

*LE MOTU PROPRIO DE PIE X  
ET L'INSTRUCTION  
SUR LA MUSIQUE SACRÉE  
(22 novembre 1903)*

« Si le monde s'est considérablement transformé avec les deux guerres mondiales, on n'en continue pas moins de vivre, pour une part considérable, en fonction des problèmes posés au XIXe siècle qui n'ont pas encore trouvé leur solution, et dans des cadres de pensée et d'organisation hérités de cette époque. »

Emile Poulat <sup>1</sup>

**A** LA FIN DE L'ANNEE 2003, on a célébré le centième anniversaire d'une *Instruction sur la musique sacrée*, dont le pape Pie X, quatre mois à peine après son intronisation, promulgua la publication par un *Motu proprio* daté du 22 novembre 1903. Cette *Instruction*

---

*Jean-Yves HAMELINE, prêtre du diocèse de Nantes, membre du CNPL, professeur honoraire de l'Institut catholique de Paris. Il a publié notamment Une poétique du rituel, Paris, Éd. du Cerf, coll. « Liturgie » 9, 1997.*

1. Emile POULAT, art. «Intégrisme», *Encyclopaedia Universalis*, DVD-Version 9, 2004.

était une tentative du « législateur ecclésiastique » pour créer, selon ses propres termes, un *Code juridique de la musique sacrée*, expression qui témoignait d'une volonté particulièrement ferme et ciblée de l'autorité suprême, mais dont la formulation pouvait étonner les canonistes, non pas quant à la compétence juridique du législateur, mais beaucoup plus quant à la formation d'un véritable jugement et de l'équivalence d'un droit en matière d'art et de convenance artistique. Effectivement, le *Codex Juris Canonici* de 1917, par le très court canon 1264, renverra l'ensemble des prescriptions concernant le chant et la musique sacrée à l'obédience des *leges liturgicae*, ce qui, d'une certaine façon, en venait à réduire leur spécificité proprement « musicale ».

Ce *Motu proprio* et cette *Instruction* s'inscrivaient dans une stratégie plus générale de restauration et de régénération chrétiennes revendiquée par Pie X dès le début de son pontificat, et fortement amorcée par son prédécesseur Léon XIII. Le nouveau pontife fut couronné le 9 août 1903. Dans l'encyclique *E supremi apostolatus*, du 4 octobre 1903, après avoir exprimé son appréhension devant « les conditions funestes de l'humanité à l'heure actuelle » et les difficultés de tous ordres auxquelles se voit dramatiquement affrontée l'Église catholique, il déclare solennellement : « Notre but unique dans l'exercice du suprême pontificat est de *tout restaurer dans le Christ*<sup>2</sup> », expression paulinienne qui servira de devise à son pontificat et qu'il reprendra avec insistance dans les plus solennels de ses actes écrits. Et ce qui frappa en premier lieu les esprits, ce fut de voir le chant et la musique liés à l'accomplissement des fonctions du service divin, associés par le pape à son entreprise de haute pastorale, avec autant de sérieux et d'urgence. Le chant et la musique n'entraient habituellement qu'assez peu dans la liste des urgences ecclésiastiques, et une vieille tradition d'ascétisme chrétien en ces matières ne leur accordait le plus souvent qu'une maigre

---

2. *Actes de S. S. Pie X*, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1905, tome I, p. 33.

importance dans l'édification d'une expérience authentiquement spirituelle. Celui qui allait être le pape du renouveau de la catéchèse, de la communion précoce et de la communion fréquente, inaugurerait son action pastorale et son ardent désir de renouveau chrétien, par un coup d'éclat en matière de « musique sacrée », confiant à cet art, redéfini comme « partie intégrante de la liturgie », une mission partagée avec cette dernière, de « régénération de l'esprit chrétien<sup>3</sup> ».

### **Pie X - Wagner même combat ?**

C'est peut-être ce crédit porté au compte de l'art musical comme pouvant être associé à une entreprise de régénération sociale et morale, moyennant bien sûr de soigneuses précautions compositionnelles et pratiques, qui peut rétrospectivement apparaître comme un des traits décisifs de la pensée et de la stratégie pontificale. N'était-ce pas aussi la position de Richard Wagner, ou celle de Franz Liszt au cours du demi-siècle précédent<sup>4</sup> ?

---

3. Une traduction française du *Motu proprio* et de l'*Instruction sur la musique sacrée* peut être facilement consultée dans : *Les Enseignements pontificaux, la liturgie*, Présentation et tables par les moines de Solesmes, Desclée et Cie, 1954, p. 173-185. Nos citations de ce document assez court ne seront pas référencées avec plus de précision. Texte italien dans : Felice RAINOLDI, *Sentire della musica sacra dall'ottocento al Concilio Vaticano II*, Documentazione su ideologia e prassi, Rome, CLV- Edizioni Liturgiche, coll. « *Studi di Liturgia*, Nuova serie » 30, 1996.

4. Cette insertion des pratiques musicales, depuis les plus hautes productions compositionnelles, jusqu'aux modestes tâches d'éducation et de diffusion dans la population, restait bien aussi un objectif du Mouvement cécilien, en Allemagne et en Italie, ou de la toute récente *Schola cantorum*, ou *École de chant liturgique et de musique religieuse* fondée à Paris en 1896, par Charles Bordes, Alexandre Guilmant et Vincent d'Indy, et dont les enseignants et associés furent d'ardents prédécesseurs et défenseurs du *Motu Proprio*. Sur le

Il est aisé de faire observer chez Wagner<sup>5</sup> le même dégoût pour le « conventionnalisme » piteux de l'Opéra italien. Même si l'auteur de *Tannhauser* admire la réussite formelle du goût classique français, il y décèle une prison inexorable, à laquelle s'oppose l'Allemagne d'après Schiller, Goethe, Herder, Beethoven, ouverte à l'inconnu de l'à-venir, sans traditions contraignantes, et ivre d'idéal et d'élévation de l'esprit. Ne faudrait-il pas alors donner toute sa mesure à la fonction quasi philosophique de l'Opéra, en faire le lieu et le support d'un véritable mythe moderne ? Alors que la solution contrapuntique proprement chrétienne imposait avec la musique polyphonique italienne de la Renaissance le primat de l'écriture et de l'harmonie, la domination de l'Opéra italien allait, aux yeux de Wagner, entraîner une véritable profanation et une catastrophe esthétique par la disparition de l'harmonie au profit tyrannique d'un chant conventionnel et stérile, ce qui ne fut pas le cas dans la musique religieuse de J. S. Bach. Par contre, plus à l'ouest, du côté de chez Haydn ou Beethoven, l'investissement créatif allait se faire dans la musique instrumentale et primordialement dans la symphonie. C'est cette puissance mythogénique que Wagner tente de capter de nouveau et d'investir dans le drame musical total.

---

mouvement cécilien, orientation dans : G. FELLERER, « Cecilian Movement », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 4, Londres, MacMillan, 1980. Le *Motu proprio* est précisément daté du jour de la fête de sainte Cécile. Sur la *Schola* : René DE CASTERA, *Dix années d'action musicale religieuse, 1890-1900*, tirés à part d'articles parus dans *La Tribune de Saint-Gervais*, Paris, au Bureau de la Schola cantorum, s. d., [1902]. Vincent D'INDY & coll., *La Schola cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris, Bloud et Gay, 1927.

5. Positions exprimées surtout dans la *Lettre sur la Musique* de 1860. Voir Richard WAGNER, *Quatre poèmes d'Opéra...* précédés d'une *Lettre sur la Musique*, nouvelle édition, Paris, Mercure de France, 1941, p. 11-110.

**« Spiritus quem vocamus liturgicus »**

Or, depuis Dom Guéranger, en réaction contre le rationalisme desséchant des Lumières, en consonance avec le renouvellement de l'ecclésiologie allemande, c'est par la liturgie, « régénérée » dans ses formes et sa splendeur première, qu'un ardent mouvement catholique pensait rénover l'expérience spirituelle et la socialité chrétiennes. Le chant de l'Église, qu'une tradition, à vrai dire paradoxale, avait à la fois maintenu et défiguré, restait donc disponible, moyennant une restauration radicale du répertoire et des modes d'exécution, pour un investissement émerveillé et fervent. À condition, pensait-on, de débarrasser le sanctuaire de toutes les musiques incongrues qui s'y étaient établies et, pour ce qui était du plain-chant, de traditions usées et routinières. À condition de relever l'éclat du culte et du sanctuaire au point d'en faire une véritable œuvre de civilisation.

