

### *Qu'est-ce qu'une musique religieuse ?*

Qu'est-ce qu'une musique religieuse ? Voilà une question qui au tout premier abord appelle une réponse fort simple : une musique religieuse est une musique destinée aux *cérémonies religieuses*, et qui accompagne leur déroulement. Cette définition fonctionnelle, qui pourrait s'appliquer à l'art musical religieux de toutes les civilisations, est difficilement réfutable à force de solide banalité.

On pourrait cependant l'élargir en ajoutant que la *musique* religieuse peut être dissociée de la *cérémonie* religieuse. Hors du cadre spatial d'une église, hors du cadre spirituel d'une liturgie, il reste en effet le cadre thématique, si je puis dire : comme son nom l'indique, une *Passion* raconte la Passion du Christ ; un *Requiem*, des *Psaumes* ou des *Miserere* sont des prières chrétiennes, quel que soit le lieu où elles sont proférées, ou le style du musicien qui les a traitées. On peut donc se permettre de qualifier de « religieuse » toute musique qui fournit une expression de la foi religieuse, et qui traduit en sons le langage de cette foi. Dès lors, les *Requiem*, les *Passions*, les *Psaumes*, les *Miserere*, même joués dans les salles de concert, appartiennent de plein droit à la musique religieuse.

Soit, mais ces précisions, dont on pouvait espérer qu'elles complètent et bouclent notre définition de la musique religieuse, sont-elles suffisantes ? On peut en douter. Car enfin, même en élargissant notre champ, nous n'avons cessé de définir la musique religieuse par son cadre, sa fonction, son support verbal. Mais une telle définition ne nous dit rien de la *musique* en tant que telle. La musique religieuse a-t-elle une spécificité *musicale* ? Et si oui, laquelle ? C'est un point capital, car si l'on se contente de donner d'elle une définition fonctionnelle, extrinsèque, on est obligé de concéder que n'importe quelle musique, fût-ce le sirop qui nous est versé dans les oreilles chaque fois qu'on visite un magasin « grande surface », deviendrait une musique religieuse, pourvu qu'on plaque sur elle les paroles du *Requiem* ou du *Miserere*. Ce serait donc passer à côté de la seule question vraiment intéressante et vraiment importante : est-ce que la musique religieuse possède une spécificité *musicale* ? Plus profondément encore : existe-t-il un lien essentiel entre musique et religion, ou du moins entre expression de la foi religieuse et expression musicale ?

Une telle question nous ouvre des mondes. Et je ne prétendrai pas, ce soir, lui donner une réponse définitive. Mais du moins vaut-il la peine de la poser. Et de savoir que cette question-là fut posée, de tout temps, par les musiciens ou les musicologues, les philosophes ou les théologiens. Pour eux, il s'est toujours agi de savoir si et comment l'univers *musical*, en tant que tel, comme d'ailleurs l'univers artistique en général, pouvait correspondre à l'univers religieux.

\*

Une chose est sûre : la question de la délimitation entre musique religieuse et musique profane a été débattue depuis fort longtemps. En 1250, par exemple, une intervention du pape Jean XXII mettait en garde contre un excès d'ornement qui défigurait le plain-chant et lui faisait perdre sa signification<sup>1</sup>. La question était de savoir si la musique mettait en valeur le texte sacré et favorisait la dévotion des fidèles, ou si elle noyait le texte et ne dispensait qu'un plaisir superficiel et mondain.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est le même débat qui reprend, à une plus large échelle et sur un mode plus dramatique, à tel point que la légende a pu considérer le grand compositeur italien Palestrina (1525-1594) comme le « sauveur » de la musique religieuse. Pourquoi ? Parce qu'en 1555, le pape Marcel II s'indigna que les chantres de la chapelle Sixtine, entichés de vaine virtuosité, chantent une musique dont les paroles, surchargées de mélismes et d'ornements, devenaient inaudibles. Palestrina écrivit alors sa fameuse *Messe du pape Marcel*, qui faisait retour à la simplicité et à la clarté de la musique, donc du texte. Le concile de Trente (1554-1563), et avec lui la Contre-Réforme, allèrent dans le même sens, proscrivant la vaine ornementation dans la musique religieuse. L'œuvre de Palestrina répondait idéalement à ce vœu de simplicité et de clarté. Les recommandations du concile de Trente entendent que dans la *musique religieuse*, la *religion* ne soit pas noyée sous la

---

<sup>1</sup> Cf. Solange Corbin, *L'église à la conquête de sa musique*, Gallimard, 1960, pp. 253-255.

*musique*. Mieux, la musique doit être la servante de la religion.  
*Musica ancilla religionis.*

Voilà qui ne semble pas donner de valeur religieuse à la musique en elle-même, à la musique en soi. Pourtant si ! Car le but de la musique, même aux yeux du Concile de Trente, n'était pas uniquement de se rendre transparente aux mots. À ce compte, et pour atteindre à la plus parfaite des transparences, autant supprimer toute musique : les mots seront d'autant mieux entendus. Or il n'a jamais été question de cela. C'est dire qu'à la musique *en tant que telle*, une valeur certaine était accordée. La musique ne doit pas étouffer le texte sacré, mais elle doit et peut aussi le *magnifier*. Autrement dit, en son essence de musique, elle peut posséder, elle possède effectivement une dimension sacrée. Mais quelle dimension ? Quel peut être le rapport entre les sons de la musique et l'esprit de la religion ? Une formule du décret du Concile de Trente (10 septembre 1562) va nous mettre sur la piste de la réponse à cette question fondamentale : la musique, dit ce texte, doit « permettre à tous la compréhension des paroles, amenant ainsi les cœurs des assistants au *désir de l'harmonie céleste* ».

