

SECLI

Conférence des Evêques de France
PARIS

Mercredi 1^{er} juillet 2015

**La fonction ministérielle
de la musique sacrée**

Michel STEINMETZ

S'il est bien un texte à la fois normatif et fondateur de la pratique liturgique et musicale, un texte dont se reconnaissent même confusément les pratiques actuelles, un texte encore dont découlent tous les autres textes normatifs produits depuis, c'est la constitution conciliaire sur la liturgie. Au cœur de ce document, le chapitre sixième *De musica sacra* entend envisager la musique en lien avec les rites liturgiques révisés par les Pères, et plus encore avec la théologie de la liturgie exposée précédemment et enrichie par l'apport des sciences historiques mais aussi par la redécouverte du trésor patristique et biblique.

Dans la suite immédiate du Concile, nombre d'articles, d'études, et de chants ont été produits avec la pression du « faire » et la contrainte du « nécessaire ». Pour traduire en actes – en notes – la volonté de réforme conciliaire, il a souvent fallu parer au plus pressé. Il se trouve qu'une affirmation-clé du paragraphe 112, dont c'est l'unique emploi dans l'ensemble de tous les textes conciliaires, n'a, assez étonnamment, pas fait l'objet de travaux d'investigation poussés. Il me semble qu'il s'agit là de la clé de voûte de l'ensemble, enfouie depuis sous des strates confuses. Le *munus ministeriale* – la fonction ministérielle – de la musique sacrée pourrait devenir le fondement théologique et la justification d'un emploi de la musique en liturgie.

Voici donc ce qu'affirme le paragraphe 112 de *Sacrosanctum Concilium*, paragraphe introductif du chapitre sixième sur la musique sacrée :

« La tradition musicale de l'Église universelle a créé un trésor d'une valeur inestimable qui l'emporte sur les autres arts, du fait surtout que, chant sacré lié aux paroles, il fait partie nécessaire ou intégrante de la liturgie solennelle.

Certes, le chant sacré a été exalté tant par la Sainte Écriture que par les Pères et par les Pontifes romains ; ceux-ci à une époque récente, à la suite de saint Pie X, ont mis en lumière de façon plus précise la fonction ministérielle de la musique sacrée dans le service divin. » SC 112¹

La constitution conciliaire aborde la question de la musique au cœur même de la liturgie présentée comme étant « le sommet auquel tend l'action de

¹ VATICAN II, *Sacrosanctum Concilium*, n. 112, traduction française in Concile Œcuménique Vatican II, Paris : Éditions du Centurion, 1967, p. 195-196. Texte latin : « *Musica traditio Ecclesiae universae thesaurum constituit pretii inestimabilis, inter ceteras artis expressiones excellentem, eo praesertim quod ut cantus sacer qui verbis inhaeret necessariam vel integram liturgiae sollemnis partem efficit.*

Profecto sacros concentus laudibus extulerunt cum Sacra Scriptura(42), tum sancti Patres atque Romani Pontifices, qui recentiore aetate, praeunte sancto Pio X, munus Musicae sacrae ministeriale in dominico servitio pressius illustrarunt. »

l'Église, et en même temps la source d'où découle toute sa vertu »². Elle le fait de plus dans une perspective résolument et avant tout théologique (on se référera aux paragraphes introductifs de la constitution). Ainsi, dans une optique semblable, la musique est-elle d'abord abordée sous un angle théologique et non pratique. De cette réflexion fondamentale, de cette mise en relation avec l'ensemble de *Sacrosanctum Concilium* et de la pensée conciliaire, il résulte que la musique sacrée se présente comme participant d'un geste et d'une posture théologique au sein même de la compréhension qu'a l'Église de son mystère et de sa charge.

Pour tenter de préciser ce qui se cache derrière l'expression de ce *munus ministeriale*, je me propose de procéder en trois temps, en suivant le cheminement suggéré par le n. 112 de la constitution sur la liturgie. Il s'agira dans un premier temps d'interroger les Pères de l'Église sur leur manière d'envisager la musique dans le culte chrétien. Ensuite, nous verrons comment Pie X, avec son célèbre *motu proprio*, de 1903 arrive à définir la musique sacrée. Enfin, dans un dernier temps, je me proposerai de vous montrer comment le texte conciliaire lui-même a été élaboré. Ces trois étapes nous permettront alors, dans une courte synthèse, d'interroger nos pratiques actuelles.

² cf. *Sacrosanctum Concilium*, n. 10 : « *Liturgia est culmen ad quod actio Ecclesiae tendit et simul fons unde omnis eius virtus emanat.* »

La question du chant et de la musique pour les Pères de l'Église

Les Pères, au long des premiers siècles, ont eu à maintenir la foi de l'Église mais aussi à inventer un langage pour la faire comprendre dans un monde qui lui était étranger ; ils ont fait œuvre d'« inculturation ». Pionniers de la pensée chrétienne, ces auteurs n'ont d'autres sources que les Écritures auxquelles ils ne cessent de renvoyer et qui nourrissent toute leur intelligence de la foi. C'est pourquoi, à bien des égards, l'enseignement des Pères jouit d'une autorité particulière, unique et exemplaire. Ils témoignent d'une Église encore indivise, bien que déchirée par des hérésies, et sont les témoins des grands conciles œcuméniques constituant les fondations de la foi chrétienne pour les siècles suivants. Pourtant leur époque n'a rien d'un âge d'or où tout aurait été parfait. Peu de temps furent plus troublés, à l'extérieur comme à l'intérieur de l'Église, que ceux des Pères : reniement ou attiédissement de la foi, collusion avec le pouvoir politique, schismes et hérésies sans nombre et toujours renouvelés, conflits entre communautés ou entre évêques – tout cela était non seulement pour les chrétiens un pain quotidien, mais prenait des proportions qui ont rarement été égalées depuis. L'intérêt de cette longue époque de l'Histoire de l'Église réside bien dans le fait que se sont mis là en place un rapport spécifique et déterminant de l'Église face au monde, à la fois comme une auto-compréhension de sa charge et comme un ajustement permanent au contexte socio-politique.

Les instruments en question : intrusion du paganisme ?

Les Pères, dans leur ensemble, et chacun avec des motivations et des expressions propres, avec une vigueur plus ou moins forte mais toujours la même fermeté, s'opposent à la musique instrumentale. C'est par là un refus très net qu'ils expriment vis-à-vis du monde païen et de ses pratiques jugées délétères et licencieuses. Les instruments de musique, qu'ils accompagnent ou non le chant, renforcent les rythmes et les amplifient, provoquant, selon

les Pères, moult sentiments et passions. Qu'on les trouve dans les banquets et les réjouissances profanes, qu'ils se mêlent à l'exercice du culte dans les temples, ils conduisent tantôt à la débauche, tantôt à l'idolâtrie. Quand il s'agit alors de justifier leur présence dans les Écritures, les Pères se tournent vers l'allégorie et la métaphore. Pour expliquer leur participation à la liturgie du Temple, ils rappellent le caractère désormais caduque de ce rituel et la concession faite par Dieu aux enfants d'Israël en raison de leur difficulté à croire. La posture des Pères à l'égard du paganisme est celle d'un refus et d'une volonté de se préserver de toute compromission ; celle, en revanche, à l'égard du judaïsme est plus de l'ordre d'une prise de distance notamment par rapport aux institutions du Temple, alors que la liturgie chrétienne s'enracine en ses débuts dans les usages de la synagogue. L'attitude face aux instruments dans la sphère culturelle est alors différente de celle plus sociétale : il n'est plus question d'opposition mais tout simplement de non-adéquation, voire d'inconvenance logique et évidente.