Cette réintégration de la pratique musicale de l'Église dans le concert plus général des œuvres de civilisation, à un niveau digne de sa mission et de ses charges morales, était une préoccupation très présente dans les travaux des réformateurs italiens proches de Pie X. Dans son adresse au pape Léon XIII, comme président de l'*Adunanza di Soave*, en août 1890, le P. Angelo De Santi, jésuite, qui sera très impliqué dans la mise au point et la rédaction de l'*Instruction sur la musique sacrée* de 1903, n'avait pas hésité à rapprocher la réforme de la musique d'Église de la restauration de la philosophie thomiste, dans la perspective d'un véritable « reclassement » des formes de l'expression et de la pensée chrétiennes, et dont la modernité serait celle même d'un retour régénérateur à des sources fondatrices<sup>6</sup>. Dans cette perspective étendue, le P. De Santi recommandait *il ritorno allo spirito liturgico*. On verra d'ailleurs cette expression, transcrite dans un latin quelque

---

6. Texte cité dans : F. RAINOLDI, *Sentieri...*, n° 52, p. 521-522.

peu surprenant (*spiritus quem vocamus liturgicus itemque precandi spiritus...*), prendre place dans le très officiel *Proæmium* de l'Édition typique du *Graduale romanum* de 1907, dont Pie X, aux dires d'Amédée Gastoué, suivit de très près la rédaction. Par certains de ses aspects, le nouvel esprit chrétien sera donc un « esprit liturgique », reconnaissant aux formes du culte divin, rajeunies et revivifiées en valeur artistique et religieuse, un réel pouvoir de modeler et de « faire fleurir » la vie chrétienne.

### Une conjoncture musicale favorable

Cet intérêt pour un plain-chant restauré et, plus généralement, pour le renouveau de la musique d'Église, s'inscrivait d'une certaine façon dans une conjoncture musicale favorable. La redécouverte des répertoires anciens, folkloriques ou exotiques, fait partie, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une certaine modernité musicale dans la mesure où l'on en espère un renouvellement des horizons d'écoute, et des langages musicaux. En France, c'est le cas chez de sérieux musicologues à la suite de promoteurs tels que Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, auquel on peut joindre des hommes tels que Paul Landormy, Louis Laloy, Pierre Aubry, Romain Rolland ou Maurice Emmanuel. Ce dernier, en introduction à un ouvrage de synthèse historique qui fera date en 1911<sup>7</sup>, fait l'éloge de son maître Bourgault-Ducoudray et trace en quelques lignes les renouvellements prometteurs dus à la conjoncture : «... Ennemi de la barre de mesure dont il dénonçait la tyrannie, et du "temps fort" auquel il ne croyait pas ; ami des vieux Modes qu'un Mode nouveau a tyranniquement séquestrés ; épris de la muse populaire, la seule, disait-il, qui fût restée libre dans ses mélodies et dans ses rythmes ; plein d'admiration pour l'Art Antique et d'enthousiasme pour le Plain Chant, à une époque où, presque sans guides,

---

7. Maurice EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, Paris, Laurens, tomes I & II, 1911.

il s'aventurait dans l'Histoire de la Musique, passionnément cultivée depuis, il se réjouissait de voir ses prévisions réalisées, ses vœux exaucés. La Rythmique s'élargit ; les Modes réapparaissent ; le Folklore est exploré ; le Plain Chant est remis en honneur. » Faisant allusion, quelques pages plus loin, aux travaux de l'École française d'Athènes, à la restauration du plain-chant, où s'affichaient en maîtres Dom Joseph Pothier et Dom André Mocquereau, éditeur prestigieux de la *Paléographie musicale*, aux éditions des Maîtres de la Renaissance d'Henri Expert, Maurice Emmanuel ne craint pas d'affirmer: «Une activité merveilleuse règne dans la musique et autour d'elle. » C'est dans le cadre et la vitalité de cette conjoncture, à laquelle il faut rattacher aussi tout l'esprit de Charles Bordes, de Vincent d'Indy et de la *Schola*, qu'il faut lire, et que ses acteurs les plus vifs ont lu, l'Instruction pontificale, même si des musiciens plus liés à l'établissement musical officiel de l'Enseignement du Conservatoire ou au monde de l'édition et des concerts, tels que Fauré, Widor et surtout Saint-Saëns, furent plutôt tentés d'y lire, et même quelquefois d'y dénoncer, les menaces d'un assujettissement et d'un sectarisme stylistique regrettable et quelque peu obscurantiste<sup>8</sup>.

---

8. On peut être intéressé par les remarques d'un observateur extérieur, l'année même de la publication du *Motu Proprio* : « Aujourd'hui encore, l'avilissement de l'art chrétien est trop visible. L'imagerie religieuse est misérable. Le vêtement sacerdotal parfois ridicule, la liturgie déshonorée par des chants profanes [...] Le génie du catholicisme n'enfante plus, et ne se soutient qu'à peine dans le cadre magnifique d'autrefois. Voici pourtant que des signes de réparation se manifestent. On proteste, ici et là, contre le faux goût et les fétiches colorés ; on tente de restaurer le plain-chant et la musique palestinienne. Une sorte de renouveau se montre dans l'art religieux, coïncidant avec le retour de ferveur dont nous parlions tout à l'heure. Ce mouvement, si peu décidé qu'il soit, ne saurait échapper à l'attention du philosophe. La bataille étant à peu près perdue par eux sur d'autres points, sans que, d'ailleurs ils les abandonnent, les catholiques semblent sentir d'instinct, à l'exemple d'un écrivain illustre d'il y a cent ans, que leur suprême force réside dans le réveil de l'inspiration morale qui, par tant de voies, avait pénétré l'art et la vie. », in : Lucien ARRÉAT, *Le Sentiment religieux en France*, Paris, F. Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1903, p. 54-55.

### « Partecipazione attiva »

Cette «régénération de l'esprit chrétien» comporte, selon Pie X, deux conditions liées : l'établissement d'une réelle dignité du sanctuaire, ce que le premier paragraphe du document désigne par le terme *decora*, qui aussi bien en latin qu'en italien connote surtout l'idée de juste convenance et de belle respectabilité. L'autre condition, exprimée en différents points du document, a trait à un renouvellement et à une intensification de l'association des fidèles à la prière commune de l'Église dans ses offices publics et solennels, ce que l'on peut lire dès le premier paragraphe du *Motu Proprio* : « *mantenere e promuovere il decoro della Casa di Dio, dove gli augusti misteri della religione si celebrano, e dove il popolo cristiano si raduna, onde ricevere la grazia dei Sacramenti, assistere al Santo Sacrificio dell'Altare, adorare l'augustissimo Sacramento del Corpo del Signore ed unirsi alla preghiera comune della Chiesa nella pubblica e solenne officatura liturgica* ».

Quelques paragraphes plus loin, Pie X reprend la même proposition en insistant sur la véhémence de son désir de renouveau pour l'Église, fondé à ses yeux, sur un retour à la source que représente la *partecipazione attiva ai sacrosanti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa*. On sait à quel point cette formule fut reprise comme un slogan par les tenants du Mouvement liturgique, et dès lors tout à fait focalisée sur les formes pratiques et effectives du rituel et du cérémonial, et élargi hors du cadre de la seule liturgie solennelle : messe dialoguée, communion « liturgique » dans la messe, chant des fidèles pour les parties qui leur reviennent, jusqu'à bouleverser les habitudes les plus établies et constituer pour l'histoire moderne de la sainte liturgie une nouvelle ère, fortement légitimée et encouragée par Pie XI, vingt-cinq ans après, dans la constitution *Divini cultus*.

Le sens de l'expression, au point où nous sommes, est certainement beaucoup plus général. Il faut remarquer tout d'abord que l'expression *participar aux saints mystères*

forme un quasi syntagme figé, bien établi dans la prose catholique et les écrits des auteurs religieux. Outre la communion eucharistique, la théologie commune employait cette expression pour désigner les bénéfices que les fidèles étaient censés pouvoir recueillir de l'oblation du saint sacrifice : fruits généraux ou fruits particuliers, que les auteurs énumèrent, et dont on discute l'extension ou l'application. L'expression, surtout sous sa forme substantivale, était moins employée dans le latin ecclésiastique pour exprimer le fait de prendre part de manière effective à une action commune. On s'explique dès lors assez bien pourquoi la première traduction latine, destinée à faciliter la lecture internationale d'un texte rédigé d'abord en italien, porte *actuosa communicatio*. Le substantif, d'une belle latinité cette fois, connote un trait sémantique de « charge partagée », d'accomplissement commun d'une tâche ou d'une activité. Il se révèle d'une meilleure latinité *que participatio*, terme plus marqué par un trait sémantique d'appropriation partagée de biens matériels ou moraux. Il est d'une utilisation traditionnelle pour désigner le fait de s'associer à la prière ou à une action cultuelle, comme on le trouvait formulé exemplairement dans les Actes des Apôtres, 2, 42 : « *Erant autem perseverantes in doctrina Apostolorum et communicatione fractionis panis, et orationibus.* » Un des premiers commentaires développés de l'*Instruction sur la musique sacrée*, dû à un ecclésiastique belge, le chanoine Ad. Duclos, dès 1905<sup>9</sup>, ne connaît que la version latine portant *communicatione*. Mais les versions françaises qui circulent, dès janvier 1904<sup>10</sup>, et toutes faites sur l'italien, portent « participation active », et les versions ultérieures, même si elles varient sur un certain nombre de points de détails, sur ce point particulier ne présenteront

9. Ad. DUCLOS, *Sa sainteté Pie X et la musique religieuse*, Commentaire sur le *Motu Proprio* et les pièces connexes, Rome-Tournai, Société de Saint-Jean l'Évangéliste, Desclée et Cie, 1905.

