



HAL
open science

“ Comme à l’opéra ”... mais à l’église : public dévot vs amateurs de musique

Caroline Giron-Panel

► To cite this version:

Caroline Giron-Panel. “ Comme à l’opéra ”... mais à l’église : public dévot vs amateurs de musique. Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles), Jean-Claude Yon; Solveig Serre; Caroline Giron-Panel, Dec 2014, Paris, France. halshs-01396095

HAL Id: halshs-01396095

<https://shs.hal.science/halshs-01396095>

Submitted on 13 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Comme à l'opéra »... mais à l'église : public dévot vs amateurs de musique

*Vinum et musica lætificant cor
et super utraque dilectio sapientiæ*
Sir. 40, 20

En avril 2013, le blog catholique traditionaliste *Riposte catholique*, proche de l'extrême-droite, qualifiait de « scandale profond » le concert de Patti Smith dans la cathédrale de Bourges, précisant : « Non seulement ce n'est pas la place d'un concert de rock, mais en plus [...], quand on connaît les tranches qui accompagnent les concerts de Patti Smith, on se dit qu'une prière de réparation ne sera pas un luxe¹ ». S'il s'agit là d'une opinion minoritaire, les autorités ecclésiastiques ayant autorisé le concert et ne se montrant que rarement opposées à l'exercice de la musique profane au sein des églises², le refus de voir les édifices religieux accueillir des concerts de musique profane s'inscrit dans une longue tradition opposant les amateurs de musique aux dévots. A la suite de saint Augustin³, ces derniers craignent non seulement que le chant ne procure un plaisir sensoriel suspect aux fidèles si l'excellence artistique n'est pas au service de la prière, mais aussi que l'attitude de l'auditoire ne soit pas conforme à la sacralité du lieu.

La question du répertoire se pose avec acuité et se mêle dès le XVII^e siècle à celle de la performance, la tentation de venir à l'église entendre de belles voix ou jouir de la perfection d'un concerto entrant en contradiction avec le but avoué de la musique, censée porter la prière et non la perturber. Si les autorités ecclésiastiques en sont conscientes et tentent de subordonner l'art à la dévotion, oscillant entre interdiction pure et simple du chant polyphonique et recherche de l'excellence musicale au service de la louange divine, les amateurs eux-mêmes ne sont pas dupes des motivations qui les amènent à entendre la messe dans certaines églises, particulièrement réputées pour la qualité de leurs chœurs. C'est ainsi que Pietro della Valle, dans les années 1630, se reconnaît pécheur et « homme trop sensuel » en choisissant d'aller écouter la messe « là où l'on chante le mieux » plutôt qu'aux Carmes déchaussés dont la musique l'ennuie profondément⁴.

La question de la destination de la musique d'église est ainsi étroitement liée aux attentes de l'auditoire, l'acoustique particulière des églises et l'excellence de certains musiciens – religieux ou non – contribuant à créer une confusion entre l'église/lieu de prière et l'église/lieu de concert. Cette confusion est accentuée dès le XVII^e siècle par l'organisation, au sein des édifices sacrés, de concerts sans rapport avec l'office. La motivation du public est alors évidemment artistique, même si, durant toute l'époque moderne, le répertoire de ces concerts reste essentiellement religieux. Leur existence même provoque de nombreuses polémiques, la musique sacrée apparaissant alors comme

¹ Note « Concert de rock dans la cathédrale de Bourges », 24 avril 2013, en ligne : <http://www.riposte-catholique.fr/riposte-catholique-blog/breves/concert-de-rock-dans-la-cathedrale-de-bourges>.

² L'actualité est toutefois régulièrement émaillée de conflits mineurs entre artistes, amateurs de musique et responsables religieux. En 2016, plusieurs concerts des « Parenthèses musicales » de Paulhac ont ainsi été annulés car jugés par le prêtre titulaire de l'église peu compatibles avec le caractère sacré de l'église du village (*La Dépêche du Midi*, 28/05/2016 et 24/08/2016)

³ « Ainsi je flotte entre le péril du plaisir sensuel et l'évidence constatée des effets salutaires [que la musique] produit [...]. Au surplus, quand il m'arrive d'être plus ému du chant que des paroles chantées, c'est une faute qui mérite pénitence et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter » (*Confessions*, X, XXXIII, 50).