Il s'agit bien de deux phénomènes distincts³ : « une condamnation unanime des instruments [...], et une psalmodie ecclésiastique manifestement dépourvue d'accompagnement instrumental. Il est déconcertant pour un esprit moderne que les Pères de l'Église n'aient pas cherché à établir un lien idéologique entre les deux – laissant cela apparemment aux partisans du chant *a capella* du XIX^{ème} siècle. »⁴ On peut repérer, il est vrai, quelques rares passages où les choses se trouvent juxtaposées, « sinon sur la plan doctrinal, du moins en tant que phénomènes »⁵, suggèrent vaguement un tel rapprochement. C'est le cas quand Jean Chrysostome écrit admirativement au sujet d'une communauté monastique qui se lève avant l'aube pour la psalmodie :

« Ils chantent les hymnes prophétiques avec une grande harmonie, et une mélodie bien ordonnée. Ni la cithare, ni la syrinx, ni aucun autre instrument de musique n'émet un son comparable à ce que l'on entend dans le profond silence et la solitude de ces saints hommes lorsqu'ils chantent. »⁶

³ Pons, en revanche, les fait parfaitement coïncider, afin de fonder la naissance de la pratique du chant *a capella* dans la condamnation des instruments de musique et leur caractère désormais superflu. Pons vise à centrer l'ensemble de sa démarche sur la justification et la défense des arguments de Pie X, au risque de tomber, parfois, dans les écueils d'une démarche d'abord apologétique.

⁴ J. Mc KINNON, *Musique...*, p. 17.

⁵ J. Mc KINNON, *Musique...*, p. 17.

⁶ JEAN CHRYSOSTOME, *Sur la Première lettre à Timothée, Homélie 14, 3-4 ; PG 62, 575-576.*

Le seul instrument qui trouve pleinement grâce aux yeux de nos auteurs, et qui pourrait justifier la condamnation ou le refus de tous les autres, est la voix humaine. Dans le registre de la métaphore, si la figure de style devient l'expression d'un réel lien métaphysique entre le signe et la chose signifiée, alors l'idée d'un instrument de musique, sinon l'instrument lui-même, peut devenir pour ainsi dire un sacrement. Suivant cette logique, on comprend le poids de la voix humaine, donc du corps humain qui, malgré le puritanisme attribué aux Pères, devient lui-même sacrement de la louange parce que médiation nécessaire. On trouve des traces d'une telle « réhabilitation » déjà chez Clément d'Alexandrie :

« C'est à ce genre de fête que l'Esprit oppose la liturgie digne de Dieu, quand il dit dans le psaume : 'Louez-le au son de la trompette', et en effet c'est au son de la trompette qu'il ressuscitera les morts ; 'louez-le sur la harpe', parce que la langue est la harpe du Seigneur ; 'et sur la cithare, louez-le', qu'on entende par ce mot la bouche, quand l'esprit la fait vibrer comme avec un plectre ; 'avec le tambourin et par un chœur, louez-le' : il veut dire l'Église qui songe à la résurrection de la chair, quand elle entend résonner la peau (du tambourin) ; 'avec les instruments à cordes et avec l'orgue, louez-le' : par orgue, il veut dire notre corps et par cordes les nerfs de ce corps, grâce auxquels il a reçu une tension harmonieuse et exprime des sons humains quand il est touché par l'esprit ; 'louez-le avec les cymbales au bruit retentissant' : la cymbale de la bouche, c'est pour lui la langue, qui produit le son sur les lèvres qu'elle frappe. C'est ainsi qu'il a fait parvenir cet appel à l'humanité : 'Que chaque souffle loue le Seigneur', parce qu'il a étendu sa protection sur chaque souffle qu'il a créé.»⁷

Plus loin dans le même *Pédagogue*, Clément associe les instruments de musique à la guerre, tandis que l'homme est un instrument de paix :

« En vérité, l'homme est un instrument pacifique, mais ceux qui n'ont d'autres préoccupations (que la paix) vont inventer des instruments guerriers qui enflamment le désir ou attisent l'amour ou exaspèrent la colère. »⁸

Augustin, quant à lui, semble avoir le mot de la fin en recommandant que, tout en évitant les instruments de musique réels, on utilise leur connaissance pour l'interprétation de l'Écriture :

« Que soit vrai ou faux ce que Varrona a rapporté, nous n'avons pour autant, nous, à cause de la superstition des païens, à renoncer à la musique, si nous pouvons en retirer quelque chose d'utile pour l'intelligence des Saintes Écritures. »⁹

⁷ CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Pédagogue* II, 4, 41,4-42,1 ; PG 8, 441 ; GCS 1, 182-183 ; SChr 108, p. 91-92.

⁸ CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Pédagogue* II, 4, 42,1 ; PG 8, 441 ; GCS 1, 182 ; SChr 108, p. 92.

⁹ AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, II, XVIII, 28 ; PL 34, 49 ; CCL 32, 52.

Traduction française in AUGUSTIN, *La doctrine chrétienne, texte critique du CCL, revu et corrigé ; introduction et traduction de Madeleine Moreau, annotation et notes*

La préséance de la voix : pour le service de la Parole

La position des Pères vis-à-vis du chant doit être dissociée de leur manière d'appréhender la musique instrumentale. Alors que cette dernière se voulait d'une part une réponse au paganisme dans une volonté de rupture à tous égards, et d'autre part comme une posture nouvelle du christianisme face à l'Ancienne Alliance à son culte, le chant, lui, est naturellement intégré au culte chrétien, en raison notamment du développement organique de ce dernier à partir des usages de la synagogue. Bien que les Pères ne soient pas dupes des « effets » potentiellement dangereux du chant et du plaisir qu'il procure, à l'instar d'Augustin, dont la position est paradigmatique de ceux qui le précèdent, tout en atteignant une force intellectuelle et conceptuelle jusqu'alors inégalée, ils décident d'accorder leur confiance à l'acte de chant. Le profit qui peut en être retiré sera assurément plus grand que le risque qu'il comporte. La finalité du chant sera toujours le service de louange et pourra prendre de multiples facettes : concourir à la croissance de vertus spirituelles et éthiques, lutter contre l'hérésie, contribuer à créer l'harmonie et l'unité... C'est toujours le même acte de chant dont il s'agit mais, suivant les Pères, les besoins de l'Église, le contexte historique, l'insistance sera donnée sur des aspects différents, quoique jamais antithétiques.

Ainsi, le chant est pour les Pères un vecteur puissant d'harmonie, d'unité et d'ordre. Il permet de vivre une unité à la fois fraternelle et ecclésiale ; tout à la fois science et art des intervalles et des nombres, il met en harmonie avec le monde, la création et son auteur ; il traduit et crée de fait un ordre sociétal chrétien, ordre spirituel où s'expérimentent plus que ne se disent les justes relations entre les membres du même corps ecclésial. Mais, outre la mélodie, l'aspect fondamental, le point nodal du discours patristique sur le chant concerne le texte lui-même. Tiré presque exclusivement de l'Écriture, le texte est porté par la musique qui lui assure une intelligibilité pratique et spirituelle : par le chant, ce texte sacré pénètre plus avant dans l'âme, tout en le faisant parce que garanti aussi dans sa bonne et juste diction. Pourtant, l'acte de chant ne peut se limiter à une opération d'ordre esthétique et jouer uniquement sur l'émotion et le ressenti : les Pères ne cessent de rappeler combien le recours à l'intelligence, à l'esprit est indispensable afin que,

complémentaires d'Isabelle Bochet et Goulven Madec, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 1997, p. 180-181.

rendu certes plus plaisant par la mélodie, le texte soit véritablement compris, assimilé et qu'il s'attache à la mémoire au point de ne faire plus qu'un avec celui qui le chante ou l'écoute. C'est Nicétas de Rémésiana qui livre sans doute la synthèse la plus complète de ce que nous venons déjà de résumer. Nous citons ici un passage, unique en son genre, du *De utilitate hymnorum* :

« Mes biens-aimés, chantons les sens attentifs et l'esprit en éveil, comme le psalmiste nous y exhorte : 'Puisque Dieu est le roi de toute la terre', dit-il, 'chantez avec art' (Ps. 46, 8), en sorte que le psaume ne soit pas chanté seulement avec le souffle, c'est-à-dire le son de la voix, mais aussi avec l'intelligence (1 Co 14, 15), et que nous pensions à ce que nous chantons, au lieu de laisser notre esprit, distrait par des pensées étrangères comme il arrive souvent, perdre le fruit de notre peine. La manière dont on chante, ainsi que la mélodie, doivent être appropriées à la sainte religion ; elles ne doivent pas exprimer une affliction théâtrale, mais plutôt montrer une simplicité chrétienne par le mouvement musical lui-même ; elles ne doivent rien avoir de spectaculaire, mais plutôt susciter la componction chez ceux qui l'écoutent.