10. La traduction publiée dans le numéro spécial de *La Tribune de Saint-Gervais*, 1, 1904, p. 5-14, est due à Amédée Gastoué. Ce numéro de l'organe prestigieux de la *Schola cantorum* accompagne cette traduction de commentaires particulièrement attentifs.

par la suite aucune divergence. Toutefois, il nous apparaît que la vraie pointe du texte pontifical ne porte pas *sur partecipazione*, mais sur l'adjonction, non commune, et même surprenante, de la qualification *d'attiva*.

Cet adjectif s'éclaire du passage parallèle que l'on peut lire dans la *Lettera pastorale* écrite par le futur pape quand il était patriarche de Venise, le 1<sup>er</sup> mai 1895 : «... *al fine speciale del canto e della musica sacra, che è di eccitare per mezzo della melodia i fedeli alla devozione, e disporli ad accogliere con maggiore alacrità in sé medesimi i frutti della grazia, che sono proprii dei santi misteri solennemente celebrati.* » Cette formulation sera reprise presque littéralement au premier paragraphe de l'Instruction. La chaîne établie entre : chant - dévotion accrue - accueil plus vif en soi-même des fruits de la grâce attachée à la célébration des saints mystères, est tout à fait classique, mais le contexte de régénération des formes expressives du culte chrétien en vue d'un « reflourissement » des mœurs chrétiennes doit permettre de relire ces formulations somme toute assez traditionnelles d'une manière sans doute plus appuyée et véritablement stratégique. Le Patriarche de Venise s'attaque à une pratique jugée trop formaliste, tiède ou peu fervente, sans mouvement personnel et intérieur de piété et de dévotion, ou détournée de ses effets religieux par une inadéquation profanisante, voire sacrilège (*sic*) de ses formes. Vers la fin de la *Lettera pastorale*, il citera un texte abondamment rapporté de saint Bernard, mais dont ce même contexte pastoral renouvelle la lecture : « *D'altronde voi sapete quanto influisca il culto esteriore per eccitare negli animi la pietà e la divozione ; e tra gli atti del culto esercita un 'azione potentissima il canto, che al dire di Santo Bernardo "in Ecclesia mentes hominum laetificat, fastidiosos oblectat, pigros sollicitat..."* » Le trait sémantique d'*attività* est ici porté au compte des *effectus musicæ*, comme il était commun de le répéter depuis Isidore de Séville. L'Instruction de 1903 éclaire ce trait en le portant également au compte de la réception active et pieuse par les fidèles des effets potentiels des formes régénérées, au premier rang desquelles prennent place le chant

et la musique. Elle y ajoutera la prise de part effective par les mêmes fidèles à certaines parties du chant ecclésiastique, faisant du chant comme chant, une sorte de paradigme éminent de cette action commune de la liturgie et dans la liturgie<sup>11</sup>.

Dans une perspective plus délibérément théologique, dès 1906, deux bénédictins de Beuron, très engagés dans la restauration grégorienne, Dom D. Johner et Dom Raphaël Molitor, interprètent le trait *d'attività* comme fondé sur le fait que « les prières et les chants de la liturgie ont le caractère d'actions véritables. Aussi, le chœur, et même l'assistance, devant y prendre une part active, la place du chœur est naturellement à proximité de l'autel... ». Les auteurs opposent à cette notion d'action vraiment liturgique, qu'ils lisent dans l'*Instruction* pontificale, tout ce qui renverrait le chant ou la musique sur une position purement décorative, dilettante et peu intégrée. « Puisque la liturgie catholique, dans son essence même, est un acte du Christ et de l'Église, le chant liturgique ne peut pleinement répondre à son but, que s'il pénètre au vif de cette action, s'il se confond avec elle, et s'il devient vraiment l'expression saisissante des rapports mutuels entre le Christ et son Église, en donnant aux différents textes l'expression qui leur convient<sup>12</sup>. »

---

11. Cette participation plus pieuse et plus dévote peut être dite *attiva* précisément à l'inverse de ce que le *Codex Juris Canonici* de 1917 (Can. 1258) désignera comme *praesentia passiva seu mere materialis*, seule forme de participation acceptable *civilis officii causa* dans le cas d'une célébration avec des non-catholiques, et pour laquelle est considéré comme illicite le fait de *modo active assistere seu partem habere in sacris*.

12. Dom D. JOHNER et Dom Raphaël MOLITOR, *Nouvelle méthode de plain-chant grégorien*, trad. en français, Ratisbonne, Pustet, 1908, p. 152. Une citation mettant en évidence le passage du *Motu Proprio* concernant la « participation active » peut être lue dans : (Mère Marie-Cécile de Saint-Paul), *La Louange divine*, extraits de la Sainte Écriture, des Écrits des Pères et des meilleurs auteurs ecclésiastiques, Albi, 1910, Préface, p. 2. Et dans Dom Paul DAMMAN, *Allons aux Vêpres*, Maredsous, 2<sup>e</sup> édition, 1912. Avant-propos, p. 6. Le passage est cité en ouverture de l'ouvrage et mis typographiquement en évidence par

### **Piété entière, publique et active**

Mais ce trait sémantique *d'attività*, ou *d'alacrità*, apparaît bien comme agrégé à une stratégie générale d'engagement religieux, s'il est permis d'utiliser un terme qui fleurira au cours des décennies suivantes, mais que cette visée de restauration chrétienne prépare. Dans une allocution adressée en italien et en français à une délégation de l'Association catholique de la jeunesse française, à peine un an après la publication de *l'Instruction* de novembre 1903, Pie X rapproche la devise *piété, étude, action*, qu'il lit sur la bannière des pèlerins, des propos de sa première Encyclique, tout entière consacrée à ses perspectives de restauration chrétienne : « Que votre piété, leur déclare-t-il, soit entière, publique et active. » Il ajoutera un peu plus loin : « éclairée ». Le témoignage public de cette piété active dépasse, certes, le simple cadre des assemblées du culte, mais il lui est demandé de ne pas craindre de braver « ceux qui voudraient fermer les lèvres ouvertes à la louange, enchaîner les pieds en marche vers les temples, retenir les mains prêtes à déposer sur ses autels leurs offrandes et leurs vœux <sup>13</sup> ».

#### **« Cet art par lui-même flottant et variable... »**

Le concile de Trente, très soucieux d'une restauration de la discipline et de la dignité ecclésiastique en matière de culte divin, avait laissé aux instances synodales épisco-

---

des capitales. Mais c'est sans doute Dom Lambert Beauduin qui lui confère son statut de slogan épigraphique et en élargit considérablement la portée. Voir Paul DE CLERCK, « La participation active. Perspectives historico-liturgiques, de Pie X à Vatican II » dans *Questions liturgiques* 85, 2004/1-2, p. 11-29.

13. Allocution prononcée le 25 septembre 1904, *Actes de S. S. Pie X, Encycliques, Motu Proprio, Brefs, Allocutions, etc.* Paris, Maison de la Bonne Presse, 1905, p. 229.

pales le soin de régler ce qui concernait la *modulatio in cantu*. Le Saint-Siège n'avait pas promulgué *d'editio typica* du Graduel et de l'Antiphonaire, dont les textes seuls (et les tons notés des récitatifs du célébrant) avaient autorité de par leur appartenance au Missel et au Bréviaire. Quant au caractère souhaité pour les actions musicales dans le culte, dans un petit paragraphe assez incident de la session XXII, Décret *Quanta cura*, les pères du Concile, évoquant la nécessaire dignité et piété à apporter dans la célébration de la messe, avaient simplement rappelé comme allant de soi que les évêques aient à cœur de « bannir des églises toutes sortes de musiques, dans lesquelles, soit sur l'orgue soit dans le chant, il se mêlerait quelque chose de lascif ou d'impur, aussi bien que toutes les actions profanes, discours et entretiens vains, et d'affaires du siècle, promenades, bruits, clameurs, afin que la maison de Dieu puisse paraître et être dite véritablement une maison d'oraison ». L'allusion à l'épisode évangélique des marchands du Temple est ici tout à fait claire, et Pie X la reprendra.

Mise à part l'encyclique *Annus qui* (1749) de Benoît XIV, pape érudit et conciliant, dont le texte retient l'attention par le poids de ses considérants, les prescriptions ecclésiastiques, de prévisibilité commune, se ramenaient finalement à peu de chose : éviter les allures profanes, et spécialement théâtrales, les instruments bruyants, les exécutions trop longues, les libertés trop grandes prises avec les textes sacrés. Donner toute sa place aux formes établies du chant ecclésiastique. Veiller à la bonne et exacte exécution des cérémonies et des chants de l'Office divin. Beaucoup de synodes diocésains, de conciles provinciaux ne font que répéter les mêmes considérations, avec un coefficient plus ou moins prononcé de sérénité, de lamentation, ou de véhémence. La multiplication de leurs citations n'apprend presque rien quant à leur contenu, sauf peut-être l'impuissance de l'institution à imposer ses normes. Pie X le reconnaîtra d'ailleurs, parlant de la musique comme d'un art « par lui-même flottant et variable » et soumis à une « continuelle tendance à

dévier de la droite règle fixée d'après la fin pour laquelle l'art est admis au service du culte, règle très clairement exprimée dans les canons ecclésiastiques, dans les ordonnances des conciles généraux et provinciaux, dans les prescriptions émanées à plusieurs reprises des Sacrées Congrégations romaines et des souverains pontifes, nos prédécesseurs<sup>14</sup> ». La fin de la phrase fait sans doute allusion à un important *Regolamento per la Musica sacra* publié, le 24 septembre 1884, par la Sacrée Congrégation des rites à l'intention des évêques d'Italie, document relancé en 1894 par une circulaire et une nouvelle formulation réglementaire, dont le ton et le contenu annoncent ceux du *Motu Proprio* et de l'*Instruction* de 1903<sup>15</sup>.