⁴ « *Può essere che io sia uomo troppo sensuale, ma confesso il mio peccato, il coro de' Padri Carmelitani Scalzi lo conosco bene per divotissimo, ma se ho da dire il vero, a lungo andare io non lo posso sentire senza sommamente annoiarmi [...] assai più volentieri, vo dove sento cantar bene* » (Pietro della Valle cité par Gino STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palerme, 1975, p. 1).

pourvoyeuse de plaisirs sensuels nécessairement douteux tandis que l'assimilation progressive des églises à des lieux de concerts semble difficilement réconciliable avec leur statut de lieu de culte.

Dès lors que les églises semblent perdre une partie de leur sacralité en accueillant des concerts perçus comme inadaptés au lieu, l'attitude du public est elle aussi questionnée. L'auditoire n'étant plus composé de fidèles venus prier dans un lieu sacré, mais d'amateurs à la recherche d'un plaisir profane, le comportement du public est susceptible de n'être pas en adéquation avec le lieu qui l'accueille. La « transe » que la musique de Patti Smith est supposée engendrer chez ses fans est le pendant actuel de la sensualité dénoncée par Pietro della Valle, l'émergence de telles émotions dans un lieu dont la sacralité est en quelque sorte annulée le temps d'un concert laisse craindre des dérives comportementales, acceptables dans une salle de concert mais inadaptées dans une église.

Du XVII^e siècle au XXI^e siècle, la question de l'adaptation de la musique aux lieux dans lesquels elle est exécuté a suscité de nombreuses polémiques, qui portent autant sur le répertoire que sur l'attitude à adopter par les musiciens, la disposition des sièges dans les églises ou l'attitude du public lors de ces exécutions musicales, durant les offices et en dehors de ceux-ci. Si les sources permettant d'appréhender cette question sont variées – textes réglementaires, témoignages, correspondances, documentation iconographique, etc. – elles ne fournissent que des informations parcellaires, qu'il convient de confronter afin de proposer une éventuelle typologie du public de ces concerts.

1. Éléments de contexte

S'il est licite, depuis David, de louer Dieu par la voix et les instruments⁵, le XVII^e siècle porte la suspicion sur le public, dont l'écoute passive devient suspecte. De fait, avec l'avènement de l'opéra, c'est tout un *habitus* de l'ouïr qui est profondément transformé : l'extraction de cette forme musicale des cours et son ouverture à un auditoire infiniment plus divers modifie profondément l'horizon d'attente du public, y compris en dehors des salles d'opéra. A Venise, où ce genre musical nouveau s'exprime dès 1637 dans les « théâtres publics », le développement de l'opéra entraîne une évolution des habitudes d'écoute bien au-delà de l'espace clos des salles d'opéra. De fait, le public des théâtres est extrêmement divers : aux côtés des patriciens qui les possèdent, ou y louent des loges à l'année, se pressent les *cittadini* et les *popolani*, notamment les gondoliers qui, si l'on croit Jean-Jacques Rousseau, ont accès gratuitement aux représentations et s'y pressent avec constance. La grande diversité de ce public étonne les voyageurs étrangers, qui y voient l'origine des troubles qui agitent certaines représentations. Le Français Limojon de Saint-Didier témoigne ainsi en 1680 du désordre qui règne dans les théâtres de Venise :

Les jeunes nobles vont moins à la comédie pour rire de la bouffonnerie des comédiens que pour y jouer eux-mêmes leur personnage. Ils mènent le plus souvent des courtisanes dans les loges, où ils font un si grand fracas, et quelque fois des actions si surprenantes, et qui blessent si fort la retenue que l'on doit au moins avoir en public, qu'il faut l'avoir vu pour le croire ; un de leurs plus ordinaires passe-temps n'est pas seulement de cracher sur le parterre, mais encore d'y faire voler des lumignons de chandelles, et s'ils y aperçoivent quelqu'un proprement vêtu, ou un chapeau à bouquet de plumes, c'est là qu'ils tâchent d'adresser, parce qu'ils le peuvent faire impunément. [...] La licence que ceux du parterre se donnent, à l'imitation de la noblesse, achève le désordre ; les gondoliers principalement donnent des applaudissements impertinents à certaines actions des bouffons qu'on ne souffrirait