De plus, notre voix ne doit pas être dissonante mais consonante. Il ne faut pas que l'un tienne la note tandis qu'un autre l'arrête net, et il ne faut pas que l'un chante à voix basse tandis qu'un autre donne de la voix. Tous doivent au contraire s'efforcer d'intégrer leur voix en un chœur harmonieux, au lieu de la projeter au dehors à la manière d'une cithare comme pour en faire étalage [...]. Et pour celui qui ne peut pas se mettre au diapason et suivre les autres, il vaut mieux chanter d'une voix assourdie que de faire beaucoup de son, car ainsi il remplit son service liturgique, tout en évitant de troubler le chant de la communauté. »¹⁰

Cette posture patristique à l'égard de la musique instrumentale et du chant, bien que commandée par des raisons différentes, sont néanmoins l'expression d'une authentique visée tout à la fois théologique et eschatologique.

Le culte nouveau : la musique au service de l'originalité du culte chrétien

La musique et le chant ne préoccupent pas les Pères comme des éléments annexes à la foi chrétienne et que les circonstances des époques successives et leurs enjeux les obligerait à traiter. Par-delà des considérations pratiques, qui tout compte fait ne retiennent que peu leur attention en tant

¹⁰ NICÉTAS DE REMESIANA, *De utilitate hymnorum* 13 ; Turner, 239-240.

que telle, ils se saisissent de chaque occasion, de chaque dissension ou motif de satisfaction pour en faire l'objet d'un enseignement. Leur souci pastoral s'enracine dans la volonté de faire en sorte que toute situation devienne un lieu de vérification du rapport au Christ et d'un accroissement de grâce. Ainsi, le chant est-il pour eux un lieu théologique, au sens le plus fort du terme. Sujet de leurs sollicitudes les plus affirmées, il apparaît comme déterminant dans l'architecture théologique qu'ils bâtissent ensemble au cours des premiers siècles.

Le chant chrétien est trinitaire par nature. Il suppose la présence de l'Esprit créateur, qui est souffle vital, et qui donne à l'homme la faculté même de chanter, et en assure le déploiement, car celui qui chante dans la foi est rempli d'Esprit-Saint. Par l'intervention de l'Esprit et le libre acquiescement à son action vivifiante, le croyant contribue à rétablir son être et la création entière dans leur dignité première. Cette soumission à l'Esprit est à la fois la condition de sa présence et son œuvre même dans un acte d'offrande envisagée comme une disposition spirituelle. Les effets du chant ont en commun de susciter et de traduire une inclination basée sur la louange comme acte désintéressé d'offrande et de réponse à l'amour de Dieu. Un tel sentiment ne peut se penser qu'en relation avec le Christ qui offre au croyant la possibilité de prendre part lui-même à ce dynamisme trinitaire. Il est ainsi possible d'établir d'après les Pères une nette orientation christologique du recours chrétien au chant. Orientation historique, si l'on peut dire, puisque Jésus, se conformant aux usages judaïques, a lui-même chanté, et orientation théologique puisque le Christ fait entrer dans le chant nouveau dont il est le chanter parfait et archétypal, lui qui résume tout en sa personne et rétablit l'harmonie de la création tout entière. Ce chant christique est aussi éternel et introduit le chant humain dans cette gratuité de la temporalité divine. Le chrétien, configuré au Christ, est appelé alors à partager sans cesse son sacrifice de louange.

Enfin, la liturgie chrétienne se comprend bien comme une préfiguration de la liturgie céleste, perception qui ne cessera de s'affermir d'ailleurs au cours de l'ère patristique, alors que la parousie du Christ se comprendra comme de moins en moins immédiate. La mise en œuvre du chant est tout d'abord l'expression d'une réalité théologique : dans le dialogue qui s'instaure dans la psalmodie – fût-elle responsoriale ou antiphonique d'ailleurs – se dit quelque chose de la manière dont la primitive et antique Église se situe. Elle

est elle-même en dialogue constant avec Dieu et l'organisation de sa prière en est à la fois le témoignage et le lieu de sa réalisation symbolique effective dans une diversité d'approches et de pratiques. Cette préfiguration de la liturgie céleste se joue ensuite dans les nombreux passages où les Pères insistent sur l'interaction qui existe entre le chœur des hommes sur terre et celui des anges dans les cieux, le culte céleste et angélique devenant matriciel de celui qui doit se vivre sur terre. Enfin, l'union du ciel et de la terre est abordée dans une visée eschatologique et cosmologique, le chant chrétien s'insérant dans la tension du « déjà-là et du pas encore ». Participation au chant dépassant le carcan de la temporalité humaine, il est déjà celui de la consommation des temps en même qu'il l'appelle et la hâte en se mettant toujours plus à l'unisson du chant qui le précède, celui du Christ et des milices célestes. Il apparaît que concéder au chant un statut de lieu théologique ne s'oppose pas, bien au contraire, à la pensée des Pères ; ce lieu devenant celui de l'exercice d'une pratique de l'acte de chant comme chant et celui d'ores et déjà de la vérification de sa portée et de son enjeu comme anticipation d'un être-en-Christ, récapitulant toutes choses, celles du ciel et celles de la terre, en sa personne.

Le chant n'arrache pas le croyant au cours du temps terrestre : il y ramène au contraire de manière plus forte encore, le poussant, dans une visée éthique, à vivre en témoin de la Bonne Nouvelle du Salut et non en s'y soustrayant, dans l'inscription à une temporalité bien réelle mais non encore pleinement advenue. Le chant enracine le croyant et le renvoie à ses tâches pour que vienne le Royaume, comme y invite déjà l'apôtre Paul :

« Que la parole du Christ habite en vous dans toute sa richesse ; instruisez-vous les uns les autres et encouragez-vous en toute sagesse par des psaumes, des hymnes et des chants inspirés, chantez à Dieu dans vos cœurs. Et tout ce que vous dites, tout ce que vous faites, que ce soit au nom du Seigneur Jésus, en rendant grâce par lui à Dieu le Père. »¹¹

¹¹ *Lettre aux Colossiens* 3, 16-17.

On aurait pu imaginer que les Pères aient d'autres préoccupations plus urgentes et décisives à traiter que la musique ; cependant le nombre relativement impressionnant de recensions où cette question est abordée nous amène à placer la musique comme un des lieux où s'exprime leur vigilance pastorale.

