur d'une parole. Donc c'est la voix qui est majeure en église et l'orgue, comme récapitulatif des instruments du souffle l'accompagne.

CONCLUSION

Vous entendez bien les ambiguïtés d'un compromis entre la démonstration rationnelle (*gravitas*) face au bonheur d'entendre (*suavitas*). C'est comme **distance et ferveur** en même temps.

Tous ces documents ont eu des conséquences historiques non négligeables. Bien sûr ce choix théologico-musical se retrouve en partie dans la musique allemande, dans le motet versaillais, Par exemple, pendant l'époque baroque, la continuité du message du Concile est extraordinaire à constater. Lulli, compositeur de Louis XIV: "*la musique d'un motet doit être expressive, simple, mesurée et agréable. Une musique mâle et ferme, modératrice des émotions* Et que dire de Rousseau: "*les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la majesté de Celui à qui ils s'adressent et l'égalité d'âmes de ceux qui le prononcent*". C'est ce qui est à démontrer. Et la présence de ce courant ascétique continue avec Gossec, musicien de la révolution: "*la musique doit soutenir par ses accents l'énergie des défenseurs de l'égalité et interdire celle qui amollit l'âme des français par des sons efféminés*" on pourra dire ici qu'efféminés veut dire compliqué: voyez la simplification hallucinante de la musique de Grétry quand il devient musicien révolutionnaire! Staline a repris les mêmes éléments pour interdire un opéra de Chostakovitch. Au XXème siècle en France, ce courant ascétique s'est redit dans l'école Niedermeyer – le renouveau du plain-chant-dont est issu Fauré et la douceur de la mélodie française.

QUELQUES CONSEQUENCES

LE CASTRAT

Puisque l'enjeu est la transmission de la parole divine, la voix la plus adaptée serait une voix d'ange, donc une voix aigüe et claire, celle de l'ange; mais comment concilier cela avec le fait que l'on dit que la Parole divine est mâle et ferme parce que Dieu créa le monde par la Parole. Baïni dit "La voix aigüe et mâle est tellement nécessaire pour chanter la gloire de Dieu qu'on ne saurait en mettre l'acquisition à un prix trop élevé". On créera les castrats. Il ajoute: "la voix est une faculté plus précieuse que la virilité parce que c'est par la voix que l'homme se distingue des animaux".

Tiens cela sous-entendrait-il que la parole est plus efficace avec une belle voix? Toute époque à ce propos va passer d'un bord à l'autre: oui dit Saint

Ambroise, non disent les Pères du désert. "oui mais" dit saint Augustin qui est l'inspirateur de notre Concile. L'Eglise a choisi ce dernier.

Et encore au-delà: si le castrat est celui qui porte le mieux la parole de Dieu, il est donc un héros. Voix androgyne qui possède la puissance de l'adulte, la voix aigüe de l'ange dans un corps d'homme? Il est l'art lui-même, l'articulation entre le ciel et la terre. Il est le Dieu sur terre et certains sont conseils de rois. Ce timbre ni féminin ni masculin, ni enfantin est du coup au-delà même de la castration. La musique baroque trouvera donc dans le castrat la figure emblématique de ses tragédies dont il devient le héros profane. On s'en évanouira de plaisir; comment chuteront-ils? Au XIXème intervient la Malibran. Une soprano qui chantait toutes les tessitures comme un castrat.

LES CHOEURS

Par comparaison on trouve que les enfants dans les chœurs ont peu de possibilités et que les falsettistes sont limités dans leur puissance. A la chapelle pontificale, il n'y aura que des castrats soprano et alto. Dans les autres églises à la position moins dogmatique, on trouve des falsettistes altos (des contre-ténors) et des basses de Russie et de Suède.

D'ailleurs y a-t-il des chœurs comme on l'entend actuellement? Hormis la Chapelle pontificale, il y a 350 églises à Rome et à peu près 30 chanteurs à la Sixtine, 10 à saint-Pierre et sainte Marie Majeure et en général un quatuor. Nous ne saurons pas si cette norme était l'idéal? De plus il y a avait beaucoup d'offices donc de chanteurs manquants. Viadana, disciple de Palestrina écrit: "on met un orgue pour compléter la voix manquante". Du coup il composa nombre de motets à 2 ou 3 voix pour être sûr! Le collège allemand de Rome dont on a beaucoup d'archives écrit: "un chanteur manquant a envoyé un trombone pour le remplacer". Des choses qui heurtent! En résumé: effectif restreint et quelquefois des instruments *colla parte* tels que sacqueboute ou cornet. En conséquence il n'est pas forcément habituel à cette époque d'entendre du Palestrina *a cappella*.

LES INSTRUMENTS

Quel est le meilleur instrument pour l'église? Les instruments à cordes sont maintenant sur les parvis. Il y a l'orgue. Mais pourquoi l'orgue? L'orgue était connu sous la forme de l'hydraule et ne s'utilisait que dans les théâtres grecs et les jeux sanguinaires de l'Empire romain. Il avait donc mauvaise réputation, au moins celle d'être profane. En orient, il a toujours sa réputation diabolique: voyez-vous un orgue dans les églises d'orient?! Puis d'orient, il pénétra l'occident au VIIIème siècle avec Pépin Le Bref et prit une autre

signification. Il fut doté d'une puissance divine, quand son image de puissance impériale romaine tomba. C'est le Concile de Trente qui l'officialisa, pour sa présence dans les grandes occasions festives. Puissance divine? Quand on parle d'un point d'orgue, c'est pour faire durer la note infiniment, comme la durée de l'éternité. Ce qu'est Dieu. Le Concile considéra que si Dieu est le Verbe, donc un souffle porteur d'une parole, seul, l'orgue comme instrument réunissant tous les instruments à souffle pouvait avoir l'honneur de côtoyer les voix des chantres. Le Concile Vatican II a totalement repris cette préférence pour l'orgue à tuyaux dans son principe.