⁵ « *Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo. Laudate eum in cymbalis benesonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationis* » (Psaume 150).

point ailleurs ; et tout le théâtre ensemble fait si souvent de si terribles huées aux acteurs qui ne plaisent pas, qu'on les oblige à se retirer pour faire venir ceux qui font rire, criant incessamment tout haut *fuora buffoni*. Les gentilshommes trouvent cela si bon qu'ils se mettent eux-mêmes de la partie, et si l'on demande pourquoi ils sont si sages dans le Grand Réduit, où l'on est que pour jouer, et qu'ils sont si fols à la comédie, on répond que là il s'agit de perdre ou de gagner de l'argent, et qu'ils ne vont ici que pour se divertir, où étant les maîtres, ils le font de la manière qu'il leur plaît⁶.

Le succès de l'opéra est tel que l'ensemble des amateurs de musique se mettent en quête de lieux de musique alternatifs lorsque les théâtres de Venise ferment, pendant l'Avent, le Carême et au mois de juin. Les églises paroissiales et conventuelles accueillent ainsi un public composé de fidèles venus pour les offices, redoublés en période de pénitence, mais dont l'oreille, exercée dans les théâtres d'opéra, ne se satisfait pas d'une musique médiocre. C'est ainsi que les couvents les plus réputés pour la qualité de leurs chœurs et les paroisses engageant à grands frais les meilleurs organistes voient, en période de fermeture des théâtres, leurs églises envahies d'amateurs de musique motivés par l'amour de l'art davantage que par la piété. Ce phénomène est particulièrement frappant dans les monastères réservés aux filles du patriciat. Les religieuses, riches et bien éduquées, emploient régulièrement des compositeurs d'opéra renommés, qui sont notamment chargés d'organiser les festivités musicales de la fête patronale. Soumises à la clôture, les religieuses ont de cette façon connaissance des évolutions stylistiques les plus récentes : même si, sauf exception, les œuvres exécutées dans l'enceinte des couvents sont des œuvres de musique sacrée (motets et oratorios), le style de ces œuvres et la façon dont elles sont exécutées les rapproche toujours plus des opéras, ce qui entraîne une certaine confusion des genres et explique l'attitude parfois peu respectueuse du public.

Pierre-Jean Grosley en témoigne qui visite Venise en 1758 et assiste aux festivités de la saint Laurent dans le couvent éponyme :

Les fêtes patronales de couvents, presque innombrables de Venise, sont célébrées par de grands offices en musique, composés le plus souvent pour chaque fête. Le jour de S. Laurent, nous suivîmes un de ces offices dans l'église des religieuses dont le monastère porte le nom de ce saint. Quatre cens voix ou instruments choisis parmi les virtuoses d'Italie qui accourent à Venise pour cette fête, remplissaient l'orchestre dirigé par le fameux *Sassone*, qui avait composé la musique. Cet orchestre, appliqué au revers du portail en face de l'autel, embrassait toute la largeur de l'église qui, dans sa totalité, forme une espèce de grande salle plus large que longue : il était élevé du sol à la hauteur d'environ douze pieds et distribué en compartiments correspondants et enjolivés avec goût, ainsi que les colonnes qui portaient toute la machine, par des rubans, des guirlandes et de la toile bouillonnée. L'église était garnie de plusieurs rangs de chaises qui tournaient le dos à l'autel et qui conservèrent cette singulière position, même pendant la Grand-Messe, dont la durée fut de cinq mortelles heures, aussi chaudes qu'il était possible de les avoir à Venise dans le mois d'août. Les religieuses, toutes gentilles-donnes, allaient et venaient à deux grandes grilles que sépare l'autel, y faisaient la conversation, et y distribuaient des rafraîchissements à des cavaliers et à des abbés, qui tous, l'éventail à la main, étaient en cercle à l'une et à l'autre grille. Le célébrant et les assistants presque toujours assis, et ayant pour coup d'œil le dos de toute l'assemblée, suaient, s'essuyaient, et paraissaient attendre le dîner avec la plus vive impatience. La musique et la cohue avaient commencé dès les premières vêpres, qui ne sont pas la partie la moins brillante de ces fêtes⁷.