La musique, loin d'être une question subalterne, et sans prétention de notre part à lui attribuer une dimension exagérée, apparaît vraisemblablement comme un lieu théologique. Dans ce discours patristique sur la question, on peut dégager plusieurs axes majeurs de cette unique visée. Le chant comporte une dimension pneumatologique : il est autant un fruit de l'Esprit qu'il en procède directement comme capacité de l'homme à chanter son Dieu en prenant part à la louange unique et matricielle du Christ. C'est par Jésus, et en lui, que le croyant rend grâce au Père dans le souffle et le dynamisme de l'Esprit. Prenant modèle sur les relations intra-trinitaires, et y conduisant, le chant chrétien se doit d'être désintéressé et gratuit. Pure louange, il est un acte d'offrande : c'est à cette condition qu'il peut prétendre participer au chant du Christ. Parce que venant de l'Esprit et habitant l'unique médiation du Fils, il aide à conduire au Père dans une perspective toute eschatologique. Il fait alors goûter aux joies de l'éternité dans la tension d'un monde nouveau promis et espéré mais déjà en devenir *hic et nunc*. Le chant chrétien se fait préfiguration de la liturgie céleste : les Pères ne cessent de rappeler combien il relie l'Église du ciel à celle de la terre, le chœur des anges à celui des hommes. Fort de ce poids théologique et véritablement théologal, le chant chrétien, tel qu'il est présenté par les Pères, est porteur d'une lourde responsabilité : il n'est pas un élément secondaire de la vie chrétienne, il est un lieu, au moins, de l'expérience du salut dans la liturgie et de la vérification de notre consonance au projet de Dieu.

L'héritage des questions du XIX^e siècle

Le *Motu proprio* du pape Pie X est sans doute, par nombre d'aspects, un document de circonstances, héritier des questions non résolues du XIX^e siècle. Il est aussi une illustration et une référence de la pensée tout à la fois musicale, liturgique, ecclésiologique et théologique de l'époque. Le texte papal s'insère dans une époque bien précise à la fois de l'Histoire de l'Église et de l'Histoire de la société, époques qui ne sauraient se comprendre vraiment sans référence l'une à l'autre, les deux n'étant que des facettes d'une seule et même Histoire. Ainsi il convient d'envisager le *Motu proprio* non dans sa seule portée musicale mais aussi dans le rapport de l'Église et du monde qu'il exprime dans l'interface, la médiation constituée par la musique.

Entre ce qui change et ce qui demeure

Pour ne pas réduire le *Motu proprio* de Pie X à un seul document de circonstance ou, au contraire, pour éviter d'en faire un événement unique dans l'histoire de l'Église, il convient à la fois de le mettre en relation avec d'autres textes des siècles passés et d'envisager comment il répond, pour la part qui est la sienne, à une question particulière.

Nous faisons le choix de ne retenir que trois textes pour cet « état des lieux » : la décrétale *Docta sanctorum* de Jean XXII, les décrets tridentins concernant la musique, l'encyclique *Annus qui* de Benoît XIV. Pourquoi ? Ce choix délibéré n'a aucunement la prétention de livrer une liste complète, exhaustive de l'ensemble des prises de positions officielles formulées au cours des siècles tant par des conciles locaux, provinciaux, que par des pasteurs de manière isolée. Les trois textes retenus s'en nourrissent et les résument : Benoît XIV en fait clairement l'exposé, par exemple. De plus, les affirmations de Jean XXII, du Concile de Trente, de Benoît XIV s'imposeront comme normatives et deviendront le fondement de toute pensée postérieure, s'inscrivant dans la tradition de l'Église.

Trois textes et trois époques foncièrement différents l'une de l'autre : on pourrait penser qu'il n'y a pas de relation entre l'analyse de ces situations et

la réponse à chaque fois proposée. Certes, mais c'est insuffisant. Jean XXII réagit contre l'évolution d'un style musical qui désagrège le texte sacré et le fait côtoyer, simultanément, des paroles profanes, parfois même sacrilèges. Le Concile de Trente promeut une musique qui laisse la priorité au texte sur la musique et prend nettement ses distances d'avec la musique figurée d'alors. Le style qui convient et qui concourt à rétablir la dignité et l'intégrité du culte est un style grave : si le plain-chant ne tombe pas en désuétude, après avoir craint d'être tout simplement abandonné, il sera transformé. L'éthos musical catholique sera cependant celui d'un chant avant tout vocal, *a cappella*. Benoît XIV, quant à lui, au milieu du XVIII^{ème} siècle, et malgré une sympathie personnelle évidente pour la culture de son temps, devra rappeler la nécessité d'une musique ecclésiastique distincte de l'art théâtral, donc profane : point de place à l'église pour la musique concertante qui détourne l'attention des fidèles et rend le texte inintelligible. Trois manières donc de se situer, mais trois préoccupations similaires : à ces trois moments distincts de l'Histoire, l'Église doit préciser la manière dont elle se situe face à un monde qui prend du champ par rapport à elle. La musique est une expression révélatrice et stratégique de ces rapports. En rappelant, au XIV^{ème}, au XVII^{ème}, au XVIII^{ème} siècles, la nature particulière, singulière et irréductible de la foi chrétienne en ce qu'elle est manifestée et célébrée dans la liturgie, l'Église affirme que l'activité humaine dans son ensemble ne peut toujours être pensée qu'en rapport avec Dieu, créateur de toutes choses ; elle refuse aussi l'autonomie d'une pensée qui prétend exister par elle-même et être à elle-même sa propre fin. La perspective de « l'art pour l'art » se présente comme incompatible avec la foi. Cette posture de l'Église se dit aussi à des moments cruciaux de l'Histoire où son autorité est mise à mal, la pensée « profane » venant jusqu'à s'inviter au sanctuaire, au risque de le pervertir. L'Église, alors, réagit et réaffirme la spécificité de sa liturgie dont l'éthos musical prend sa source dans le donné de foi et non dans les courants de pensée et de mode ou les tribulations de l'Histoire humaine. C'est en définitive un rapport particulier au temps dans une perspective sotériologique qui semble se dessiner.

Il est possible, maintenant, de mieux aborder le texte de Pie X et d'en saisir la pleine portée, à la fois en ce début du XX^{ème} siècle et pour l'ensemble de l'Histoire, afin, peu à peu, de dégager un fil conducteur et d'en arriver à la quintessence de la posture ecclésiale.

Le souci du culte divin comme rempart pour l'intégrité de la foi

Après avoir envisagé le *Motu proprio* dans la succession des prises de position magistérielles et l'avoir replacé dans une tradition ecclésiale, nous l'abordons sous l'angle d'une dialectique qui le traverse de part en part, celle des rapports, voire des oppositions, entre « sacré » et « profane ». Même si, dans les termes, cette dialectique ne semble pas omniprésente, une lecture plus attentive de l'ensemble des tournures de phrases, des images employées a permis de vérifier notre hypothèse. Comme pour ses prédécesseurs, Pie X réagit à une contamination profane du culte chrétien doublée d'une médiocrité artistique que son expérience de musicien lui permet de dénoncer. En réagissant de la sorte quelques mois seulement après son accession au trône pétrinien, le pape fait de la musique un domaine-clé pour appréhender la situation de l'Église et mesurer l'intégrité de la foi par la liturgie ; plus encore, il en fait un moyen de régénération de l'esprit chrétien et de rétablissement d'une nouvelle chrétienté, capable d'engendrer une culture spécifique, fondement de toutes expressions artistiques.

Dans la volonté de Pie X de préserver l'intégrité du culte face aux attaques d'une société hostile de plus en plus revendicatrice d'autonomie, le premier constat qui s'impose est celui d'une impuissance : impuissance des siècles passés d'avoir pu enrayer cette évolution de la sécularisation. Mais c'est alors à une triple posture que le pontife invite : théologique tout d'abord dans la manière même d'envisager la foi, stylistique et esthétique ensuite dans ses modalités effectives d'expression dans le monde, sociologique enfin puisque la manière dont la foi sera effectivement vécue deviendra un témoignage, appelé, quant à lui, à être source de renouveau. Pour y parvenir, Pie X met en œuvre une volonté catéchétique : ce mouvement prend l'allure d'une réaction – il fait dénoncer les abus et fait œuvre de pédagogie pour les corriger – qui se révèle en fait, plus positivement, comme une véritable pastorale catéchétique. Tout devient l'occasion d'un enseignement : le pape encourage les artisans du renouveau, les liturgies qu'il préside sont censées devenir référentielles.