\*

Ce point est capital : une relation explicite est ici faite entre l'harmonie musicale et l'« harmonie céleste ». Donc entre la musique et l'intuition de Dieu, voire entre la musique et Dieu. Cette formule peut nous paraître simplement métaphorique. Mais elle ne l'était pas.

Non, elle doit être prise littéralement. L'harmonie musicale est un pressentiment, un reflet, voire une « présence réelle » de l'harmonie céleste. Comment cela ? Eh bien, je vais tout à l'heure vous lire quelques vers d'un très beau poème du XVI<sup>e</sup> siècle, qui constitue précisément une sorte de commentaire mystique à une musique religieuse – une description, à la fois poétique et métaphysique, de ses effets et de son sens. Ce poème fut écrit en 1577 par le prêtre et humaniste espagnol Fray Luis de Leon (1528-1591) et s'intitule *Ode à Salinas*, car cette ode est inspirée par une musique du compositeur Francisco de Salinas (1513-1590). Avant de vous lire un extrait du poème, l'idéal serait que je vous fasse entendre la musique en question. Ce n'est malheureusement pas possible, car elle est aujourd'hui perdue. Mais nous pouvons écouter, à sa place, une œuvre d'un grand compositeur espagnol de la génération suivante, dont les œuvres nous sont conservées, et dont l'esprit est certainement très proche de celui de Salinas. Je veux parler du grand Tomas Luis de Victoria (1548-1611). Tomas Luis de Victoria, comme Salinas d'ailleurs, avait étudié à Rome, où il fut un disciple fervent de Palestrina (précisément !), et où il fut ordonné prêtre avant de retourner à Madrid pour devenir chapelain et organiste des souverains espagnols.

Voici un bref extrait d'un *Requiem* qu'il composa en 1603 pour les funérailles de l'Impératrice Marie, fille de Charles Quint. Cette musique est tirée de l'Introït, sur les paroles « *Requiem aeternam dona eis Domine* ».

1. Victoria, *Requiem*, n° 2. 0'-1'05''

Assurément, une telle musique répond aux vœux du concile de Trente. Elle se distingue par sa simplicité, sa clarté, sa pureté, son caractère méditatif. Et ces diverses qualités, surtout la dernière, nous la font considérer aisément, en effet, comme une musique « religieuse ». Mais si ce *Requiem* est religieux, ce n'est pas seulement parce qu'il nous plonge dans les délices de la méditation. Ce n'est pas non plus seulement parce qu'il chante des paroles sacrées. C'est parce que ses harmonies sonores répondent, dans la conception du compositeur – et de toute la chrétienté de son temps – à ce que le Concile de Trente appelait les « harmonies célestes ». Pour mieux savoir en quel sens il faut l'entendre, c'est maintenant que je vous donne lecture de quelques vers du poème de Fray Luis de Leon :

(...)

IV.

Et l'âme franchit l'espace tout entier  
Pour arriver à la plus haute sphère,  
Où elle entend une autre espèce  
D'impérissable  
Musique, qui est la source et le principe.

V.

Elle voit comment le Grand Maître  
Appliqué à cette immense cithare,  
D'un habile mouvement  
Produit l'harmonie sacrée  
Qui régit et soutient ce temple éternel.

VI.

Et comme elle est composée  
De nombres qui concordent, elle envoie aussitôt  
Une réponse consonante,  
Et toutes deux, à l'envi,  
Elles entremêlent une très douce harmonie.

Si je traduis ces mots de manière plus prosaïque, ils nous disent que les sons joués font monter l'âme dans les hautes sphères du cosmos, là où règne une « musique impérissable » qui est « la source et le principe » du monde. L'univers tout entier est une « immense cithare », dont le musicien est Dieu ; c'est un « temple » créé par l'harmonie même. L'architecture du cosmos est une architecture *musicale*. Enfin, cette architecture est faite de « nombres », et la concordance de ces nombres avec ceux de la musique du compositeur terrestre permet de répondre à cette dernière.

Il y a donc dialogue entre musique terrestre et musique céleste, qui est à la fois musique des sphères et musique de Dieu. Loin d'être un simple accompagnement des mots, la

musique, en deçà et au-delà d'eux, *reflète la structure même de l'univers*, du cosmos, de cet ordre nommé qui est l'ordre de Dieu. Si l'on préfère, la légitimité de la musique religieuse n'est pas accidentelle mais essentielle, et si elle doit laisser percevoir les mots sacrés à l'auditeur, ce n'est pas pour s'effacer derrière eux, mais bien pour les porter sur ses ailes, jusqu'aux sphères célestes, c'est-à-dire jusqu'à Dieu, afin de dialoguer avec lui, dans un dialogue naturel – car entre harmonies, on se comprend toujours.

Les historiens nous apprennent que cette conception cosmique de la musique est enracinée dans une tradition qui remonte extrêmement haut : jusqu'à la théorie pythagoricienne des nombres, et de la musique comme rapport de nombres. Une théorie qu'on retrouve chez Platon et Aristote, et qui est longuement développée par Boèce, grand penseur chrétien du Ve-VI<sup>e</sup> siècle, auteur d'un *De Musica* qui a profondément marqué toute la tradition occidentale jusqu'à la Renaissance. Le cosmos est l'œuvre harmonieuse de Dieu, et les harmonies de la musique humaine permettent à l'auditeur de pressentir la suprême harmonie cosmique.