La présence de « rafraîchissements », la mobilité de l'auditoire – qualifiée de « cohue » par le visiteur – et la disposition particulière de l'église concordent à donner aux festivités de la saint Laurent une

⁶ Alexandre Toussaint de LIMOJON DE SAINT-DIDIER, *La ville et la République de Venise au XVII^e siècle : histoire, institutions, moeurs et coutumes*, Paris, 1680, p. 353 et 380-381.

⁷ Pierre-Jean GROSLEY, *Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, Londres, 1764, vol. II, p. 53-54.

nuance profane, en dépit des offices qui scandent la journée. La musique elle-même concourt à la désacralisation de la fête religieuse : composée par Johann Adolf Hasse - alors plébiscitée par les amateurs d'opéra pour sa *Nitteti*, qui triomphe la même année au Teatro San Benedetto, elle est exécutée par des interprètes « choisis parmi les virtuoses d'Italie » et contribue à faire de la saint Laurent un événement mondain au sein du monastère.

2. Le choix du répertoire

Avant même la question de l'attitude du musicien ou de la modification des lieux sacrés lors des concerts, ce sont les effets de la musique sur l'auditoire qui interrogent les autorités ecclésiastiques. Pour la musique vocale, l'adéquation des textes, en particulier, fait l'objet de nombreuses controverses. Dès 1639, à Venise, les autorités insistent sur le fait que seuls les textes issus de la Bible doivent être chantés à l'intérieur des murs des églises, décret répété à maintes reprises durant l'époque moderne, preuve de sa piètre application. La musique est alors perçue comme le moyen de maintenir l'attention des fidèles, voire d'offrir une illustration sonore à la prédication, comme l'indique André Maugars, assistant à Rome à une prédication de Carême en 1639 :

L'église n'est pas du tout si grande que la Sainte-Chapelle de Paris, au bout de laquelle il y a un spacieux jubé, avec un moyen orgue, très doux et très propre pour les voix. Aux deux côtés de l'église, il y a encore deux autres petites tribunes, où étaient les plus excellents de la musique instrumentale. Les voix commençaient par un psaume en forme de motet, et puis tous les instruments faisaient une très bonne symphonie. Les voix après chantaient une histoire du vieux testament en forme d'une comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holopherne, de David et de Goliath. Chaque chantre représentait un personnage de l'histoire et exprimait parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite, un des plus célèbres prédicateurs faisait l'exhortation ; laquelle finie, la musique récitait l'évangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananéenne, de Lazare, de la Magdeleine, et de la Passion de Notre Seigneur, les chantres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'évangéliste⁸.

Au-delà du choix des textes, c'est parfois leur mise en musique qui pose problème, notamment au sein des couvents, qui n'hésitent pas à adopter l'usage des *contrafacta* pour contourner les interdictions religieuses. Dans l'abbaye d'Alspach, en Alsace, les religieuses reçoivent ainsi au XVIII^e siècle de nombreux airs d'opéra dont elles ne modifient que les paroles, conservant intacte la musique. La page de titre du manuscrit M 404 de la bibliothèque d'Alspach précise ainsi : « Aria a soprano solo con violini, viola e basso. Del Signore Bertoni. Superbo di me stesso »⁹. Il s'agit d'un air extrait de l'opéra *l'Olimpiade*, mis en musique par Bertoni en 1765 sur un livret de Pietro Metastasio et particulièrement apprécié du public¹⁰. Le texte original, chanté par Megacle, est le suivant :

Superbo di me stesso
Andrò, portando in fronte
Quel caro nome impresso
Come mi sta nel cor.