La description de l'ensemble de ces phénomènes nous amène à affirmer que sont réunis tous les ingrédients d'une posture spécifique de l'Église en ce tournant de siècle, mais pas forcément inédite car s'inscrivant de fait dans le rapport jamais résolu de l'Église au monde.

Tout cela est donc historiquement révélateur à la fois d'un catholicisme intransigeant dont Pie X est l'héritier, catholicisme qui s'érige en faux contre une société contemporaine et entend rejeter toute compromission, et l'annonce d'une posture intégralisante, dont sa devise est le signe. Ce catholicisme sera celui d'une ouverture relative car marquée par la volonté de reconquête et de régénération.

Le concept de musique sacrée : ses évolutions et ses tentations idéologiques

Pie X use abondamment, sinon exclusivement, de l'expression « musique sacrée ». Ce serait un contre-sens historique que de s'attendre à trouver une autre expression qui fasse une place plus affirmée à l'action liturgique en tant que telle. Mais, employant « musique sacrée », le pape a recours à une notion relativement récente qui remonterait à la fin du XVIII^{ème} siècle. L'éloignement de fait du site liturgique que consacre et entérine l'expression se verrait donc lui-même consacré par Pie X. L'emploi de « musique sacrée » vaudrait comme bénédiction pontificale à la situation dont elle est signifiante. Parler de « musique sacrée », en effet, c'est accepter comme tel que la musique, en son emploi liturgique par l'Église, n'en procède pas directement : il y aurait une musique sacrée et une autre profane, et la musique profane pourrait prendre place au sanctuaire comme sa version « sacrée ». Ce n'est donc bel et bien plus l'acte liturgique qui conditionne la musique : la rupture, tant stigmatisée dans les siècles passés, d'une autonomisation de l'art semble irrémédiable et avérée. Le processus a abouti.

Paradoxalement, le pape entend bâtir sa réforme à partir de la liturgie solennelle. Pourtant cette forme solennelle de la « grand-messe » chantée n'attire que peu, du moins en ville, les foules qui fréquentent bien plus les messes lues agrémentées de pièces d'orgue et de chants en tous genres. D'ailleurs l'avenir confirmera cette tendance puisque c'est à partir de ce

modèle de la messe lue que le Mouvement Liturgique initiera les bases de la réforme liturgique.

On peut se demander si, malgré tout, Pie X ne contribue pas à renouveler le concept de « musique sacrée » tout en gardant l'énoncé. Des blocages demeurent : d'abord par l'utilisation du syntagme lui-même qui ne permet pas de dépasser une situation figée et historiquement contingentée par des pratiques qui ont vu naître l'expression ; ensuite par l'utilisation de la notion ô combien subjective d'art, enfin par l'identification à un répertoire. Faire appel au concept de l'art et entrer de fait dans les considérations esthétisantes dont il est porteur, c'est emboîter le pas à une voie de la philosophie qui contribue à asseoir les théories d'un art pour l'art. Pie X, dans sa volonté de préserver l'intégrité du culte et sa spécificité – par là celle de la foi catholique – identifie la « musique sacrée » à un répertoire grégorien et/ ou palestrinien. Néanmoins, on note une avancée par la promotion d'une « logique » de primauté de l'action liturgique qui trouvera en la musique une parfaite auxiliaire, et dans la participation retrouvée pour les fidèles au chant.

La volonté du pape, marquée par sa longue expérience de pasteur, est éminemment pastorale. Le démontrent les thèmes abordés et déployés au long du *Motu proprio* : Pie X n'entend pas se tenir à la publication d'un texte, il souhaite des faits et des effets, il soutiendra les artisans du renouveau souhaité. Par ailleurs il s'agit pour lui de promouvoir la dignité de la liturgie et de sa musique pour garantir celle de la foi vécue et célébrée. La finalité de cette démarche volontariste se résume au progrès spirituel dans l'Église, progrès pour faire face aux défis du temps et les affronter, progrès encore pour que reflourisse un authentique esprit chrétien.

Ainsi, ce progrès doit-il lui-même se rendre audible dans l'acte musical : c'est ce qui pousse Pie X à imputer à la musique des qualités jugées nécessaires : sainteté, bonté des formes et universalité dont les incidences ecclésiologiques sont manifestes pour la sociabilité chrétienne restaurée.

Face à la crise : la musique sacrée au service du renouveau dans l'Église

Les qualités assignées à la « musique sacrée » par le *Motu proprio* de Pie X sont la sainteté, la bonté des formes et l'universalité. Objectivement, il est difficile, voire impossible, de définir précisément ce qu'impliquent musicalement ces notions. Qu'est-ce qu'en définitive une musique sainte ou universelle ? Quelles sont les formes qui recevront la bonté en guise de couronnement ? Sans doute les questions méritent d'être posées. Sans doute il est intéressant de vouloir y trouver des réponses, et, certaines peuvent être exposées. Mais il est, au moins pour notre propos, plus judicieux encore de relever combien ces qualités exigées dépassent là encore la sphère musicale. Car ce que le pape entend imposer à la musique, il souhaite en faire une norme pour toute l'Église. Dans son esprit, la musique participe d'un renouveau, dont elle peut être à la fois l'expression mais aussi le catalyseur. Et la liturgie, déjà, apparaît chez lui comme « le sommet auquel tend l'action de l'Église, et en même temps la source d'où découle toute sa vertu »¹². L'attention portée à la musique relève pour Pie X plus que d'un intérêt personnel, nous semble-t-il, d'une prise de conscience de la portée de l'acte musical, ce en quoi il rejoint de manière renouvelée les affirmations des Pères.

Les incidences ecclésiologiques de la sainteté, de la bonté des formes et de l'universalité de la « musique sacrée » peuvent alors se regrouper en deux pôles : *ad intra* et *ad extra*, c'est-à-dire à l'intérieur de l'Église et à l'extérieur dans une perspective missionnaire d'annonce de la foi. En effet, *ad intra*, la participation active des fidèles est encouragée et demandée : le rite regagne ses lettres de noblesse, il est vecteur de grâce et c'est à ce titre qu'il est bon que les fidèles puissent s'associer, pour la part qui leur revient, à la célébration afin de recueillir eux-mêmes les fruits de grâce et de croître en sainteté. Cette ministérialité – pour employer une catégorie qui nous est contemporanément devenue familière – est certes implicite, mais elle est manifeste : les fidèles font une intrusion dans la constitution d'une nouvelle sociabilité chrétienne au point que des voix s'élèveront pour s'émouvoir du devenir des musiciens d'Église. Avec Pie X, et dans son sillage, c'est un nouvel ethos qui se met en place au cœur des assemblées chrétiennes qui

¹² VATICAN II, *Sacrosanctum Concilium*, 10.

peuvent dès lors faire l'expérience sonore d'être bel et bien un corps ecclésial. On peut donc affirmer que le *Motu proprio* fait redécouvrir – il ne l'invente pas – une manière d'être chrétien et de vivre cette identité. En redéfinissant les marges de l'appartenance au corps ecclésial, en offrant à tous d'y prendre une part effective, le pape entend raffermir la conscience chrétienne pour la préserver des dangers qui la guettent et pour la rendre capable de régénérer la société profane. *Ad extra*, enfin, cette posture d'une identité chrétienne largement partagée et dynamique entraîne un rejaillissement social et sociétal. Parce que les catholiques vivent au cœur du monde, et, s'affirmant comme tels, ils sont appelés à porter haut l'étendard d'un catholicisme désormais militant. Par ailleurs cette période s'accompagne d'une découverte pour le catholicisme d'une conscience universelle nourrie par une formidable expansion géographique grâce aux missionnaires. Le contexte occidental de crise génère un besoin d'une visibilité hiérarchique au cœur duquel la personne du Souverain Pontife tiendra une place déterminante. Les catholiques vivront de fait leur appartenance à l'Église au travers de leur attachement à la personne du pape et la fidélité à ses enseignements dans une conscience supra-nationale. La musique, si ce n'est par le recours commun à un unique chant, le chant grégorien restauré, unifié et dépouillé de ses particularismes locaux, apparaît comme un des lieux privilégiés où se vivra ce rapport au monde.