### **Le camp des musiciens et des liturgistes**

Pourtant, dans le cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les choses semblent prendre ici et là une tournure plus précise ; les intérêts et les revendications vont porter cette fois, de la part de groupes de pression où des musiciens, laïques et clercs, tiennent une place prépondérante, sur des objectifs musicaux mieux déterminés, au risque de bousculer quelque peu la hiérarchie ecclésiastique et les instances juridictionnelles, au premier rang desquelles la Sacrée Congrégation des rites. Depuis Alexandre Choron, on peut voir en effet des musiciens se poser en législateurs du Parnasse ecclésiastique. Certains, tel Spontini, prennent la tête de groupements comme l'Association de Sainte-Cécile

14. Longue liste et extraits de synodes et conciles provinciaux dans le cours du xIx<sup>e</sup> siècle, dans : André PONS, *Droit ecclésiastique et musique sacrée*, tome IV, « La restauration de la musique sacrée », Saint-Maurice (Suisse), 1961, p. 31-77. Les interventions de l'autorité religieuse, à des niveaux d'autorité qu'on ne saurait toutefois confondre, peuvent être consultés dans des ouvrages tels que : Fiorenzo ROMITA, *JUS musicae liturgicae*, Rome, Edizioni Liturgiche, 1947, et : F. RAINOLDI, *Sentieri...*

15. Texte consultable dans : F. RAINOLDI, *Sentieri...*, n<sup>o</sup> 48, p. 510-514 ; n<sup>o</sup> 56 et 57, p. 524-527.

à Rome, sous Grégoire XVI, soumettant aux autorités des rapports alarmés<sup>16</sup>. On connaît les projets non aboutis de Liszt, de Rossini. En Allemagne, après la vogue romantique du « style idéal » auprès d'hommes tels que Reichardt, Thibaut, Hoffmann, leur vision paradoxalement sécularisée de la « *musica sacra* » fait retour à l'église chez les leaders du mouvement cécilien dont le centre actif est établi à Ratisbonne, mouvement qui s'étendra en Italie. Pour la France, il est d'usage de citer en premier lieu l'œuvre de Niedermeyer et d'Ortigue, au risque d'oublier de nombreux autres acteurs, que rassemble en partie à Paris, en 1860, un *Congrès pour la restauration du plain-chant*. Cette date correspond d'ailleurs à la diffusion d'un certain découragement devant la vanité constatée des efforts des Choron, La Fage, Danjou, Morelot, Niedermeyer. Certes les séminaires sont bien remplis, les congrégations religieuses connaissent une belle croissance, mais, justement, cette relative prospérité de l'établissement ecclésiastique, qui ne commande pas de soi l'essor de la vie chrétienne, semble plutôt jouer en faveur d'une mondanisation de la religion et du culte, dans un mouvement général d'urbanisation, voire d'embourgeoisement des mœurs<sup>17</sup>, comme on le voit dans l'essor des petites villes, chefs-lieux de canton aux riches paroisses, qui se dotent d'orgues, de mobilier, de vitraux, et d'un abondant vestiaire d'ornements sacrés. La dérive inexorable des institutions d'enseignement de la sphère sacrée vers la sphère profane, comme on le voit à *l'École Niedermeyer*, se verra compensée par la fondation de la *Schola cantorum* par

---

16. F. RAINOLDI, *Sentieri...*, p. 124.

17. Un des plus remarquables textes écrits sur les rapports de la musique avec les exigences proprement religieuses et spirituelles du culte catholique est dû à Stephen Morelot, éminence grise de tout le mouvement liturgico-musical au milieu du xIx<sup>e</sup> siècle. Il annonce avec un rare bonheur d'expression et de pensée les positions du Père de Santi et de Pie X. Stephen MORELOT, « De la musique de chapelle dans les maisons d'éducation », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, (F. Danjou, dir.), 4<sup>e</sup> année, 2<sup>e</sup> partie, 1854, p. 130-168.

Bordes, d'Indy et Guilmant<sup>18</sup>. Cet établissement, qui n'échappera pas à la même dérive vers un enseignement presque exclusivement profane, se donne, en 1896 de tels objectifs que ses promoteurs s'estimeront (et à juste raison, semble-t-il), solennellement approuvés par l'initiative pontificale.

Les revendications des musiciens et des clercs réformateurs peuvent être regroupées sous deux chefs principaux : le premier est très général et, la plupart du temps, s'exprime de manière très répétitive dans une requête d'amélioration du niveau des réalisations cantorales et musicales, considérées comme trop médiocres ou comme stylistiquement inconvenantes. On y ajoute le plus souvent une déploration appuyée de l'impréparation et de l'indifférence du clergé, et de son attachement à une musique médiocre et mondaine<sup>19</sup>. Le second est beaucoup plus ciblé et, pour la ligne des militants intransigeants, détient la clé de tout l'ensemble : c'est la restauration à la fois scientifique et artistique du Graduel et de l'Antiphonaire grégoriens, rendus à ce qu'on pense devoir être leur splendeur et exactitude primitives. Au milieu d'une activité érudite et archéologique particulièrement foisonnante, les travaux des bénédictins de Solesmes, dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, s'imposeront par leur érudition, la hauteur de vue et le talent de leurs écrivains majeurs et, plus que tout,

---

18. Voir plus haut note 4.

19. La littérature sur le sujet est quasiment infinie. On pourra, pour le milieu du xIx<sup>e</sup> siècle, lire : Joseph D'ORTIGUE, *La Musique à l'Église*, Paris, Didier, 1861. L'expulsion des Chanteurs de Saint-Gervais, en 1902, fournit l'occasion d'une levée de bouclier de toute la presse cultivée où la critique acerbe de l'inculture des marguilliers et du nouveau curé à l'origine de l'événement, donne une idée du fossé à tout le moins verbal, qui pouvait séparer les milieux réformateurs, de la culture commune du clergé et des paroisses. J. K. Huysmans dans *L'Oblat* met en scène, dans des termes très voisins, l'intervention du jeune curé prenant possession de l'église abbatiale, et d'un dimanche à l'autre, réintroduisant les cantiques de Congrégation, les romances pieusement mondaines chantées par le Baron des Atours, dont le chant grégorien des moines avait écarté les solos.

au jugement d'une grande partie des musiciens, par leur résultat proprement artistique<sup>20</sup>.

### Difficultés institutionnelles

En 1880, paraissent *Les Mélodies grégoriennes* de Dom Joseph Pothier, suivies en 1883, d'une édition pilote du Graduel<sup>21</sup>. L'ouvrage qui, selon les critères de la musicologie grégorienne du temps, rendait pratiquement obsolètes toutes les éditions antérieures du même répertoire, paraissait en plein orage. Contrairement aux vœux exprimés par les congressistes d'Arezzo, menés par Ambrogio Amelli, en 1882, la Sacrée Congrégation des rites avait maintenu et réaffirmé le privilège accordé au Graduel et autres livres de chant édités par la Maison Pustet de Ratisbonne. Pustet ne faisait que réimprimer l'édition publiée à Rome, en 1614, par la *Typographia medicea*, laquelle, aux yeux des grégorianistes réformateurs, n'était ni plus ni moins que la pire édition jamais publiée de ce que l'on ne pouvait même plus, à leurs yeux, appeler mélodies grégoriennes. On pourra suivre, dans les ouvrages de Dom Pierre Combe et de Felice Rainoldi, les luttes sévères, les jeux d'influence, les apparentements nationaux qui opposèrent les réformateurs (surtout franco-italiens) et les tenants des éditions approuvées par la Sacrée Congrégation (plutôt germa-

20. Voir notre article : « Le son de l'histoire : Chant et musique dans la Restauration catholique (xIX<sup>e</sup> siècle) », *La Maison-Dieu* 131, 1977/3, p. 5-47 ; ouvrage cité de F. RAINOLDI, et Dom Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Abbaye de Solesmes, 1969.

21. Dom Joseph POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, Imprimerie liturgique de Saint-Jean l'Évangéliste, Desclée - Lefebvre et Cie, 1880. *Liber gradualis a Sancto Gregorio Magno olim ordinatus postea S.S. Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus, cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis, in usum Congregationis Benedictinae Galliarum, praesidiis ejusdem iussu editus*, Tournai, 1883. On remarquera que l'intitulé constitue à lui seul un véritable manifeste.

niques). Pour un observateur non engagé, ce domaine des conflits d'intérêts et de projets concernant la musique d'église et le chant liturgique semble, au moins morphologiquement, s'apparenter à un champ politique. Ainsi, avec Pie X, c'est un peu le parti d'opposition à la Curie qui accède au pouvoir, encore que les bénédictions et les encouragements de Léon XIII n'aient pas manqué de l'entretenir dans ses espérances.