Fier de moi
J'irai, portant sur le front,
Ce cher nom gravé
Comme il l'est dans mon coeur.

Dirà la Grecia poi

Plus tard, la Grèce dira

⁸ André MAUGARS, *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, 1639, éd. par Pierre de Saint-Glas, « Discours de la musique d'Italie et des opéras », dans *Divers traités d'histoire et de morale et d'éloquence*, Paris, 1672, p. 160-161.

⁹ Fonds des religieuses d'Alspach, M 404, Strasbourg, Bibliothèque musicale de l'Union Sainte-Cécile.

¹⁰ Susan Burney écrit ainsi dans son journal ses craintes de voir l'air modifié lors de la réécriture de l'opéra pour la scène londonienne (10 février 1780, dans Susan BURNEY, *The journals and letters of Susan Burney. Music and society in eighteenth-century England*, éd. Philip Olleson, Londres, 2017, p. 117).

Che fur comuni a noi
L'opre, i pensier, gli affetti
E affine i nomi ancor

Que nous avons en commun
Les actions, les idées, les passions
Et jusqu'à notre nom.

Bien que le personnage de Megacle soit un personnage d'une grande noblesse, il ne convient guère à des religieuses censées puiser des modèles dans les figures bibliques, si possible féminines. Par ailleurs, l'argument (Megacle accepte de concourir sous le nom de son ami Licida aux Jeux Olympiques) n'est pas adapté à un couvent. Les religieuses conservent donc intégralement la musique de Bertoni, se contentant de faire transformer le texte et optant le latin, plus en adéquation avec le lieu d'exécution :

Vani sunt mundi
Vani sunt honores
Splendores falsi sunt
Amores falsi sunt

Vain est le monde
Vains sont les honneurs
La gloire est factice
Les amours sont factices

Toutefois, si l'on considère que le texte modifié est l'exact pendant du texte original, dont il renverse l'argument (la gloire qu'apporte la victoire aux Olympiades est factice, tout comme l'amour d'Aristea que recherche Licida), il n'est pas impossible que les religieuses, sous couvert de produire un texte conforme à la bienséance et aux exigences des autorités religieuses, aient en réalité chanté une variation sur le thème de l'opéra, qu'elles semblaient fort bien connaître.

En dehors des couvents, c'est la question de la destination de la musique sacrée qui suscite interrogations et controverses. De fait, la musique n'est pas uniquement un moyen d'élévation de l'âme, elle est aussi une source de revenus non négligeable, d'où la tension entre l'intérêt d'attirer un auditoire d'amateurs susceptible d'exprimer sa satisfaction en espèces sonnantes et trébuchantes, et le *decorum* de lieux qui, avant d'être des espaces de concerts, restent des lieux de dévotion. En 1685, le ministre Seignelay s'en émeut et écrit à l'archevêque de Paris qu'il craint que les concerts donnés dans l'église des Théatins ne nuisent à l'image de l'Eglise et poussent les dévots dans les bras de la religion réformée :

On s'est plaint au roi que les Théatins, sous prétexte d'une dévotion aux âmes du Purgatoire, faisaient chanter un véritable opéra dans leur église, où le monde se rend à dessein d'entendre la musique ; que la porte en est gardée par deux suisses, qu'on y loue les chaises 10 s., qu'à tous les changements qui se font, et à tout ce qu'on trouve moyen de mettre à cette dévotion, on fait des affiches, comme à une nouvelle représentation. Sur quoi Sa Majesté m'ordonne de vous écrire pour savoir de vous s'il y a quelque fondement à cette plainte, et pour vous dire que, dans le mouvement où sont les religionnaires pour leur conversion, il serait peut-être à propos d'éviter ces sortes de représentations publiques que vous savez leur faire de la peine, et qui peuvent augmenter l'éloignement qu'ils ont de la religion¹¹.