Il a été estimé, à l'époque, et le *Motu proprio* est là pour en témoigner, que les pratiques musicales en cours s'étaient éloignées de la tradition ecclésiale et des normes pourtant rappelées au cours des derniers siècles, et même des dernières décennies et donc ne pouvaient plus bénéficier de cette légitimité. Deux points tendent à démontrer que cette prise de position est juste : le grand nombre, d'une part, de conciles provinciaux, de synodes diocésains, d'ordinaires de lieu qui se sont érigés en faux contre ces abus durant tout le XIX^{ème} siècle, et, d'autre part, l'intégration de la réforme de la musique sacrée à une réforme plus vaste et générale de l'Église, de l'esprit chrétien et de son rapport au monde. Le paradoxe du *Motu proprio* est à souligner : en réaction à la « modernité », il fait lui-même œuvre de modernité, puisqu'il établit sa « restauration » et le retour aux sources sur la base d'une recherche forcément évolutive.

La réforme voulue par Pie X s'est déroulée dans une lutte parfois acharnée, souvent virulente entre protagonistes et détracteurs. Il y eut celle entre les partisans d'une édition par Solesmes et ceux du maintien des privilèges de Pustet à Ratisbonne ; il y eut celle entre une frange de clergé et les musiciens acquis à la cause grégorienne comme en témoigne notamment l'expulsion des Chanteurs de Saint-Gervais de Paris par le curé, opposition même parfois, semble-t-il, entre membres du clergé :

« Quant à l'érudit Amédée Gastoué (de qui la Schola devrait bien se dépêcher de publier le *Cours de Plain-chant romain grégorien*), il édifie Belleville, avec de jeunes vicaires aussi ardents à défendre Palestrina qu'à refouler les Apaches. »¹³

Il y eut celle entre musiciens parfois opposés sur les bienfaits potentiels de la réforme : nous y faisons allusion dans notre étude. Il y eut celle, en interne, entre les partisans parfois en désaccord quant aux préséances ou aux conclusions des uns et des autres. On en vint à stigmatiser les « dissidents » :

« ... J'oubliais quelques moines hâbleurs de congrégation rivales, jésuites ou dominicains, heureux de taper sur le frère d'en face, bénédictin ou autre, et enfin une bande de curés dissidents, bien souvent bornés ou imbéciles, pataugeant à qui mieux mieux et s'y crottant dans l'ornière que le char de leur critique a laissée en passant dans ladite cour ... »¹⁴

À l'inverse, on organise des « tournées de propagande »¹⁵ pour répandre partout en France les bonnes et justes idées du *Motu proprio*...

¹³ Jean de MURIS, « Le '*Motu proprio*' sur la musique sacrée et la presse française », *La Tribune de Saint-Gervais*, 1904, p. 182.

¹⁴ Charles BORDES, « A bâtons rompus. Les dissidents », in *La Tribune de Saint-Gervais*, 1905, p. 26.

¹⁵ *La Tribune de Saint-Gervais*, 1907, p. 27.

L'invention de la « fonction ministérielle »

Le Motu proprio de Pie X a donné au Mouvement liturgique une impulsion de départ, tout du moins pour la musique, confirmant les intuitions du renouveau solesmien. Le pape y demandait la « participation active aux mystères et à la prière officielle et solennelle de l'Église ». Pour la première fois l'expression *actuosa participatio* (participation active) était employée pour qualifier la place des laïcs dans la liturgie : « trouver le véritable esprit chrétien à sa source première et indispensable : la participation active aux mystères sacro-saints et à la prière publique et solennelle de l'Église. »

Un déplacement d'accent dans la première moitié du XX^e siècle

Pie X, dans le *Motu proprio Tra le sollecitudini*, s'inscrivait, mais sans pouvoir y être réduit, dans une posture du catholicisme intégral en proie à la question de la modernité. Il lui fallait restaurer toutes choses dans le Christ ; et la musique sacrée, chère à son expérience pastorale, fut un lieu privilégié de restauration et de reconquête catholique.

Pie XI, lui, reste encore marqué par la posture intégralisante de son prédécesseur tout baignant déjà dans le renouveau que nous évoquons. Il marque en quelque sorte un point de balancement dans l'histoire de la question musicale. Déjà la question de la participation des fidèles évolue et prend une place qu'elle ne cessera d'accroître encore dans les décennies futures. Pie XI donne une belle illustration de ce qui pourrait éclairer sa vision personnelle de la dialectique « sacré / profane », vision non seulement défensive mais empreinte de celle du mystère de l'Église :

« Ne nous étonnons pas : tout ce qui a son origine dans la vie intérieure qui anime l'Église dépasse les choses les plus parfaites de ce monde. »¹⁶

Un tournant décisif se joue avec l'encyclique *Mediator Dei* de Pie XII. En effet, si le pape recadre certaines évolutions liturgiques hasardeuses, il

¹⁶ Constitution apostolique *Divini cultus*, p.256.

consacre aussi les intuitions fondamentales du Mouvement liturgique. La liturgie n'est ni une « partie purement extérieure et sensible du culte divin »¹⁷, ni un simple « cérémonial protocolaire sans action sur les âmes »¹⁸. Elle est l'expression de vérités telles que la destination de toutes choses à la gloire du Père ; la médiation nécessaire, unique et universelle du Christ, Médiateur et Grand Prêtre ; la place centrale du sacrifice eucharistique dans l'économie du salut ; le ministère du sacerdoce visible exercé par la sainte Église. Tous ces éléments sont le fondement de la liturgie. La musique, quant à elle, s'inscrit dans la liturgie dont elle partage la visée ; de ce fait, elle participe du même fondement théologique et ecclésiologique.

Dans l'encyclique *Musicae sacrae disciplina*, Pie XII se place très clairement dans le sillage de l'enseignement en la matière de son prédécesseur Sarto, mais il complète et étoffe la réflexion grâce à l'apport capital de *Mediator Dei*. La musique est envisagée dans sa portée liturgique et théologique puisqu'« elle contribue à augmenter l'honneur que l'Église unie au Christ, son chef, rend à Dieu ; elle augmente aussi le fruit que les fidèles, sous l'effet des accords sacrés, retirent de la sainte liturgie et qu'ils manifestent par une conduite digne d'un chrétien »¹⁹. Il rejette nettement toute idée d'un art pour l'art puisque l'artiste ne saurait se défaire de sa nature humaine qui l'oblige à ordonner toutes choses à Dieu, principe et fin de tout.

C'est l'Instruction de la Congrégation des rites qui, avec la bénédiction du souverain pontife, ira jusqu'à affirmer que l'on ne peut légiférer sur la musique sans toucher à la liturgie, mettant de la sorte en évidence le lien de nature qui unit la liturgie à la musique sacrée. Toutes deux sont marquées par la participation active et mutiforme qui revient de droit aux fidèles en vertu de la nature de la liturgie et du caractère baptismal.