### Un pape musicien

Giuseppe Sarto, originaire d'une famille modeste, prend goût à la musique dès son enfance, au cours de ses études cléricales : jouant aisément du piano, excellent maître de chant ecclésiastique, il s'intéresse à la formation des clercs et des enfants de chœur. En septembre 1882, il participe activement, avec une importante délégation de son diocèse, au congrès d'Arezzo, organisé par les partisans d'une révision radicale et scientifique des livres de chant grégorien. À Mantoue, M<sup>gr</sup> Sarto se fait l'initiateur et le mentor du jeune Lorenzo Perosi, compositeur bien doué, dont il fera son Maître de chapelle à Rome. Nommé patriarche de Venise, M<sup>gr</sup> Sarto suscite l'attention par la publication d'une *Lettre pastorale sur la musique sacrée*, le 1<sup>er</sup> mai 1895. Le ton et la compétence évidente du prélat impressionnent. Comme un certain nombre d'évêques et de responsables ecclésiastiques, M<sup>gr</sup> Giuseppe Sarto estime vraiment scandaleuse la pratique musicale établie en Italie. Sa vision rejoint celle qui se dégage des nombreux documents parus dans la péninsule, tant officiels que privés. Leur lecture fait apparaître, comme marqué d'infamie, tout un monde de pratiques musicales : le dimanche, aux processions, aux fêtes de dévotion, aux funérailles, des ensembles instrumentaux, avec quelques chanteurs formés à une vocalité théâtrale, font entendre, se plaint-on, une musique digne tout juste des tréteaux de la foire. Les organistes, sur des instruments sans pédalier, restés en dehors des transformations diffusées en Europe et dans le monde

par des constructeurs tels que Walter ou Cavallé-Coll, exécutent une musique de limonaires et bafouent le répertoire liturgique. On sent, chez les musiciens et les ecclésiastiques soucieux de réforme, comme une humiliation, dans la conscience qu'ils ont d'un véritable déclassement de la pratique musicale à l'église. Le cardinal Sarto écarte d'ailleurs assez vivement l'argument sans doute avancé ici ou là, du « goût populaire ». Redoutable question qui conduira les réformateurs, le plus souvent de culture urbaine ou à tout le moins « distinguée », à ne pas toujours discerner les coutumiers de tradition orale, lutrins de village ou pratiques de confréries, la plupart du temps assimilés à l'art des bals, des fêtes foraines, des cabarets et des processions à pétards et fanfares de village.

### **Code juridique et/ou Traité de composition**

Après l'exposé des intentions papales et l'affirmation du statut vraiment prescripteur du document, qui constitue le *Motu Proprio* du 22 novembre 1903, on peut prendre connaissance d'une *Instruction sur la musique sacrée* disposée en quatre parties : 1) Des principes généraux, 2) une classification hiérarchisée en valeur des « genres de musique sacrée » 3) l'application de ces principes à la composition, au caractère, aux moyens musicaux à mettre en œuvre et bien sûr, les erreurs et les fautes à éviter, 4) les dispositions pratiques à prendre pour engager une véritable réforme sur le terrain.

Ce document soigneusement pensé et écrit se différencie des nombreux documents pontificaux et épiscopaux produits sur le même sujet par sa conception et les conséquences des principes qu'il pose avec une réelle hauteur de vue<sup>22</sup>. On y reconnaît la pensée et la plume du P. Angelo De Santi, religieux jésuite appelé par Léon XIII à suivre

---

22. « *abbiamo stimato expediente additare con brevità quel principi che regolano la musica sacra nelle funzioni del culto* », F. RAINOLDI, *Sentieri...*, p. 556.

les questions de musique sacrée dans la *Civiltà Cattolica*, important périodique de la Compagnie de Jésus, auquel, rallié à la cause des réformateurs, il donne une série d'articles en 1888-1889. La fermeté du ton employé tient aussi à un sentiment d'urgence qui, dans le même mouvement, détermine la mise en route de l'*Édition vaticane* de chant grégorien, considérée par Pie X comme la véritable clé de voûte de sa réforme.

Le principe premier et fondamental, affirmé solennellement en tête de l'*Instruction*, est l'intégration radicale de la « musique sacrée » à l'action liturgique solennelle. Ce statut premier commande et engendre toute la suite du texte<sup>23</sup>.

Une première suite de conséquences de ce principe forme comme un horizon d'esthétique générale : les qualités de la « musique sacrée » devront être celles mêmes de la Liturgie : la *santità*, par quoi elle s'écarte de toute connotation profane, la *bontà delle forme*, ou exigence d'art véritable. La jonction de ces deux qualités, même réalisées dans des contextes « nationaux » différents, doit engendrer de soi, et comme « spontanément », une valeur *d'universalité*.

Les « genres de musique sacrée » (*generi di musica sacra*) sont ramenés à trois : le chant grégorien, qui possède « *in grado sommo* » les trois qualités susdites, et par là même devient le modèle le plus parfait de tous les autres. La polyphonie classique, et spécialement celle de l'École romaine, associée aux fonctions liturgiques de la chapelle pontificale. Les compositions modernes, dans la mesure où, s'écartant de toute connotation ou réminiscence profanes, et surtout théâtrales, elles peuvent valablement présenter les qualités des précédentes.

Les conséquences pour la composition sont à tirer du principe d'intégration liturgique et de ses exigences générales : primat du texte, dans sa littéralité canonique, sans

---

23. Sur la notion de *musica sacra*, voir notre article : « L'invention de la "Musique sacrée" », *La Maison-Dieu* 233, 2003/1, p. 103-105.

répétitions ni coupures ; respect des formes liturgiques transmises par la tradition, selon leur différenciation, leurs fonctions, leur juste durée, leurs acteurs ; primauté accordée au chœur, où des *canton* masculins, hommes et jeunes garçons, accomplissent un véritable office liturgique. Priorité sera donc également accordée à des musiques qui devront conserver *il carattere di musica da coro*, de préférence à des réalisations utilisant de manière prédominante la *voce sola*. S'il doit être clair que le chant reste premier en statut et en exécution, l'orgue, conformément aux prescriptions du *Caeremoniale Episcoporum* de 1600, est admis avec privilège. L'usage de formations instrumentales, dont l'évocation semble faite avec réticence, est soumis à l'autorisation épiscopale. Le piano, explicitement prohibé, semble bien ne pouvoir être séparé d'une connotation profane rédhitoire. Quant aux fanfares (les *bande* urbaines et villageoises), on doit les exclure à l'église et les amener dans les processions à ne jouer que *colla parte* avec les chanteurs<sup>24</sup>.

Comme on s'en doute, l'Instruction envisage pour finir la mise en place sur le terrain d'un appareil suffisant de promotion et de formation : commissions diocésaines, éducation du clergé, écoles de musique sacrée. On peut signaler plus particulièrement l'encouragement à former des *Scholae* de voix d'hommes et d'enfants, en milieu paroissial modeste, voire rural.

### Un projet, ou le culte divin mis à l'épreuve

Le *Motu proprio* place le projet de restauration musicale définie par l'Instruction dans un cadre volontariste explicitement élargi à l'ensemble des fonctions du service divin et à la régénération de l'esprit chrétien. Il n'y a pas lieu de

---

24. La perspective d'une reprise des prescriptions de l'Instruction en vue de la composition est celle de : Henri POTIRON, *La Musique d'Église, Esquisse d'un traité de composition*, Paris, H. Laurens, 1945.

s'étonner dès lors que ce document ait pu être lu comme le déclenchement par le souverain pontife lui-même d'un ardent mouvement de rénovation liturgique. Cette incitation à l'action, et qui plus est à une action effective et efficace, n'allait pas manquer, en raison même de cette nature, d'engendrer un redoutable coefficient d'incertitude et une mise à l'épreuve des potentialités mêmes du culte chrétien, et de ses capacités de renouvellement. De ce point de vue, le *Motu Proprio* de 1903 fut un véritable ébranlement.

C'est d'une double perspective d'action qu'il va s'agir. Rendre aux actes de musique et de chant une effectivité fondée sur leur valeur religieuse et artistique et leur juste intégration dans la liturgie. Et, pour cela, créer un environnement favorable, développer une campagne de sensibilisation, de promotion éditoriale, de formation, pour en dégager des acteurs convaincus et compétents, à commencer par le clergé paroissial<sup>25</sup>.

Il est possible qu'il faille en ce point laisser quelque peu la seule vue des objectifs spécifiquement musicaux, pour envisager les choses d'un point de vue plus général, et se demander si nous ne sommes pas en présence d'une mutation assez fondamentale de la conception et de la logique de l'activité pastorale, de ses moyens d'action et d'évaluation concernant le culte divin, dans ses formes et son efficacité, et si le *Motu Proprio* n'inaugure pas, pour le siècle qui s'ouvre, un modèle d'incitation, production, évaluation en matière de « musique sacrée » et de liturgie, qui constituerait la modernité paradoxale d'un texte pourtant résolument antimoderne.