A Venise, on observe au XVII^e siècle le même phénomène : au moment même où naît l'opéra se créent, dans les institutions charitables destinées à accueillir orphelins et enfants abandonnés, de véritables écoles de musique. Tirant leur subsistance économique de la charité publique, ces établissements cherchent à attirer un auditoire sachant se montrer généreux. Développant leur offre musicale lors des périodes de pénitence, les gouverneurs des hospices attirent les curieux en proposant des chœurs vocaux et instrumentaux uniquement féminins, qui offrent des concerts d'une qualité exceptionnelle. Ecrite par les maîtres de chœur de ces institutions, souvent musiciens renommés qui composent également pour l'opéra, la musique de ces institutions se rapproche sans cesse davantage, au XVIII^e siècle, de la musique profane. Grandement appréciée par les amateurs,

¹¹ Lettre du marquis de Seignelay à l'archevêque de Paris, 6 novembre 1785, transcrite dans George Bernard DEPPING (éd.), *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1851, t. II, p. 602-603.

qui n'hésitent pas à ajouter les « concerts dans les hôpitaux » à la liste des attractions de Venise¹², elle suscite également la désapprobation des dévots.

L'aventurier Ange Goudar décrit ainsi, faussement outré, l'évolution du style des œuvres données dans les églises des hospices de Venise :

C'est encore ici une seconde révolution de cet art, qui a fait descendre la musique théâtrale pour venir offenser la divinité jusques aux pieds des autels et qui dispose à toute autre chose qu'à la dévotion. Pour moi lorsque j'assiste aux oratorii de ces hôpitaux, établis autrefois pour la subsistance des pauvres et devenus aujourd'hui le magasin des grandes chanteuses à tambours, à timbales et trompettes ; musique tirée du bruit de la guerre, qui ne convient point au sexe en général, et encore moins au sexe cloîtré, condamné par état au silence ; au lieu d'être touché par ce mode qui inspire la vénération pour les hymnes destinés à honorer la religion : quand j'assiste, dis-je à cette musique, je me sens si gai, qu'il me prend toujours envie au milieu d'une Salve Regina de danser le rigaudon, ou couler un menuet¹³.

Le témoignage d'Ange Goudar souligne l'inadéquation de la musique au lieu dans lequel elle est jouée, non seulement en raison de sa proximité stylistique avec l'opéra, mais aussi en raison de la présence d'instruments traditionnellement absents des œuvres sacrées, joués – circonstance aggravante – par des musiciennes que le visiteur qualifie de « cloîtrées »¹⁴. Plusieurs éléments viennent donc « offenser la divinité » : le fait que les œuvres sacrées incluent des instruments « guerriers » (tambours, timbales, trompettes) ; que ces instruments notoirement inconvenants soient joués par des femmes ; que ces femmes soient assimilées à des religieuses censées respecter le « *mulieres in ecclesia taceant* » de Paul (I Cor. 14, 34). Pire encore, une telle musique risquerait de susciter une réaction inappropriée dans l'auditoire : au lieu d'être portée à la dévotion, l'auditeur risquerait de se laisser distraire de ses pieuses pensées par le caractère festif de l'œuvre.

La question de la destination de la musique sacrée se pose avec une acuité particulière, les autorités ecclésiastiques peinant à trouver un équilibre entre excellence musicale et dévotion. S'il est licite d'utiliser l'art pour évangéliser les foules, la musique comme les autres arts doivent rester au service de la piété, ce qui n'est pas toujours le cas, comme s'en inquiète le *Mercurio galante* en octobre 1685 :

Les Théatins continuent tous les mercredis leurs prières pour les morts, selon leur usage en Italie. Elles commencent par un *De Profundis* que ces pères chantent ; ensuite on chante un psaume ou un motet qui convient à cette pieuse institution. Un prédicateur monte après en chaire et fait une petite exhortation d'un peu plus d'un quart d'heure. Elle est suivie d'un autre motet, après quoi l'on donne la bénédiction du saint sacrement. Il y a de grandes indulgences accordées par le Saint-Siège à ceux et à celles qui y assistent. Les prédicateurs sont tous des gens choisis, et celui qui fait la musique, et qui a pris ce qu'il y a de plus excellents musiciens dans Paris, est ce fameux romain M. Lorenzani, qui était

¹² Ces concerts apparaissent également dans les récits de voyage rédigés à destination des étrangers. Dès 1697, Vincenzo Coronelli mentionne les maîtres de chœur et les meilleures musiciennes des quatre hospices, augmentant la seconde édition de son ouvrage d'un calendrier perpétuel indiquant pour chaque jour de l'année liturgique les églises dans lesquelles les fonctions sacrées se déroulent en musique (Vincenzo CORONELLI, *Guida de' Forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venetia...*, Venise, 1697 et 1700, p. 102-275).