Nous pouvons donc affirmer que la posture définie par Pie X a considérablement évolué et s'est enrichie au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle. Son accent s'est même quelque peu déplacé : d'une musique sacrée considérée comme « partie intégrante de la liturgie solennelle », nous

¹⁷ Dom Lambert BEAUDUIN, « L'encyclique *Mediator Dei* », *LMD* 13, 1948, p. 14.

¹⁸ Dom Lambert BEAUDUIN, « L'encyclique *Mediator Dei* », *LMD* 13, 1948, p. 14.

¹⁹ Pie XII, Encyclique *Musicae sacrae disciplina*, n.14.

sommes passés à une musique co-naturelle à la liturgie, et participante d'une dimension profondément ecclésiologique et épiphanique.

De vives tensions sur un délicat sujet

L'invention du *munus ministeriale* est marquée par les mouvements, les influences et les tensions qui ont contribué à écrire de la sorte l'histoire de Vatican II.

Plusieurs Pères avaient souhaité que l'on précisât la fonction de la musique dans le culte. Dans l'indifférence générale, pourrait-on dire. Le futur article 112 fit néanmoins l'objet d'un vote spécifique dans l'aula conciliaire, même si l'introduction du terme *munus* en lieu et place de *characterem* fut une modification mineure d'après les dires même du *relator* de la Commission liturgique, Mgr d'Amato. Ceux qui, avant le Concile, comme Mgr Anglés, voulaient faire de la question de la musique sacrée une question fondamentale, sinon la question primordiale de la future constitution, en furent pour leurs frais !

Néanmoins, les vives tensions qui jaillirent de la préparation du schéma tant au niveau de la sous-commission que de la commission préparatoire pour la liturgie montrent, s'il le fallait encore, que la musique sacrée a cristallisé autour d'elle des passions. Il n'en faut pas plus pour démontrer que la question était tant nodale que cruciale. Là se jouèrent des luttes de pouvoirs entre partisans du conservatisme et apôtres de la rénovation. Des comptes se réglèrent avec un mouvement beaucoup plus large de réforme liturgique, mouvement approuvé et encouragé par le pape Pie XII, mais qui, celui-ci étant mort, voyait son avenir incertain. La réforme se réjouissait de la convocation du Concile comme elle tremblait devant les reprises en main.

Une fois de plus, la musique sacrée n'était pas à elle seule et pour elle seule l'objet d'âpres discussions théologiques. Mais ne devenait-elle pas un « lieu » théologique de par son insertion à la fois dans la vie, en ce qu'elle a de plus réelle et humaine, et dans l'Église et la manière dont elle se révèle « au monde de ce temps » ?

D'ailleurs, dans les faits, la musique avait pris place au cœur de la liturgie célébrée pendant le Concile. Elle s'était invitée et qui l'eut remarquée ?²⁰ En effet, les messes solennelles, célébrées avec faste, devenaient de plus en plus un objet de critique parmi les Pères. Ces cérémonies étaient diffusées par la télévision, des blâmes leur parvenaient également soit par la presse soit par des lettres personnelles. Conformément au désir exprimé par Jean XXIII, la messe solennelle célébrée à l'ouverture de la première session avait déjà été simplifiée. Mais il était alors impossible d'éviter tout faste baroque et de convertir les dignitaires pontificaux en servants de messe. À mesure que le Concile avançait, les Pères exprimaient leurs desiderata : le dialogue ne leur suffisait plus, ils souhaitaient une simple grand-messe. On ne put donner suite à ce désir contraire aux rubriques. En effet, lorsqu'un évêque célèbre solennellement, il doit « pontifier ». On alla donc jusqu'à adresser une pétition au Saint-Père afin de « pouvoir » chanter pendant une messe solennelle de clôture ! On sent bien là combien l'influence et les intuitions de Pie X avaient fait leur chemin, notamment en appelant à la participation durant les célébrations et à une musique sacrée comme partie intégrante de la liturgie solennelle. La réaction du pape fut immédiate. Dès le 6 décembre 1962, il autorisa pour la trente-cinquième congrégation générale une grand-messe ordinaire. Les chants grégoriens furent exécutés par les élèves de l'Athénée pontifical de Saint-Anselme à Rome, avec la participation de tous les Pères. À la messe solennelle de clôture du 8 décembre 1962, les Pères conciliaires exécutèrent eux-mêmes les chants grégoriens avec la schola des Bénédictins. Si on pouvait lire dans l'*Osservatore romano* : « Vivant exemple d'enseignement liturgique et de la participation de tous les fidèles aux mystères divins », cela était difficile à admettre pour les maîtres de cérémonie et pour la chapelle pontificale. En témoigne l'article d'Armando Dadò, « *La musica sacra durante il Concilio* », paru dans l'*Osservatore romano* des 10-11 septembre 1962. À la messe d'ouverture de la seconde session, on adopta une position médiane : les Pères « pouvaient » chanter ensemble le Gloria, le Credo et le Sanctus, mais on se remit à dialoguer les messes des congrégations générales... Une fois de plus, la musique et le chant étaient des lieux où une vision différente de l'Église se donnait non seulement à voir, mais aussi à entendre.

²⁰ Cf. Herman SCHMIDT, *La Constitution sur la Sainte Liturgie*, p. 83 sq.

Faire entendre la musique céleste

Après avoir mis en lumière les circonstances de l'invention du *munus ministeriale* de la musique sacrée et les phases rédactionnelles qui y ont abouti, il fallait bien se demander quelles implications une telle définition allait entraîner.

Le schéma élaboré puis soumis aux Pères conciliaires portait le terme « *characterem* » : il serait finalement remplacé par les membres de la sous-commission *ad hoc* par celui de *munus* dans un souci de clarification. Cette modification, nous le pensons, est significative. Si sa raison, peut-être pratique, n'est pas le fruit d'une recherche ou d'une volonté théologique explicite – rien ne nous permet en l'état de tenir une telle hypothèse –, nous pouvons en revanche affirmer que ce changement est révélateur d'un climat théologique en même temps qu'il en est le fruit. Ne faut-il pas y voir le succès d'une méthode qui aura été celle, notamment, du Mouvement liturgique ? Loin de ne s'intéresser qu'aux institutions liturgiques, il s'est abondamment appuyé et nourri du progrès des recherches dans de nombreux domaines de la science théologique (exégèse, patristique, histoire...).

Sans doute, concernant le *munus ministeriale*, sommes-nous en présence de la même synergie : le Concile a été préparé par de nombreux travaux, différents schémas sont présentés et débattus concomitamment durant la première session. Les discussions vont pouvoir alors s'enrichir mutuellement. *Sacrosanctum Concilium* donne déjà l'esquisse de la vision de l'Église que couronnera *Lumen gentium*. Les implications et résonances ecclésiologiques du terme *munus* repérables aussi bien, d'une part dans *Sacrosanctum Concilium*, et d'autre part dans l'ensemble des textes conciliaires, le prouvent.

L'emploi du *munus* pour définir la musique sacrée clarifie certes la définition, mais plus encore la relie et l'établit dans le jeu des médiations fondées sur celle, première et fondamentale, du Christ, qui font l'Église et les sacrements. Parce qu'ainsi mise en lien avec ces médiations successives et qui procèdent les unes des autres, la musique prend place dans les relations trinitaires : elle participe, à sa manière, au sacrifice de louange qui unit le Fils à son Père dans l'Esprit jusqu'à la consommation des temps.