Dans une livraison précédente de *La Maison-Dieu*, Daniel Hameline n'hésitait pas, au moins à titre exploratoire, à transposer au domaine de la liturgie l'apparition de

---

25. Une abondante documentation a été rassemblée par M<sup>me</sup> Anne PILLOT-REBOURS : « Le *Motu Proprio* de saint Pie X sur la musique sacrée (22 novembre 1903) et ses répercussions en France de 1904 à 1939 ». 805 pages et Annexe. (Thèse soutenue à Paris-IV-Sorbonne en décembre 1997.)

nouvelles données concernant la dynamique marchande et l'organisation du travail, en particulier dans l'intéressement du fidèle au bon accomplissement de l'action liturgique<sup>26</sup>. Il est clair que les finalités et la nature de l'action liturgique et sacramentelle les font échapper à toute vérification empirique. Mais le *Motu Proprio* peut être dit « centré sur le fidèle », certes pour lui dicter ses devoirs, mais en lui promettant d'en recueillir des fruits personnels et collectifs. Fruits surnaturels, bien sûr, mais aussi tout à fait empiriques, en particulier sous la forme d'une performance liturgique commandant une satisfaction esthétique, un réconfort de dignité retrouvée, et l'expérience d'un nouveau goût des choses de la sainte liturgie. Les agents de ce négoce des biens du salut (pour parler comme Max Weber) ne sauraient donc manquer de pratiquer eux-mêmes l'évaluation de leurs succès ou de leurs échecs, l'estimation des obstacles et la recherche de pieuses industries pour optimiser la reconquête<sup>27</sup>.

On pourrait parler également d'une élévation du *niveau d'aspiration*, en matière d'intérêts religieux, dont une conséquence est d'introduire un décalage en intensité d'attente et d'engagement au sein de la population, et de créer un processus sélectif aboutissant à une pratique valorisée et valorisante pour des partisans convaincus, mêlant toutefois vis-à-vis du reste de la population la persuasion incitatrice à la dissuasion involontaire par l'élévation du goût.

On ne saurait négliger non plus l'importance à la fois théologique et tactique d'un appel à l' *expérience*, en particulier dans un domaine tel que celui de l'art ou du goût liés à la prière. Il n'est peut-être pas sans signification que le *Motu Proprio* paraisse presque en même temps que le

---

26. Daniel HAMELINE, « Prescrire ce qu'il faut faire aujourd'hui », *La Maison-Dieu* 222, 2000/2, p. 107-130.

27. Nous avons abordé ces questions dans : Jean-Yves HAMELINE, « Les Origines du Culte chrétien et le Mouvement liturgique », *La Maison-Dieu* 181, 1990/1, p. 51-96. Également : « De l'usage de l'adjectif liturgique », *La Maison-Dieu* 222, 2000/2, p. 79-106.

célèbre ouvrage de William James explorant les formes de l'expérience religieuse<sup>28</sup>.

**Une conception « programmatique »  
de la « *vera musica liturgica* »**

*L'Instruction* formule, en des termes qui seront déterminants pour l'Église catholique au XX<sup>e</sup> siècle, les questions théoriques et pratiques concernant ce qu'on appelle désormais la « musique sacrée ». L'expression est commode mais particulièrement indécise et, sur ce point particulier, il importe de voir que l' *Instruction* n'envisage que les productions cantorales et musicales engagées dans le domaine bien déterminé morphologiquement et canoniquement de la liturgie solennelle, auquel elle adjoint les saluts et les processions. Son apport le plus radical revient, comme par une sorte de rationalisation de la tâche, à recentrer toute la logique de la production musicale et cantorale sur la fonction et l'ethos des actes du culte divin, dans la perspective d'un accroissement de l'association fervente des fidèles à ces actes du culte, et d'une plus religieuse et vivante réception des bénéfices spirituels qui leur sont liés. On peut penser que c'est bien cette recentration de toute action musicale sur l'action liturgique à la fois pour se concevoir et pour se réaliser, qui va déclencher un processus général et continu d'ajustement des fins et des moyens, dont on peut suivre l'évolution dans les Actes consécutifs du Magistère ecclésiastique jusqu'au concile Vatican II et ses documents d'application.

L'expression « musique sacrée », conçue comme *parte integrante della solenne liturgia*, désigne, dans le Document, une activité de production musicale (et en tant

---

28. William JAMES, *The Varieties of Religious Experience*, 1902. Voir Emile BOUTROUX, *Science et religion dans la philosophie contemporaine*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de Philosophie scientifique », 1908, p. 298-339. Sur la notion d'expérience, voir aussi: Antoine VERGOTE, *Religion, foi, croyance*, Bruxelles, P. Mardaga, 1983.

que telle véritablement « artistique ») définie par sa fin, qui se confond avec la fin même de la liturgie, la gloire de Dieu et la sanctification (et l'édification) des fidèles. Le chant grégorien (convenablement restitué) y joue le rôle de répertoire porteur de la tradition historique, et de modèle pour toute composition à envisager, au point qu'une telle composition pourra être dite « d'autant plus sacrée et liturgique que par l'allure, l'inspiration et par le goût (*nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore*), elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne ».

Il est possible de distinguer ici trois logiques de « modélisation ». La première définit ce qu'on peut appeler un *ethos*,<sup>29</sup> ou, si l'on préfère, un *style*, ou même une *esthétique*,<sup>29</sup> ensemble de traits qualitatifs déterminant un caractère, investi d'une connotation de valeur, et d'une sorte de garantie de légitimité religieuse. L'utilisation du concept de « goût » est caractéristique des écrits et publications qui se situent dans l'aire de promotion ouverte par le *Motu Proprio*. On verra même des militants de la cause grégorienne faire de l'adjectif « grégorien » une sorte de qualificatif à valeur globale, parlant par exemple d'un « esprit vraiment grégorien ». A contrario, certains auteurs reprocheront à la population des fidèles d'exercer une certaine tyrannie en matière de « mauvais goût », et d'entraver par là même l'essor d'une musique sacrée selon l'esprit du *Motu proprio*<sup>30</sup>.

La seconde logique définit la qualité de « liturgique », et corrélativement de « musique sacrée », comme une tâche, ou même un programme compositionnel, requis par les exigences formelles et logiques de l'action rituelle, et à résoudre par des solutions musicales de composition, d'allure et de caractère.

Une troisième logique envisage les choses en fonction de l'héritage historique et répertorié de fait. Il ne s'agit

29. C'est le terme employé par Pierre AUBRY, « Les idées de Pie X sur le chant de l'Église », Extrait du *Correspondant*, Paris, L. de Soye, 1904.

30. *Ibid.*, p. 17. Idée reprise fortement par Ad. Duclos, en 1905, pour qui la part active des fidèles consisterait d'abord à réformer leurs goûts et leurs exigences souvent détestables.

plus de définir un goût ou une tâche, mais de reconnaître dans le répertoire établi au cours des siècles un mode d'expression et un corpus de chants bénéficiant non seulement d'une valeur musicale prééminente, mais pouvant être dit liturgique en un sens proprement statutaire. La Lettre pastorale du cardinal Sarto de 1895 l'affirmait sans hésitation du chant grégorien : // *canto strettamente liturgico, ossia il canto gregoriano*. Le texte de l'*Istruzione* utilise plus systématiquement la notion de *musica sacra*, définissant son contenu, comme nous l'avons vu, par un programme qualitatif fondant sa convenance au culte divin (*santità, arte vera, universalità*), à tel point que des compositions ecclésiastiques nationales, ou des compositions modernes, pourvu qu'elles se conforment à cette prescription, peuvent être considérées comme admissibles dans les fonctions du culte et reconnues comme réalisant une *vera musica liturgica*.

Une certaine difficulté théorique est sensible en ce point où le texte doit croiser la reconnaissance d'une exemplarité artistique et fonctionnelle avec la reconnaissance d'un privilège statutaire. Le chant grégorien d'une part est pris en considération comme réussite artistique, comme solution particulièrement heureuse de la tâche assignée à toute musique sacrée par les exigences du service divin, et par là il se voit soumis à une évaluation critériologique qui, toute hyperbolique qu'elle soit (*in grado sommo*), demeure une évaluation. D'autre part, il est présenté comme revêtu d'un statut unique en tant que *canto proprio della Chiesa romana*, mais ne pouvant plus être dit seul « liturgique », puisque partageant cette « liturgicité » avec les productions musicales conformes aux *esigence della vera musica liturgica*. Il est clair que le *Motu proprio* et l'*Istruzione* sont en premier lieu centrés sur les bienfaits attendus de la restauration du chant grégorien, en particulier sur l'éventualité de pouvoir par là engendrer un nouveau goût et un nouvel esprit qui s'étendra à toutes les productions nouvelles de « musique sacrée ». Mais c'est précisément cette position centrale et modelante qui, à s'en tenir à la stricte teneur du texte, permet à d'autres musiques de régler leur juste adé-

quation et de sortir d'une position simplement décorative pour s'intégrer à l'action rituelle au point de pouvoir être dites « musiques liturgiques ».

On constatera d'ailleurs assez vite les conséquences de ce processus de « rationalisation » du savoir-faire sous forme d'appel au critère d'acceptabilité liturgique. Il pourra s'avérer que l'état du chant grégorien lui-même puisse conduire à souhaiter des remaniements tenant à un état fâcheux de sa transmission : absence des versets psalmiques des Processionnaires, doublet du Graduel et du Trait ou des deux Alleluias du Temps pascal. Plus redoutable était l'absence de tout fondement autre que coutumier à la fâcheuse doublure sous mode de lecture par le célébrant des chants exécutés par la schola ou le peuple, négation pratique de l'affirmation selon laquelle le chant est « partie intégrante de la liturgie solennelle ».