¹³ Ange GOUDAR, *De Venise. Rémarques sur la musique et la danse ou Lettres de M.r G... à Milord Pembroke*, Venise, 1773, p. 46-48.

¹⁴ Les musiciennes des quatre hôpitaux de Venise ne sont pas soumises à la clôture, même si leur vie quotidienne est fortement marquée par le modèle monastique. Elles peuvent se marier et obtiennent régulièrement des autorisations de sortie temporaire (Caroline GIRON-PANEL, *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des ospedali*, Rome, 2015).

maître de la musique de la feu Reine [...]. Le grand monde qui se trouve à ces prières marque mieux que toutes sortes d'éloges combien on est satisfait de cette musique¹⁵.

Trois siècles plus tard, la question n'est pas tranchée. En 2008, le « Référentiel des compétences des musiciens d'Eglise professionnels » rédigé par Mgr Robert Le Gall, archevêque de Toulouse, précise ainsi :

Le musicien respectera le temps et l'espace rituel, ajustera la fonction de la musique dans le rite, et comprendra de lui-même, qu'en certains cas, le silence prévaut sur la musique. La fonction musicale implique de ne pas endosser un rôle comme dans une prestation de concert. La « noble simplicité » de l'action rituelle implique une certaine vérité humaine qui appelle à différencier les attitudes, postures et comportements entre le domaine du concert (représentation) et celui de la liturgie (action rituelle)¹⁶.

3. Eglise ou salle de concert ?

Si la qualité de la musique, les instruments choisis ou le genre des interprètes contribuent à choquer les dévots, qui regrettent la transformation de lieux de culte en lieux de concerts, cette transformation est parfois rendue manifeste afin de marquer la différence entre le temps de la louange divine et le temps du plaisir musical. La même musique exécutée par les mêmes interprètes dans les mêmes lieux peut ainsi avoir deux fonctions différentes. De fait, la modification de l'espace intérieur de l'église contribue à une forme de désacralisation temporaire du lieu, où, le temps d'un concert, la musique perd sa fonction utilitaire et n'est plus subordonnée à la louange divine. La disposition des lieux rend évidente cette modification du rôle de la musique, alors envisagée pour elle-même. Dans les hospices de Venise, afin de marquer la différence entre le temps du culte et celui de la musique, le tabernacle est vidé de ses espèces et les bancs sont remplacés par des chaises, disposées face aux tribunes du chœur, comme le rappelle l'historien Francesco Caffi :

Une fois terminés les offices sacrés, les jours fériés, dans les quatre églises [...], il était habituel de chanter les oratorios et, ayant enlevé de l'autel le pain eucharistique, les servants libéraient ces églises de leurs bancs et les remplaçaient par des chaises et des sièges rangés en longues files, tournés face au chœur musical. À l'heure dite, les portes s'ouvraient et, depuis les rues, entraient tous ceux qui voulaient écouter l'oratorio, sans distinction, choisissant ou non de donner à ces misérables servants qui leur offraient la chaise et le livret imprimé de l'oratorio quelque misérable sou¹⁷.

Cette disposition particulière des sièges, qui fait écrire en 1715 au comte de Caylus que « toutes les fêtes et dimanches, c'est un spectacle où l'on va écouter le concert comme à l'opéra, tournant le dos à l'autel¹⁸ », permet de louer les sièges occupés par les auditeurs.