Par-delà la variété des acceptions de *munus*, la musique porte une nette charge ecclésiologique et contribue à exprimer de manière audible le mystère de Dieu et de son Église. À travers un concept de « procession »,

établissant le Christ dans les relations trinitaires, reliant l'Église au mystère du Christ, la diversité des ministères à celui de l'Église, inscrivant les baptisés dans leur propre configuration au Christ, le *munus* fait de la musique sacrée en liturgie une médiation. La charge de la musique, sa ministérialité en quelque sorte, va jusqu'à l'audibilité d'une réalité eschatologique intrinsèque à la liturgie. Sans doute ne peut-on pas penser la musique sacrée hors de l'économie du salut de laquelle, comme toute la liturgie de l'Église, elle est servante. Son œuvre se situe aussi dans la tension entre un salut déjà donné et pourtant toujours à recevoir, salut d'ailleurs qu'elle a mission de contribuer à faire advenir pleinement : par la Jérusalem céleste qu'elle laisse entrevoir, par les cantiques qui préfigurent – tout en étant déjà – ceux de l'Époux et de l'Épouse dialogant, elle attire les fidèles à Dieu et ne cesse de les renvoyer à l'imperfection de leur existence qu'ils ont en retour à parfaire dans la transfiguration progressive de la cité terrestre.

L'invention du concept de *munus ministeriale* n'introduit à vrai dire pas une donnée nouvelle dans la théologie catholique, mais invite à une posture renouvelée pour une musique sacrée parfaitement comprise et intégrée à l'ensemble des médiations qui font l'Église.

Le parcours, qui nous a fait traverser l'ère patristique pour arriver à Pie X au début du XX^{ème} siècle, en passant par les textes magistériels qui font référence en matière de musique sacrée, y compris les actes du Concile de Trente, ne nous a pas permis de trouver l'expression *munus ministeriale*. Il nous faut donc bien admettre que, vraiment, le *munus ministeriale* de la musique sacrée est « inventé » à Vatican II. Reste encore à savoir ce que signifie précisément « inventer ». S'agit-il d'une création *ex nihilo*, surprenante dans une manière de faire catholique qui se revendique toujours d'une « tradition » ? Ou s'agit-il plutôt d'une formulation permise par la lente sédimentation d'un sujet qui atteint alors une certaine maturité ? On peut résolument opter pour cette deuxième solution.

Pie XII, profitant du renouveau du Mouvement liturgique, envisage dans *Mediator Dei* la liturgie comme un lieu théologique et non comme un seul ensemble de rites extérieurs. Le pouvoir sacerdotal unique et éternel du Christ est exercé ici-bas par le ministère visible de l'Église ; c'est encore par sa médiation que les fidèles sont habilités à prendre part à cette action sacerdotale du Christ. La liturgie est donc l'exercice authentique du sacerdoce du Christ par son Église dans le jeu de médiations successives mais toutes fondées sur celle, unique et fondamentale, du Christ dans son rapport au Père dans l'Esprit. Pour Pie XII, encore, l'art, et donc la musique, a la vocation d'ouvrir à la transcendance : ne pouvant se séparer de Dieu car trouvant son origine et sa fin en Lui, il est aussi un moyen particulièrement efficace pour accueillir et entrevoir des réalités divines. La musique participe du mouvement de la liturgie au point qu'on ne peut se préoccuper de l'une sans se soucier de l'autre : elle entre donc elle-même dans le jeu des médiations qui établissent la liturgie comme liturgie. Avec Pie XII, le souci de défendre l'intégrité du culte contre une intrusion profane tend à s'effacer au profit d'une vision résolument théologique de la musique.

La préparation du Concile Vatican II sera naturellement marquée par les acquis du Mouvement liturgique, en prise néanmoins à des assauts réactionnaires et conservateurs parfois violents. Le processus de sédimentation se poursuivra jusqu'à envisager à la fois la liturgie comme « la source » et « le sommet » (SC 10) de l'activité de toute l'Église, et en son sein, la musique comme une auxiliaire puissante et indispensable capable de faire entendre une réalité théologique.

La modification, qui pourrait passer pour mineure puisque n'ayant suscité aucun débat – du moins dans l'aula conciliaire – et sans importance pour la théologie ou la musique elle-même, nous semble pourtant plus lourde de conséquences. Mise en relation avec les apports du Mouvement liturgique, les précisions du Magistère, la nouvelle formulation de la définition entre en résonance avec l'utilisation du terme *munus* dans le reste des textes conciliaires en général et de *Sacrosanctum Concilium* en particulier. Par-delà la variété des acceptions et des traductions, le substantif suppose une nette charge ecclésiologique. Il illustre deux directions inséparables pour dire le mystère de l'Église : celle qui concerne son identité, *ad intra*, et celle qui envisage sa mission, *ad extra*. En fait, le *munus ministeriale* procède bel et bien d'une participation au mystère même de Dieu qui se révèle en son Église. Il exprime un jeu de médiations desquelles la musique prend part de manière tout à fait singulière et originale. Le Christ est situé dans son rapport au Père dont il est Médiateur entre Dieu et les hommes ; l'Église dans le mystère du Christ ; la Vierge Marie comme figure eschatologique du mystère de l'Église ; les différents ministères dans leur participation au Corps ecclésial ; les baptisés dans leur configuration au Christ. À chaque fois, le terme *munus* intervient pour désigner ce qui relève tant d'une mission, d'une charge, d'un devoir, que d'une grâce reçue par pure libéralité divine.

Dans l'architecture liturgique – qui lie indissociablement la liturgie à son expression sonore –, des résonances ecclésiologiques sont repérables : parce qu'elle apparaît comme une médiation, la musique sacrée exerce une fonction ministérielle en exprimant l'œuvre de salut accomplie par le Christ et toujours poursuivie en mémorial par l'Église en sa liturgie (qui est modalité de la présence du Christ à son peuple, dialoguant avec lui et se confondant à sa propre voix). Elle traduit une réalité sotériologique, mais aussi eschatologique car la liturgie terrestre a pour autre finalité de s'associer à la liturgie céleste dans la tension d'un déjà-là et pourtant toujours à advenir. L'Église se révèle en son mystère, au sens le plus fort et profond du terme, lorsqu'elle célèbre : la musique y participant, elle acquiert elle-même le statut d'authentique et efficace médiation.

Le *munus ministeriale* exprime donc une vérité théologique et théologale. On est en droit ici de se poser la question de la réception d'une telle définition.

Réception pour la théologie elle-même et réception concrète dans la pratique musicale. En ce qui concerne la musique elle-même, et la vision qu'on peut en avoir dans la liturgie, les choses ont fait l'objet de vives tensions, souvent idéologiques, il faut l'avouer, y compris dans les sphères romaines. Je n'ai malheureusement pas le temps de détailler ici des aspects tragico-comiques de certaines réactions ecclésiastiques. Ce débat enflammé devait passer les Alpes et se maintenir en sa vivacité pendant quelques décennies. Peut-être même aujourd'hui encore... Quoi qu'il en soit, la fondation théologique du discours n'a sans doute pas été suffisante pour ancrer les pratiques dans une donne pastorale apaisée. L'urgence a pris le pas sur l'acte théologique.

Le *munus ministeriale* de la musique sacrée nous invite et nous autorise à penser cette dernière dans sa charge (sa mission) théologique. Irréductible à sa seule part de solennisation de la liturgie, dépassant de loin toute visée purement utilitariste, elle mérite l'attention dûe à tout lieu théologique, dans le respect de sa spécificité et de ses modes d'existence et de production propres. C'est en actes, plutôt faudrait-il dire en sons, qu'elle existe et, associée à la liturgie comme en son lieu, qu'elle participe à une authentique sacramentalité. Pour cela, elle nécessite une confession de foi préalable et explicite et appelle à une pareille confession de foi en retour, dans une permanente *conversio vitæ*. Sans ce déplacement à la fois spirituel et éthique vers la sainteté, elle ne serait désespérément « qu'un cuivre qui résonne », manquant d'être le chant d'amour de Dieu pour les hommes et des hommes pour Dieu.