### La question archéologique

La restauration du chant grégorien était la grande question de l'heure. *L'Instruction* annonce et prépare la vaste entreprise éditoriale qui sera celle de l'*Edition vaticane*, laquelle devra tenir compte des « récentes études qui en ont si heureusement rétabli l'intégrité et la pureté ». Mais sur ce point, de nouveaux problèmes surgissent immédiatement.

La Commission vaticane, présidée par Dom Pothier, eut à gérer et à résoudre les difficultés qui touchaient à l'établissement d'une version « scientifiquement » acceptable et plus encore à son ou ses modes d'exécution, le tout en vue d'une édition pratique. Un consensus s'était établi pour reconnaître « l'autorité des manuscrits » dans la restitution des anciens usages, consensus justifié par la haute valeur des études paléographiques. L'expression revient deux fois dans le décret *Sanctissimus Dominus* du 8 janvier 1904<sup>31</sup>.

---

31. F. RAINOLDI, *Sentieri...*, p. 570-571. Ad. DUCLOS, *S'a Sainteté Pie X...*, p. 130.

Mais le *Motu Proprio* du 25 avril 1904, sous l'influence de Dom Pothier, dans des termes qui seront repris dans le *Proœmium* au *Graduale Romanum* en 1907, ne manque pas de tempérer ce que cette perspective pouvait avoir de rationalité quelque peu positiviste. « *Le melodie della Chiesa, così dette gregoriane, saranno ristabilite nella loro integrità e purezza secondo la fede di codici più antichi, così perd che si tenga particolare conto eziandio della legittima tradizione, contenuta nei codici lungo i secoli, e nell'uso pratico della odierna liturgia*<sup>32</sup>. »

Pie X était pressé et pressant. La participation chantée des fidèles à certaines parties de l'Ordinaire de la messe lui tenait à cœur et requérait, pour le *Kyriale*, une publication rapide. On dut se contenter d'éditions solides mais pas scientifiquement achevées, au regret de certains savants, au premier rang desquels Dom André Mocquereau, le père de la *Paléographie musicale*. On sait qu'aujourd'hui, sur beaucoup de points, bien des questions restent ouvertes et débattues, et que l'idée d'une version originale unique et unifiée dès l'origine pour tout le répertoire dit « grégorien » est pratiquement abandonnée. Quant au mode d'exécution, il se transforme avec les avancées du savoir musicologique et les rapprochements que l'on ne peut plus manquer de faire avec d'autres types de répertoires traditionnels. Il ne fait de doute pour personne aujourd'hui que le choix exclusif d'une formation chorale, semblable à celles qu'ont pu réaliser en leur temps les associations céciliennes, et dont l'extension était un des objectifs de l' *Instruction*, n'est pas à même d'honorer les particularités stylistiques de l'ancien répertoire monodique<sup>33</sup>, pas plus que les pratiques hétérophoniques coutu-

32. F. RAINOLDI, *Sentieri...*, n° 70, p. 572-574. Traduction: Dom Pierre COMBE, *Histoire...*, n° 68, p. 296-300. La question archéologique est posée avec une certaine vivacité par Dom Paul CAGIN dès 1905 : « Archaisme et progrès dans la restauration des mélodies grégoriennes », Extraits de la *Rassegna gregoriana*, 7-8, juillet-août 1905. Brochure, Rome, Desclée, Lefevbre et Cie, 1905.

33. Voir Dom Jean CLAIRE, « Dom André Mocquereau cinquante ans après sa mort », *Études grégoriennes*, XIX, 1980, p. 21.

nières (déchant, faux-bourçons...) qui pouvaient lui être jointes dans le cadre de certaines solennités.

Mais la question archéologique révélait une difficulté autrement profonde, aux répercussions cette fois théologiques et ecclésiologiques, à savoir une juste mesure de l'autorité des pratiques historiquement attestées, que l'on sait avoir varié dans le temps, et dont la « cumulativité » peut en effet n'être que l'histoire de leur inertie, voire de leur « décadence », mais aussi celle de leur transmission vive et la source de leur valeur pour la vie de l'Église.

Certains bons esprits, et d'autres, sans bienveillance, faisaient remarquer tout de même l'étroitesse de la base historique sur laquelle le *Motu Proprio* appuyait ses choix répertoriaux. La connaissance plus étendue des répertoires et des formes pratiques qu'a pu connaître le chant ecclésiastique, en particulier à la période dite « baroque », oblige à réviser quelque peu aujourd'hui les ostracismes des musicistes romains ou céciliens. Mais la révision certainement la plus importante est sans doute venue de la prise de conscience de l'étroitesse de la base qu'on pourrait dire géographique, voire ethnologique, des répertoires retenus. Jacques Maritain signalait déjà, dès 1927, les risques pour l'Église d'un rétrécissement culturel à la seule Europe de l'Ouest<sup>34</sup>.

### **Tradition ou rupture de tradition ?**

Une autre difficulté était d'autant plus redoutable qu'elle n'apparaissait pas comme telle aux yeux des réformateurs : le retour archéologique et artistique à ce que l'on pensait être la vérité ou l'authenticité d'une tradition lointaine ne pouvait se faire que contre des usages eux-mêmes établis en tradition immédiate, qu'elle soit de routine, de simple emploi, ou fondée sur des éléments vraiment « traditionnants » de transmission et de réception coutumières.

---

34. Jacques MARITAIN, *Primauté du spirituel*, Paris, Pion, 1927, p. 253-254.

En France, de nombreux lutrins de village se sont dispersés à l'arrivée des nouvelles manières et de la diffusion du « goût bénédictin », ou même de l'innovation que représentait le passage à la prononciation du latin *more romano*. Et, de ce point de vue, on peut penser que, comme phénomène d'origine urbaine, la réforme du chant d'église s'inscrivait dans l'inversion du rapport ville-campagne et dans le processus d'urbanisation progressive des communautés rurales si bien décrit par Maurice Agulhon. La classe moyenne catholique « éclairée », toujours écartelée entre le goût rustique et le goût mondain, tente de diffuser un modèle à la fois instruit, tempéré, et musicalement qualifiant<sup>35</sup>.

### Art moyen ou art suprême ?

Aucun des promoteurs sérieux de la restauration du chant grégorien n'ignorait le danger de la « prétention artistique », ou du dilettantisme, à la fois menace de vanité et d'une intempestive *voluptas aurium*.

Dom Pothier avait bien déjà décelé la difficulté : « Quoi de plus beau, en effet que de louer le Seigneur dans la simplicité de son âme, sans prétention artistique, bien qu'avec art et goût, dans le pieux abandon d'une douce et humble prière, d'une foi ferme et d'un amour reconnaissant ? Et le meilleur chant pour servir d'expression comme spontanée à la pensée et au sentiment religieux, n'est-ce pas et ne sera-ce pas toujours le chant simple et naturel, celui qui, conforme aux règles de l'art, n'a rien cependant d'artificiel, et qui produit son effet sans le rechercher<sup>36</sup> ? » L'auteur cite *la Musica enchiridis* et ses objurgations qu'il fait siennes en vue de déployer un véritable art du chant qui puisse reconforter et charmer en évitant de tomber dans

35. Sur ce sujet, lire : Marcel PERES, Jacques CHEYRONNAUD, *Les Voix du plain-chant*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

36. Dom Joseph POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie, 1880, p. 5.

la vanité ou la sensualité d'artistes sans piété ni humilité. Cette conception d'un chant grégorien simple et « naturel », et par là même universel et par vocation destiné à tous, est déjà fortement présente chez le chanoine Gontier ; elle inspire les pages que Dom Guéranger consacre au chant des fidèles, pratique louable qu'il estime avoir été mise en péril par l'abandon des livres romains<sup>37</sup>. C'est cette vision qui confortera Dom Lucien David, et ses alliés de la *Revue du chant grégorien* de Grenoble, dans la promotion d'un chant grégorien à la fois savant et populaire, où des *scholae* de jeunes gens, des beaux lutrins d'hommes, une belle prononciation romaine, un chant expressif et chaleureux donneraient l'exemple du plus beau chant ecclésiastique, jusqu'à entraîner les fidèles à chanter les parties de l'Ordinaire qui leur reviennent, les hymnes de l'Église et les psalmodies les plus courantes. On retrouverait cette même vision des choses dans la pensée et l'action de personnages tels que l'abbé Henri Villetard, à la fois savant et curé bourguignon, ou Amédée Gastoué, dans sa collaboration liturgique et musicale au mouvement noëliste<sup>38</sup>.

Art, non-art ou art suprême ? Dom Mocquereau, formé à l'art instrumental, s'avancerait plutôt assez loin dans une voie résolument musicale<sup>39</sup>. Mais, parmi les protagonistes du Mouvement grégorien, on ne suit guère l'esthétisme de J. K. Huysmans. L'art est au service de la vérité du chant comme chant, et plus précisément encore, comme ce chant-là, ce jour-là ; tel que le dispose la liturgie.. Car l'intégration liturgique permet de transiter d'une notion générique

37. Auguste-M. GONTIER, *Méthode raisonnée de plain-chant*, Paris, Victor Palmé, Le Mans, Ch. Monnoyer, 1859, p. xvi. Dom Prosper GUERANGER, *Institutions liturgiques*, tome II, 2<sup>e</sup> édition, Paris-Bruxelles, Société générale de librairie catholique, 1880, p. 375-377.