Monteverdi écrit des messes "à la Palestrina" appelée *prima prattica* pour les grands offices. mais au-delà du principe, il utilise les violons dans ses créations baroques mais seulement dans les petits offices et c'est ce qu'on appelle la *secunda prattica*. Mais puisque ce qui est important, c'est le texte, alors on cédera sur les instruments (naissance des oratorios) et cela amènera les grandes passions de Bach ou Schütz. Une chirographie de Jean-Paul II continue cette tolérance si cette musique instrumentale inspire beauté et dignité.

LES SUCCESSEURS ET L'EVOLUTION VERS LE BAROQUE

Les successeurs de Palestrina essayent, dans le cadre de cette écriture définie, de trouver un élargissement par exemple par la profusion des moyens vocaux jusqu'à plus de douze chœurs. On citera Anerio, Allegri, Benevoli et sa messe à 53 voix. Les chœurs quittent l'autel pour monter dans les tribunes que les architectes baroques leur ont construites. Quant à ces effets de masse jusqu'à l'ivresse, ils ne sont pas gratuits et débordent par leur expression l'esprit de la Contre-réforme. Comme si un hédonisme se mêlait à la religiosité. Comme si cela annonçait la fin d'une époque quand les procédés s'extrémisent.

C'est alors qu'une autre voix se fit entendre: celle de Philippe Néri, inspirateur de l'Oratoire et ami de Palestrina qui en créant l'oratorio, fut pour beaucoup dans la prise en compte de cette jouissance lyrique dans le sacré. (il s'agissait de séduire les jeunes à l'extérieur des églises!) Il utilisa dans ses oratorios le procédé florentin du *recitar cantando* et non pas la masse chorale. En ce sens le texte sacré y était mis en évidence. Les autorités ecclésiastiques ne pouvaient rien dire. Et petit à petit elle toléra assez rapidement des écarts si cela servait l'expression de la parole.

L'oratorio est fait de dialogue, récits et airs qui s'y succèdent. Ils sont destinés à la jouissance lyrique de l'auditeur. Les oratorios font *flores* dans toute l'Europe. Donc Carissimi dont nous avons parlé fera des oratorios confiés à des solistes et non plus à des chœurs. et ces oratorios trouveront leur aboutissement chez Charpentier en France. Puis on découvrit les Passions de Schütz et de Bach

avec son intelligibilité maximale. cela débouchera surtout sur *l'opera seria* qui fut exactement la même structure que l'oratorio avec seulement un changement de sujet.

CONCLUSION

On comprendra que la Contre-réforme, dans son opposition à la Réforme a été sur le même chemin qu'elle de l'enrichissement de la conscience religieuse individuelle donc de l'individu lui-même par l'entremise d'une revalorisation du texte chanté. D'où la religion du sensible qu'est l'âme baroque.

On sent advenir l'expression humaine, trop humaine cette fois. Avez-vous entendu *il pianto della madonna*, le pleur de la Vierge de Monteverdi avec l'ensemble Les Cours Européennes? Quoi de plus tragique! Le Concile de Trente était une clarté polyphonique au service de l'intelligibilité du texte jointe à une grave simplicité pleine de dignité alors que le baroque est une musique du corps habitée tant par l'angoisse et les passions que par l'extrême extase spirituelle, d'où l'évidence de la brisure et de l'interruption dans les lignes. *Barroco* veut dire perle irrégulière, donc jamais pareil.

L'artiste de la Renaissance voyait dans la musique un art indépendant soumis à ses propres lois, les lois du Cosmos, les 7 notes de musique étant les 7 planètes. Le compositeur de l'époque baroque voit la musique non autonome, soumise au mot, le drame dépasse la musique.

Pour réaliser une échappée à cette conclusion, je voudrais dire qu'il y a une conséquence plus surprenante de ce Concile. Sans se tromper, on peut dire que ce Concile a formé, formalisé et entériné la lyrique en occident.

En interdisant les cris, les bruits, en faisant une technique vocale civilisée et claire, les voix ont pu être entendues, l'opéra a pu exister.

En permettant l'alternance de soli, il a permis l'opéra dans sa structure.

Mais surtout rappelez-vous la notion fondamentale de distance et ferveur. Oui, l'opéra aurait pu être cris et transes. Il a choisi lui aussi distance et ferveur en même temps. En effet, Isolde meurt chaque soir avec la plus belle des voix... Pourquoi les héros meurent-ils en chantant avec leur plus belle voix, à l'article de la mort en chantant un contre-ut? Parce que le chanteur d'opéra a intériorisé le même concept de distance et ferveur dite au Concile, car l'acte chanté ne se réalise pas sur le moment, il ne se montre pas: il se **démontre dans le chant.**

Gaël de Kerret