Vision unitaire et grandiose, qui non seulement légitime hautement la musique religieuse en tant que musique (et pas seulement en tant que support du verbe) mais encore affirme en quelque sorte que toute musique est *religieuse*, au sens où elle *relie* l'âme humaine à son Créateur. C'est dire aussi que la musique religieuse est beaucoup plus que la musique de l'effusion religieuse ou du sentiment religieux. Elle n'est pas l'émanation de la seule subjectivité humaine, mais reflète la splendeur objective de l'ordre cosmique et divin. Enfin, comme



cet ordre, par définition, est harmonie, la musique est consonance, non dissonance. La dissonance empêcherait la musique humaine de consoner avec la musique divine ; elle accumulerait des nuages entre notre âme et la pureté du ciel. Ou pour emprunter une autre image à l'*Ode* de Luis de Leon, elle empêcherait l'âme de naviguer puis de se noyer bienheureusement dans un océan de douceur, l'océan du cosmos divin.

Comme elle le fait par exemple dans le *Veni Sponsa Christi*, un des motets pour la sainte Vierge de Palestrina :

2. Palestrina, *Veni Sponsa Christi*, accipe coronam quam tibi  
dominus praeparavit in aeternum alleluia

( 3, 0'0''-1'31'' )

\*

Ne croirait-on pas voir les anges peints par Fra Angelico ?

Il se trouve que cette vision du monde, et d'un cosmos harmonieux, s'est modifiée, puis disloquée au fil du temps. Il se trouve que cette parfaite adéquation de l'espace spirituel de l'âme à l'espace matériel de l'univers a cessé d'être une évidence. Pourquoi ?

Prétendre répondre à une telle question, ce serait prétendre raconter toute l'aventure de la Renaissance, puis du XVII<sup>e</sup> siècle et de ce que Paul Hazard a appelé la « crise de la conscience européenne ». Je ne puis guère, hélas, le faire ici, mais je puis au moins fournir un témoignage éloquent de cette évolution, grâce à un autre poète, l'Anglais John Donne, et grâce à un texte qu'il écrivit en 1612, soit 35 ans seulement après l'*Ode à Salinas*.

Or ce poème est aux antipodes de celui de Luis de Leon. Il fait état, avec angoisse et désolation, de la destruction du cosmos tel que l'humanité l'avait si longtemps conçu :

La philosophie nouvelle rend tout incertain  
[...] Le soleil est perdu, et la terre,  
Et nulle intelligence humaine ne peut nous dire où les chercher.  
Tout est en morceaux, toute cohérence disparue,  
Plus de rapports justes, rien ne s'accorde plus.<sup>2</sup>

Cette perte des rapports justes, des accords entre l'âme et les objets du monde, bref, cette perte de l'harmonie universelle, ne peut qu'avoir des conséquences profondes sur la conception de la musique, et de la musique religieuse. Je dirai, en simplifiant une fois de plus à l'extrême, que désormais la musique religieuse, ne trouvant plus dans l'espace matériel le reflet direct de l'espace spirituel, n'exprimera plus l'évidence éclatante et simple de la relation de l'homme à Dieu. Cette relation, elle va la *chercher* désormais, et par des chemins parfois escarpés. C'est dire, métaphoriquement, que le règne de la *dissonance* pouvait et devait commencer. La musique, même et surtout religieuse, allait devoir dire la difficulté, pour l'homme, d'atteindre à Dieu, de retrouver l'harmonie perdue. Ou tout simplement, elle dira que l'harmonie est au bout du chemin, et n'est pas donnée au départ. On comprend que la création musicale ait alors tendance à perdre cette sereine beauté, cette sérénité de plaine céleste qu'établissent pour nous les œuvres d'un Victoria ou

---

<sup>2</sup> Cf. John Donne, "An Anatomy of the World" [ca. 1612], cité in A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, coll. Idées, Gallimard, p. 47.

d'un Palestrina. Pour autant, cette musique ne deviendra pas encore subjective au sens romantique du terme, il s'en faut de beaucoup. Mais elle témoignera, comme elle ne le faisait pas auparavant, de la relation du « sujet humanité » à un Dieu qui ne resplendit plus dans l'univers matériel, et d'une harmonie qui n'est plus le donné initial, mais seulement le repos final.

C'est ainsi qu'on pourrait exprimer, en des termes qui n'ont rien de musicologique, mais qui sont peut-être parlants, la différence abyssale qui se creuse entre la musique d'un Victoria ou d'un Palestrina, et celle d'un Jean-Sébastien Bach. Certes, l'œuvre de ce dernier peut paraître formidable d'objectivité et de sérénité, au point que Goethe y entendait le dialogue de Dieu avec lui-même ; et nul ne niera que les œuvres religieuses de Bach sont habitées d'une certitude inébranlable. Mais si Bach est totalement épargné par les futurs tourments subjectifs des romantiques, il n'en compose pas moins une musique qui n'est pas la pure musique des sphères. Son monde n'est pas le jardin paradisiaque semé des seules fleurs blanches de la consonance. Quitte à contredire Goethe, il faut affirmer que la musique de Bach n'est pas la musique de Dieu, mais de la *foi en Dieu*. Elle inclut donc la dissonance, comme la marque de l'effort humain vers la sérénité spirituelle. On pourrait suggérer aussi que c'est une musique du Fils avant d'être une musique du Père. Je voudrais en donner un exemple tout simple, la sublime conclusion de la *Passion selon Saint Matthieu*. Le chœur chante, devant le Christ mort :

Wir setzen uns mit Tränen nieder  
Und rufen dir im Grabe zu:  
Ruhe sanfte, sanfte ruh!

Nous nous asseyons en pleurant  
Et nous t'appelons dans la tombe :  
Repose en paix ; en paix, repose !