38. Henri VILLETARD, *Le Chant grégorien en fonction de la liturgie*, Paris, A. Picard, 1925. Geneviève DUHAMELET, *Nouvelet et le Mouvement noëliste*, Paris, La Bonne Presse, 1937.

39. Dom André MOCQUEREAU, « L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères », Conférence prononcée à l'Institut catholique de Paris, Solesmes, Imp. Saint-Pierre, 1896. Voir Dom Jean CLAIRE, art. cit.

d'art et de beau à sa singularisation dans une manifestation active, sensée et réelle. L'action liturgique fait passer la « musique sacrée » d'une écoute générique, et aujourd'hui de culture séculière, à une écoute concrète : chant « à sa place », comme disait Vincent d'Indy, c'est-à-dire bénéficiant et rayonnant d'une grâce supplémentaire d'incidence heureuse et d'illocation, telle que la mémoire vive en est transformée.

### Hostilité et indifférence

En 1925, André Cœuroy, parlant des « formes de la musique religieuse » dans le vaste panorama que constitue le grand ouvrage collectif faisant le bilan de *Cinquante ans de musique française*, pense pouvoir écrire : « le goût progresse<sup>40</sup>. » Il faut certes, à cette époque, prendre la mesure de, la désorganisation créée par les lois de séparation de l'Église et de l'État et par la Grande Guerre, qui accordera une grande importance au relais « amateur » : mouvements, associations, maîtrises. Mais, à la même époque, de nombreux documents font état d'une certaine inertie, indifférence, résistance d'une partie du clergé et des fidèles, surpris qu'on attache autant d'importance à des questions qui ne relèvent ni du dogme ni de la morale. L'ardeur de quelques-uns cacherait-elle l'indifférence de beaucoup, voire leur hostilité<sup>41</sup> ? En décembre 1928, pour le vingt-cinquième anniversaire de sa publication, le pape Pie XI croit nécessaire de rappeler l'essentiel des objectifs du

40. *Cinquante ans de musique française*, sous la direction de L. ROHOZINSKI, Paris, Les Éditions musicales de la Librairie de France, 1925, t. II, p. 158. On pourrait trouver un autre diagnostic d'un contemporain dans : René DUMESNIL, *Le Monde des musiciens*, Paris, Éditions G. Crès, 1924, ch. IV, p. 64-87.

41. Entre autres documents, on peut lire un diagnostic sévère (ce qui n'étonne pas) sous la plume de Vincent D'INDY : « Musique sacrée et musique profane », *Revue des jeunes*, 25 novembre 1921, p. 391-400. Même sévérité dans la *Lettre pastorale de M<sup>gr</sup> l'évêque de Rodez au clergé de son diocèse sur le chant religieux*, Rodez, 1929.

*Motu Proprio* de son prédécesseur (Constitution apostolique *Divini cultus*). Et de fait, la lecture des Actes des nombreux congrès de musique sacrée (entre autres, Paris 1911, Tourcoing 1919, Lourdes 1919, Metz 1922...), des revues, des Semaines diocésaines, laisse bien entrevoir que les urgences pastorales portent souvent le clergé le plus apostolique vers des tâches moins « artistiques », que le « goût bénédictin » a de la peine à l'emporter sur des formes plus communes de culte public, moins soucieuses de purification esthétique et de restauration philologique.

A tout prendre, on finit par se demander si l'on n'a pas été abusés par une erreur de diagnostic 42. Il n'est pas niable qu'une élite catholique fervente attache une grande importance à la dévotion eucharistique. Le xIx<sup>e</sup> siècle lui avait laissé ses saluts, ses adorations diurnes et nocturnes, ses communions du premier vendredi du mois, et cette orientation eucharistique de la piété des élites se retrouvera avec faveur dans les idéaux du pape Pie X (communion précoce, communion fréquente, catéchisation sérieuse des enfants), mais, plus que dans la rénovation des chants de la liturgie solennelle, à laquelle certains sont attachés, c'est surtout dans une pratique enrichie de la messe basse qu'elle rejoindra le mouvement liturgique, et qu'elle renouvellera la forme de son adhésion participante.

La discipline sévère du jeûne eucharistique, jointe à une pratique tacite immémoriale, avait banni la communion des grands-messes chantées, et leur cérémonial pouvait souvent apparaître à l'élite pieuse comme extérieur et conventionnel, encombré de vanité musicale, voire artistique, au détriment de la vraie piété. Il est possible aussi qu'en ce point une certaine retenue ascétique, familière à une partie

---

42. C'est une opinion que nous avons soutenue lors du dernier colloque de la Société française de musicologie consacré à Vincent d'Indy - Actes à paraître, sous la direction de Manuela Schwarz. Voir aussi nos articles : « Fragment d'une histoire moderne du chant d'église », *Communio*, XXV-4, juillet-août 2000, p. 24-33. Et : « Pouvoir et impouvoir en matière de musique d'église », *Analyse musicale*, 50, 2004, p. 28-35. Nous en reprenons ici quelques formulations.

de la tradition chrétienne, ait entretenu un sentiment de méfiance envers une trop grande importance accordée au sentiment artistique invoqué par les restaurateurs du plainchant et que venait confirmer le *Motu Proprio* de 1903.

Les messes basses pouvaient évidemment apparaître en certaines circonstances comme le comble de F indévotion. Leur multiplication et leur caractère expéditif, en ville, en vue d'alléger l'observance dominicale pour le plus grand nombre, n'échappaient pas facilement à une dérive formaliste. Cependant, c'est au modèle même de la messe basse qu'étaient attachées quelques valeurs sûres de la piété catholique, à commencer par les messes de communion matinales : sa « miniaturisation », son extrême schématisme, sa retenue sonore et cérémonielle, enrichie de l'usage étendu du missel personnel et, dans les années trente, non sans difficulté, il est vrai, du dialogue liturgique direct avec le prêtre célébrant, en avait fait une pratique mêlant d'une manière originale la distance et la proximité du mystère eucharistique, et contrastant avec le côté extérieur et conventionnel, voire indévot, ou musicalement dilettante, de la grand-messe. C'est d'ailleurs à partir du modèle de la *missa lecta* dans sa forme dialoguée que se développeront nombre d'entreprises pastorales de rénovation liturgique.

Le problème était sensible dès la réception du *Motu Proprio* et dans des milieux qui lui étaient entièrement acquis. Ainsi, en janvier 1904, dans le numéro où les rédacteurs de *La Tribune de Saint-Gervais* le présentent, le commentent, et s'en font les plus ardents propagandistes, on voit déjà se dessiner des modèles compensés, essayant de tirer les messes basses vers une participation plus effective comportant de la part des fidèles l'exécution de chants très simples de l'Ordinaire, avec lecture de l'évangile en français, *O salutaris* et chant à la communion. Modèle que l'on souhaite voir remplacer dans les messes de confréries, de catéchisme, de patronages, les messes basses monotones avec chants de cantiques.

À ce catholicisme de la messe basse, les tenants du mouvement liturgique et de la « musique sacrée » proposeront, « dans l'esprit du *Motu Proprio* », un ralliement aux

formes de la liturgie solennelle, rajeunies par les vertus d'un chant renouvelé par la science, par l'art, par une juste conception de sa fonction liturgique, et étendu dans certaines de ses parties à la participation de l'assemblée des fidèles. L'appel que faisait le Document pontifical aux *ressources de l'art*, moyennant une juste définition de son lien fonctionnel à la liturgie, allait ouvrir un champ stimulant à la création et à la pratique musicales, en dépit de l'accentuation très forte accordée à la forme chorale et au répertoire palestrinien. On peut toutefois s'interroger sur la force de l'ancrage de cette microculture musicale engendrée par le *Motu Proprio*, qui culmine entre les années trente et cinquante, et dont le *Requiem* de Maurice Duruflé exprimait le meilleur, au plus haut niveau de la composition musicale.

Le concile Vatican II entérinera pourtant une des intuitions de Pie X en proposant la notion de *munus ministeriale* pour définir la fonction et la portée des actions musicales intégrées à l'action liturgique. C'est cette conception que nous avons dite « programmatique », appuyée sur une bonne connaissance des possibilités et des alternatives offertes par le cérémonial, et qu'il ne faut pas confondre avec le modèle dominant établi dans la majorité des lieux de culte, qui peut offrir aux musiciens des possibilités nouvelles. Elle permet, en particulier, en ce qui concerne la messe, de concevoir une prise en charge de l'ensemble de son déroulement, comme une sorte de service liturgique et musical continu, intégrant aussi bien déplacements, actions, chants, ponctuations, transitions, et non pas seulement comme la mise en musique, en style de cantate ou d'oratorio, même « modernes », des seules cinq pièces de l'Ordinaire. Il semble qu'en ce début de siècle de jeunes musiciens soient à pied d'œuvre.

Jean-Yves HAMELINE