Or ce chant de pitié et de douceur fervente pour le Christ mort se termine sur l'accord parfait de *do mineur*, mais après avoir longuement insisté sur l'accord ou plutôt le désaccord de *septième*, c'est-à-dire une terrible dissonance. Or ce seul passage du *si bécarré* au *do*, c'est le passage de la douleur à la sérénité, de l'obscurité à la lumière, de la mort à la vie. C'est l'expression, en deux notes, de tout le chemin que l'humanité croyante doit faire pour sortir du tombeau, pour atteindre à cette harmonie ultime qui ne lui est plus donnée qu'au terme d'un long et douloureux cheminement intérieur.

### 3. Bach, *Passion selon Saint-Matthieu*, II, 31

4'45''-6'07''

Cette humanisation, si je puis dire, de la musique religieuse, cette manière de voir désormais Dieu non du point de vue cosmique mais du point de vue de l'homme, va cependant avoir, après Bach, des conséquences immenses. Car dès lors que cette musique a passé, si je puis dire, du côté de l'humain, ne risque-t-elle pas, d'une manière ou d'une autre, de perdre sa spécificité de musique *religieuse* ? Si elle exprime l'aspiration de l'homme

à Dieu, si elle devient musique de la quête plus que de la présence, musique de l'incomplétude et de la douleur plus que de la sérénité et de la félicité, de l'invocation au sacré plus que du sacré en majesté, ne risque-t-elle pas de se confondre avec la musique profane ? En quoi le douloureux appel de l'homme à Dieu va-t-il se distinguer, musicalement, de la douleur que provoque la perte d'un être aimé ou l'approche de la mort ? Peut-il y avoir une musique du *sentiment religieux* qui soit distincte d'une musique du *sentiment* tout court ? Une musique de la souffrance religieuse qui soit distincte d'une musique de la souffrance purement humaine ?

Si je pose cette question, ce n'est pas, je crois, de manière purement abstraite ou gratuite. J'y suis poussé par l'audition d'une œuvre *religieuse* d'un génie suprême de la musique, Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart, on le sait, est l'auteur de nombreuses œuvres religieuses, que domine sans doute son fameux *Requiem* inachevé. Et même si la question des convictions chrétiennes de ce compositeur reste ouverte, on n'accusera pas ses messes ou son *Requiem* d'avoir des allures profanes, profanatrices encore moins. Pourtant Mozart est bel est bien celui par qui le scandale arrive. Je vous propose d'écouter le début de l'*Agnus Dei* de sa fameuse *Messe du couronnement de la Vierge*. KV 317, qui date de 1779 :

4. Mozart, *Messe du couronnement* : Agnus Dei qui tollis  
peccata mundi (CD II, n° 14)

0'-1'01''

Écoutons maintenant un autre morceau de Mozart qui ressemble terriblement à celui-ci :

5. Mozart, les Noces de Figaro, n° 19 : « Dove sono i bei  
momenti »  
(CD II, n° 23)

0''-0'51

La mélodie, vous l'avez remarqué, est exactement la même, quoique dans une tonalité et une instrumentation différentes, ainsi qu'une rythmique légèrement dissemblable. Or il s'agit ici du fameux air de la comtesse, dans les *Noces de Figaro*... La comtesse rêve avec nostalgie et douleur des moments de joie et de douceur passés en compagnie du comte, à l'époque où celui-ci l'aimait<sup>3</sup>.

Ainsi donc, Mozart a recouru à la même mélodie, à la même musique, pour dire une adoration religieuse et une douleur toute profane. Certains commentateurs se sont scandalisés de cette coïncidence. D'autres ont rétorqué que la douleur de la comtesse était assez profonde pour atteindre à la gravité d'un sentiment religieux. Mais dans tous les cas, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, le fait était là : la frontière entre musique

---

<sup>3</sup> Dove sono i bei momenti / Di dolcezza e di piacer ? / Dove andaro i giuramenti / Di quel labbro menzogner ?

religieuse et musique profane était franchie, ou peut-être effacée.

Du coup, l'on en vint à se demander si la musique religieuse n'était pas en train de se fourvoyer dans l'humain trop humain, et si le seul moyen de lui redonner sa pureté et sa spécificité, ce ne serait pas le retour à Palestrina, et à la tradition dont il était porteur. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le souci intransigeant de retrouver cette pureté et cette spécificité suscita des mouvements de renouveau liturgique comme le cécilianisme, qu'on a pu comparer au mouvement des Nazaréens en peinture : on visait à restaurer une esthétique ancienne, pour des raisons religieuses. On voulait retrouver, dans la musique, cette présence harmonieuse du divin, au-delà des passions humaines, telle qu'elle se manifestait chez un Palestrina ou un Tomas Luis de Victoria<sup>4</sup>.

\*

Je voudrais vous parler, à ce sujet, d'un homme remarquable, qui n'hésita pas, au nom de cet idéal d'une musique religieuse harmonieuse, harmonieuse au sens fort, à condamner les *Messes* de Mozart, alors même qu'il était le plus fervent admirateur de ce compositeur. Cet homme déplora longuement et éloquemment le « déclin progressif de la musique sacrée » ; il appela de ses vœux le retour aux anciens, et qualifia Palestrina du plus pieux, du plus vrai, du plus simple, du plus immortel des compositeurs religieux ; cet homme ne cessa de stigmatiser le dangereux mélange entre la musique d'église et la musique de

---

<sup>4</sup> Cf. e. a. A. Einstein, *La musique romantique*, coll. Tel, Gallimard, pp. 49, 193.

théâtre ; il blâma les dissonances et tout ce qui trouble la méditation religieuse dans la musique. Mais qui donc était-ce ? Un représentant de l'autorité ecclésiastique ? Voire le pape lui-même, qui aurait pris la succession de Jean XXII et de Marcel II ?

Nullement, et je vous le donne en mille. Cet homme s'appelait Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, le fameux auteur des contes qui portent son nom, et l'un des promoteurs les plus sulfureux du Romantisme ! Dans un texte intitulé « La musique d'église ancienne et moderne », qui remonte à 1814, Hoffmann a tenu, avec le feu de la conviction la plus profonde, tous les propos que je viens de vous rapporter. Voilà qui paraît doublement extraordinaire. D'abord parce qu'Hoffmann n'était ni homme d'Église ni catholique. Ensuite parce que le Romantisme dont il fut l'un des phares passe pour avoir achevé d'abolir la frontière entre musique religieuse et musique profane, cette frontière qu'un Mozart avait commencé de franchir.

Pour résoudre, ou tout au moins atténuer le paradoxe de la position d'Hoffmann, il faut se rappeler que le Romantisme, même s'il fut révolutionnaire, s'est voulu retour aux sources du passé. Il s'est voulu « re-naissance », c'est-à-dire renouveau de ce qui avait été jadis, *in illo tempore*. Dans la mesure où il s'oppose aux Lumières<sup>5</sup>, le Romantisme fut réactionnaire, il eut

---

<sup>5</sup> Ce qu'Hoffmann fait d'ailleurs explicitement dans son texte, en qualifiant les Lumières d'« Aufklärerei » (les « Lumièreries ») (cf. E. T. A. Hoffmann, « Alte und neue Kirchenmusik », in *Sämtliche Werke*, 2/1, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 522, et la traduction française in *Écrits sur la musique*, l'Age d'Homme, 1985, p. 187 (trad. modifiée).



tendance à mythifier le passé, à y projeter l'image d'une perfection rêvée. D'où la vogue du style gothique ou le succès des poésies pseudo-moyennâgeuses d'Ossian.

Cependant, comment réaliser ce désir, ou cette nécessité de revenir à la pureté d'autrefois ? Hoffmann lui-même ne semble guère optimiste :

« Il est sans doute parfaitement impossible », écrit-il, « qu'un compositeur puisse écrire maintenant comme Palestrina [...] ou comme le firent plus tard Haendel et d'autres encore. L'époque où le christianisme rayonnait encore en pleine gloire semble à jamais disparue de la surface de la terre, et avec elle, la sainte consécration de l'artiste. Un musicien contemporain ne peut pas plus composer un *Miserere* comme celui d'Allegri [...] qu'un peintre ne peut peindre une madone comme celles de Raphaël, de Dürer ou d'Holbein<sup>6</sup>. »

Bref, les conditions ont changé. Il ne suffira pas d'en appeler à Palestrina et d'avoir la foi pour retrouver la plénitude ancienne, qui était plénitude religieuse avant d'être plénitude artistique.

En effet ! Et si quelqu'un donne la preuve qu'on ne peut plus écrire, au XIX<sup>e</sup> siècle, le *Miserere* d'Allegri, c'est bien Hoffmann lui-même. Car on l'ignore trop souvent, mais l'auteur de *Coppélia* ou de *Casse-noisettes* fut aussi un compositeur qui, s'il n'atteignit pas au génie d'un Mozart ou d'un Beethoven, n'en

---

<sup>6</sup> Cf. E. T. A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, cit., p. 525, et la traduction française in *Écrits sur la musique*, l'Age d'Homme, 1985, p. 189 (trad. modifiée).

avait pas moins un talent réel. Et par bonheur, plusieurs de ses œuvres sont enregistrées. Nous allons donc pouvoir entendre une musique religieuse de la plume d'Hoffmann, et savoir comment l'homme qui regrettait le *Miserere* d'Allegri composait à son tour son propre *Miserere*. Voici donc un extrait de cette oeuvre en *si bémol mineur*, pour solistes, chœur et orchestre, composé par Ernst Theodor Amadeus Hoffmann en 1809, et plus précisément la partie dont les paroles sont : *Averte faciem tuam a peccatis meis / et omnes iniquitates meas dele*<sup>7</sup>.

#### 6. Hoffmann, *Miserere*, n° 6

0'-1'39''

Cette œuvre est fort grave et fort belle. Certainement pas indigne de ses intentions ferventes. Néanmoins, si une chose nous frappe, c'est sa ressemblance étonnante avec le compositeur que Hoffmann admirait entre tous, et dont il avait repris l'un des prénoms par dévotion à sa mémoire, je veux parler de Mozart. Mozart dont il admirait tout sauf les messes, pour les raisons qu'on a dites. Or ce beau *Miserere* de Hoffmann non seulement ressemble au Mozart des messes ou du *Requiem*, mais il ressemble même très fortement au Mozart de *Don Juan*, et l'atmosphère du morceau que l'on vient d'entendre évoque fortement celle de l'arrivée de la statue du Commandeur, dans cet opéra... il est vrai que le Commandeur est l'envoyé de Dieu lui-même, et que l'atmosphère de l'opéra de Mozart, à ce moment, est elle-même imprégnée de religion.

---

<sup>7</sup> Le texte est tiré du Psaume 50.

Mais tout de même, nous en revenons à notre problème : la gravité ou la religiosité profane ou théâtrale peine à se distinguer de la religiosité religieuse, si je puis ainsi m'exprimer. D'autre part, le *Miserere* d'Hoffmann prouve décidément, s'il en était besoin, qu'avec toute sa volonté de revenir aux anciens, un compositeur ne peut être que de son temps, et refléter dans ses œuvres l'atmosphère ou la disposition spirituelle de son époque.

Je voudrais donner un autre signe symbolique, et qui me semble très parlant, de cet état de choses : le Romantisme fut l'époque où l'on se remit à *jouer* des œuvres religieuses anciennes. Et le moment le plus symbolique de cette résurrection fut certainement la recreation, par Mendelssohn, en 1829, soit cent ans après sa première audition, de la *Passion selon saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach.

Il est temps, à ce propos, que je vous avoue une chose : l'extrait de cette *Passion* que je vous ai fait entendre tout à l'heure était tiré de la version Mendelssohn de cette œuvre, elle-même exhumée et enregistrée sur disque voilà une quinzaine d'années. Car il y eut une version Mendelssohn : le jeune compositeur romantique avait légèrement retouché la partition, surtout pour y pratiquer quelques coupures. Autant dire qu'il estimait nécessaire d'*interpréter* cette œuvre afin de la rendre accessible à ses contemporains.

Mais ce qui est plus frappant encore, dans ce geste de retour à Bach, c'est que la *Passion* en question, qui fut jouée, en 1729, dans la Thomaskirche de Leipzig, le fut, pour sa recreation, à la Berliner Singakademie, c'est-à-dire dans une salle de concert. Autrement dit, elle a quitté le cadre religieux pour le cadre

profane. L'époque romantique n'a donc pu empêcher une « profanisation », sinon une profanation de la musique religieuse – ou, à tout le moins, une superposition, une fusion, parfois une confusion des genres sacré et profane. Cette évolution fut inévitable, alors même que le Romantisme prônait un retour à une musique religieuse à l'ancienne, telle qu'elle avait fleuri lorsque le christianisme, selon le mot de Hoffmann, « rayonnait encore en pleine gloire ».

Par la suite, on sait que mainte œuvre religieuse romantique a pu être regardée par la religion d'un œil méfiant ; ainsi telle messe de Liszt, qui valut au compositeur l'accusation d'avoir « transporté le Venusberg dans l'église »<sup>8</sup>. On pense aussi à Rossini se demandant lui-même, après avoir écrit la *Petite messe solennelle*, s'il avait composé une musique sacrée ou une sacrée musique...<sup>9</sup>

Même la grandiose *Missa solennis* de Beethoven laisse à la fois écrasé et perplexe. Son esprit se distingue-t-il de celui de la *Neuvième symphonie* ? Cette messe n'est-elle pas un hymne douloureux à l'humanité autant qu'une effusion vers Dieu ? Alberto Savinio disait que le responsable de l'échec de cette œuvre, c'était Dieu, au sens où Beethoven n'était pas dans son élément en faisant œuvre religieuse<sup>10</sup>. Et Romain Rolland qui voit, lui, dans cette messe un chef-d'œuvre suprême, n'en avoue pas moins qu'elle est plus troublée en sa conclusion qu'en son

---

<sup>8</sup> Cf. Serge Gut, *Liszt, De Fallois/L'Age d'Homme*, 1989, pp. 394, puis 410-11. Voir aussi, sur Berlioz et la musique religieuse, A. Einstein, *op. cit.*, p. 194.

<sup>9</sup> Cité in A. Einstein, *op. cit.*, p. 203.

<sup>10</sup> Cf. A. Savinio, *La boîte à musique*, Fayard, 1898, p. 80.

commencement, et qu'elle ne cesse d'implorer une paix qui ne vient pas<sup>11</sup>. Autrement dit, cette messe est une œuvre hantée par le doute et l'angoisse. Du coup, c'est peut-être encore une musique religieuse, mais peut-être plus une musique croyante, si je puis ainsi m'exprimer.

\*

À lire les auteurs romantiques on pourrait pourtant croire qu'ils ont complètement retrouvé ou restauré le lien essentiel de la musique avec Dieu. L'écrivain Ludwig Tieck écrivait par exemple :

« L'art musical est assurément le secret ultime de la foi, le mysticisme, la religion entièrement révélée »<sup>12</sup>.

Réciproquement, un Schleiermacher va qualifier la religion de « musique sacrée »<sup>13</sup>. Et le même Schleiermacher va créer le mot de *Kunstreligion* (religion de l'art), mot qui réapparaîtra notamment chez Hegel. Lier si intimement l'art, et singulièrement l'art musical à la religion, n'est-ce pas retrouver

---

<sup>11</sup> Cf. R. Rolland, « La Chant de la résurrection », in *Beethoven*, Albin Michel, 1966, notamment p. 682.

<sup>12</sup> Cité in C. Dahlhaus, *L'idée de musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, trad. fr. Éd. Contrechamps, Genève, 1997, p. 76. Quant à Wackenroder, il nous dit du héros de son roman *La vie remarquable du compositeur Joseph Berglinger* : « Il écoutait [au concert] avec la même ferveur qu'à l'église... » (cf. *Romantiques allemands*, Bibl. de la Pléiade, tome I, 1963, p. 1532.

<sup>13</sup> Cf. C. Dahlhaus, *op. cit.*, pp. 76, 79, 81.

l'intuition antique et médiévale d'une identité entre les formes du cosmos divin et les harmonies de la musique ?

Nullement, car en réalité les préséances sont inversées : ce n'est plus la religion qui *est* la musique, c'est la musique qui *est* la religion. Ou si l'on préfère, la musique, jadis, permettait l'accès à Dieu parce qu'elle était l'écho fidèle et consonant d'un divin qui la surplombait et lui préexistait. Désormais elle permet l'accès à Dieu parce qu'elle est *par elle-même* divine. Et du coup, la révélation religieuse n'est plus dans les mots du *texte* sacré, portés par la musique, elle est dans le langage ineffable des instruments de l'*orchestre*, au-delà des mots.

D'ailleurs Hoffmann lui-même, dont on sait l'espoir qu'il mettait dans le retour d'une musique religieuse qui soit l'humble et harmonieux commentaire du verbe sacré, décrit les symphonies de Beethoven, c'est-à-dire des œuvres purement instrumentales, comme l'accès au « royaume de l'infini ». C'est dans ces œuvres profanes mais inspirées qu'il salue, *nolens volens*, la musique *religieuse* de son temps.<sup>14</sup>

Croyant de bonne foi retourner à l'ancien, le Romantisme a donc créé quelque chose de radicalement nouveau : il a donné une place de plus en plus grande à l'art, et de moins en moins grande à la religion, au sens où, même proclamant sa foi en Dieu, il a subrepticement, à son propre insu, instauré une religion nouvelle, la *religion de l'art*.

De même, il a inventé la notion de « musique absolue », notion qui comporte un double sens : d'une part la musique

---

<sup>14</sup> Cf. « La musique instrumentale de Beethoven », in *Kreisleriana*, trad. fr. A. Béguin, in *Romantiques allemands* cit., p. 899.

digne de ce nom devient musique purement instrumentale, indépendante de tout support textuel (donc, singulièrement, du texte sacré), et d'autre part cette musique disjointe de tout texte et de toute fonction extérieure à elle-même est capable de viser et d'atteindre l'*absolu*, c'est-à-dire le divin – un divin qui, du coup, n'est plus l'apanage de la religion.

Les opéras de Wagner seront à leur manière l'accomplissement ultime de cette religion de l'art. Si l'on pense à *Parsifal*, dont le statut religieux est pour le moins ambigu, on voit que désormais l'œuvre religieuse est devenue une œuvre qui se donne elle-même comme sa propre religion, une sorte de résorption du sacré dans l'acte musical et théâtral, à mille lieues de ce que les siècles antérieurs, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> sans doute, considéraient comme de la musique religieuse.

Bien entendu, et une fois de plus, je schématise à outrance. Le *Parsifal* de Wagner ne résume pas tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Il faudrait dans chaque cas, et pour chaque compositeur, peser, sur des balances infiniment subtiles, la valeur religieuse, ou, si je puis dire, la « qualité chrétienne » de leurs œuvres. Ainsi, les compositions religieuses de Bruckner possèdent très certainement cette « qualité », et même le *Requiem* de Verdi. Il arrive aussi que des œuvres romantiques qui n'étaient pas destinées à l'église, et qui ne se fondaient pas, de surcroît, sur des textes liturgiques ou sacrés, soient comme miraculeusement imprégnées d'une ferveur religieuse dont l'authenticité, si tant est qu'on puisse en juger de façon péremptoire, paraît éclatante. Je pense par exemple aux *Scènes de Faust* de Robert Schumann et, dans cette œuvre, à la prière que Marguerite adresse à la

Vierge - à la Mater dolorosa - sur ces mots, qui sont les mots du  
*Faust* de Goethe :

Ach neige  
Du Schmerzensreiche  
Dein Antlitz gnädig meiner Not !

Das Schwert im Herzen  
Mit tausend Schmerzen  
Blickst du auf zu deines Sohnes Tod.

Toi qui es riche en douleurs  
Penche vers moi ton visage  
Prends pitié de ma détresse !

L'épée dans le cœur  
Avec mille douleurs  
Tu portes les yeux sur la mort de ton Fils.

#### 7. Schumann, *Scènes de Faust*, I, 3. 0'-1'30"~

Du strict point de vue de la définition, ce qu'on vient d'entendre n'est pas une musique religieuse, puisqu'il s'agit d'une œuvre théâtrale profane, et qu'elle n'est pas destinée à l'église. Et s'il est vrai qu'elle met en scène une prière à la Vierge, il est également vrai qu'elle la *met en scène*, précisément. Qu'elle n'est pas une prière, mais le spectacle d'une prière. Pourtant, j'ai le sentiment, certes subjectif et contestable, que Schumann, dans une œuvre qui n'est



apparemment religieuse qu'au second degré, est parvenu à proférer directement et magnifiquement, dans sa musique, une prière authentique, expression d'une foi profonde.

Il n'empêche : je dois reconnaître que si c'est dans une œuvre profane que vient se loger le sentiment religieux, le risque est énorme, du point de vue de la religion, qu'une telle musique apparaisse humaine, et trop humaine. Et de toute manière, cette œuvre de Schumann ne résout rien par elle seule, puisque par définition, elle peut pas être une musique d'église. Elle est le beau cri d'une foi subjective, personnelle et non institutionnelle, et fragile à proportion de sa beauté.

L'objectivité ancienne, l'intuition ancienne d'une unité essentielle entre le Créateur et la création musicale, d'une homologie merveilleuse entre l'harmonie divine et les harmonies de la musique, tout cela semble bel et bien perdu. Au temps de Palestrina et de Victoria, se demander si le compositeur exprimait une foi authentique était une question dépourvue de sens. Désormais, cette question a un sens, car la croyance subjective du compositeur a pris la place de l'évidence objective de Dieu. Si la religion ne va plus de soi, comment la musique religieuse pourrait-elle aller de soi ?

\*

Les Romantiques croyaient le plus souvent en Dieu, ou du moins au divin, que seul pouvait atteindre l'ineffable et l'indéterminé des sons musicaux. Mais on sait assez qu'au XX<sup>e</sup> siècle cette religion de l'art, qui était encore croyance en une

transcendance, a été passablement mise à mal, tout comme la foi en Dieu. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'idée même d'un absolu quelconque, qu'il soit métaphysique ou esthétique, a subi les plus graves atteintes et les plus violents assauts, notamment sous le coup des deux guerres mondiales. Après avoir dit l'harmonie, après avoir cherché l'harmonie, la musique, au XX<sup>e</sup> siècle, a désespéré de la trouver. Ce n'est pas à dire que toute croyance religieuse soit morte. Mais Dieu est devenu, le plus souvent, le Dieu du silence, le *Deus absconditus*, le Dieu caché sous les monceaux de cadavres des champs de bataille ou des camps de la mort, le Dieu étouffé par le bruit et la fureur du monde. C'est du moins cela qu'on peut entendre dans une composition terrible et saisissante de Bernd Aloïs Zimmermann (1918-1970), *Requiem pour un jeune poète*<sup>15</sup>.

Je précise que Zimmermann était un catholique fervent. Son *Requiem* fut créé en 1969. Le moins qu'on puisse dire est qu'il tranche de manière brutale avec les pièces que nous avons entendues jusqu'à présent.

L'extrait que je vous propose est tiré de sa dernière partie, le *Dona nobis pacem*. Ces paroles chantées par le chœur sont recouvertes par des flots de musiques étrangères et parasites, de la « Neuvième » de Beethoven aux Beatles, qui surgissent puis disparaissent comme des visitations spectrales. Mais surtout, les paroles sacrées sont parasitées par des enregistrements de discours de Staline, de Ribbentrop ou de Goebbels, notamment le fameux « Wollen sie den totalen Krieg ? », crié

---

<sup>15</sup> Dédié en fait à trois poètes, Essénine, Maïakovski et le jeune allemand Konrad Bayer, tous trois suicidés, ce que Zimmermann lui-même fera en 1970.

par ce dernier, à quoi répond le hurlement d'atroce enthousiasme de la foule. Autrement dit, les bribes du passé musical, ancien ou récent, mais aussi et surtout du passé politique, dans toute son horreur, se superposent d'une manière impressionnante, effrayante, aux paroles sacrées du Requiem :

8. B. A. Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter*, 9.  
1-1'41''

Il serait faux de prétendre que toute la musique religieuse du XX<sup>e</sup> ou du XXI<sup>e</sup> siècle a la même allure terrifiante, déchirée et apocalyptique. Les œuvres d'un Olivier Messiaen, pour ne nommer que lui, sont beaucoup plus sereines, quoique souvent tourmentées. Et plus près de nous, celles d'un Arvo Pärt ou d'un Henrick Gorecki renouent à la fois avec le plain-chant de jadis et avec une sorte de calme contemplatif très éloigné de l'univers épouvantable de Zimmermann. Mais j'avoue que ces œuvres, souvent, me paraissent faussement intemporelles, artificiellement archaïsantes, de style composite, confondant le ressassement avec la méditation, flattant l'oreille et les glandes lacrymales, et pour tout dire, imitant la musique religieuse plus qu'elles ne la créent.

Cependant, afin de ne pas rester sur une impression musicale trop cataclysmique, celle du *Requiem* de Zimmermann, je vous propose d'entendre pour finir quelques mesures d'une œuvre plus récente et néanmoins (!) plus apaisée. Il est vrai que nous allons passer d'un *Requiem* à un *Alleluia*. Il s'agit de la fin de l'œuvre qui porte ce nom, et qui fut écrite par la compositrice russe Sofia Gubaidulina en 1990. Cette œuvre, qui connaît des

épisodes tourmentés, finit par retrouver, d'une manière qui n'est peut-être pas inauthentique, un peu de cette sérénité de la musique religieuse des temps très anciens. C'est un chœur d'enfants qui chante, en russe, les paroles : « Que ma bouche soit remplie de tes louanges, ô Seigneur ».

#### 9. Sofia Gubaidulina, *Alleluia*, n° 7, 0''-1'o2''

\* \* \*

J'ai tenté, en l'espace de quelques minutes, de faire en votre compagnie toute une traversée de la musique religieuse ou des musiques religieuses, de Palestrina jusqu'à nos jours. Cette entreprise était une folie, j'en conviens tout à fait. Mais j'espère qu'elle n'était pas une pure et simple aberration. Ce que j'ai voulu faire sentir, à l'occasion de ce parcours, c'est que les formes de la musique religieuse sont absolument indissociables de la place, de la force et de l'évidence de la religion même dans les âmes individuelles et dans la société tout entière.

Bien sûr, on ne m'a pas attendu pour se douter que le destin de la musique religieuse était indissociable du destin de la religion même. Mais peut-être ai-je pu suggérer qu'il lui était plus consubstantiel encore qu'on ne pouvait croire. S'il est vrai que la musique religieuse est une musique de la présence de Dieu, ou du moins une musique de l'accès à Dieu, à un Dieu considéré comme harmonie suprême, le destin de la musique religieuse est indissociable de la capacité des humains à concevoir cette harmonie suprême, à la vouloir, à y suspendre leur vie.

Et si je résume l'évolution dont j'ai tenté d'esquisser l'histoire, il se trouve qu'au fil des siècles, cette harmonie suprême, qui fut d'abord une évidence, est devenue l'objet d'une quête, de plus en plus hasardeuse et difficile ; puis la possibilité même de cette harmonie a été brouillée, défigurée, bafouée. Nous sommes aujourd'hui dans des temps confus, dans une période éclectique, où l'on trouve aussi bien des compositeurs qui cherchent à revenir aux anciennes harmonies, que des compositeurs qui ne peuvent plus s'arracher aux douleurs de la dissonance.

Quel sera le futur ? Faut-il le dire, nous n'en savons rien. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que musique religieuse et religion sont unies dans leur destin, qu'elles chemineront ensemble dans le labyrinthe de l'avenir, et que l'une peut dire à l'autre ce que la Phèdre de Racine disait à Hippolyte : « Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue / Se serait avec vous retrouvée, ou perdue ».

\*