A San Lorenzo, lors de la fête patronale, les bancs des fidèles sont également remplacés par de confortables chaises, qui « tournent le dos à l'autel » afin de se trouver face aux musiciens, situés « au revers du portail, face à l'autel », y compris durant la messe. Perçue alors comme lieu de concert plus que comme édifice sacré, l'église de San Lorenzo s'adapte à la fonction mondaine de la musique,

¹⁵ *Le Mercure galant*, octobre 1685, p. 272.

¹⁶ Robert LE GALL, *Référentiel de compétences des musiciens d'Eglise professionnels*, février 2008, en ligne : www.liturgieecatholique.fr.

¹⁷ Francesco CAFFI, *Materiali e carteggi per la storia della musica teatrale a Venezia*, fol. 131 et suiv., Venise, Biblioteca nazionale Marciana, Ms It., Cl. IV-748 [=10466].

¹⁸ Anne Claude Philippe, comte de CAYLUS, *Voyage d'Italie (1714-1715)*, éd. par A. Pons, Paris, 1914, p. 167.

y compris lors de cérémonies aussi solennelles que la prononciation des vœux solennels. Le tableau de Gabriel Bella montre ainsi les musiciens disposés de part et d'autres de la nef, sur une estrade élevée à plusieurs mètres du sol, distribuée en compartiments et appuyée sur des colonnes décorées de toile. L'auditoire, composé exclusivement de patriciens, se trouve face aux musiciens, et non face à l'autel, et semble circuler librement dans l'église, alors même que le peintre représente le moment le plus solennel de la cérémonie : l'instant où la religieuse reçoit son voile.

La disposition des lieux influe sur la perception de ces lieux par le public. Le fait de remplacer les bancs d'église par des chaises, de déplacer celles-ci pour qu'elles ne fassent pas face à l'autel contribue, tout comme le fait de distribuer un livret ou de faire payer l'entrée, à transformer temporairement l'église en lieu de concert. Le public est donc mis en situation de pouvoir apprécier la musique pour elle-même et non comme véhicule de la prière, ce qui influe sur son attitude.

En dehors des offices, la musique exécutée dans les églises est au cœur de l'événement, et suscite dans ce cas une attitude bien particulière, qui peut prendre la forme d'une véritable dévotion artistique. Dans certaines églises de Venise, l'oratorio de Pâques constitue un événement en soi, qui attire un public de connaisseurs venu certes pour l'excellence musicale plus que pour la dévotion, mais dont l'attitude respectueuse est parfaitement en adéquation avec le lieu sacré qui accueille le concert. C'est du moins ce que l'on peut déduire du témoignage de William Beckford, qui se rend en 1781 dans l'église de San Lazzaro e dei Mendicanti :

Un nombreux public se pressait dans les tribunes ; il observait un profond silence, digne des œuvres de Bertoni. Ici, point de vieilles en train de babiller, point de méthodistes grincheux dont sont infestées les églises en Angleterre, point de ces toux grasses accompagnées du *naso obligato* qui vous cassent les oreilles. Tout le monde demeurait silencieux, attentif, absorbé par les accents plaintifs des chanteuses, profondément émus, semble-t-il, par les souffrances de David, sujet de l'oratorio. J'étais assis seul dans une tribune isolée, totalement concentré¹⁹.

Le témoignage de Charles Burney, autre voyageur britannique qui visite Venise au XVIII^e siècle, vient confirmer celui de William Beckford :

Dans les hospices et dans les églises, où il n'est pas permis d'applaudir comme à l'opéra, l'auditoire tousse, se racle la gorge ou se mouche pour exprimer son admiration [...]. Cette musique, qui était du plus grand style théâtral, quoique exécutée dans une église, n'était point mêlée au service divin ; l'auditoire resta assis tout le temps, comme à un concert : à la vérité, on aurait pu l'appeler avec raison un *concerto spirituale*²⁰.

Lorsqu'elle est exécutée pour elle seule, sans visée utilitariste, la musique sacrée peut ainsi exercer sur l'auditoire le même effet que lorsqu'elle sert de véhicule à la prière. Le recueillement du public peut, certes, s'expliquer par le lieu dans lequel il se trouve, mais il est probable qu'il soit dû à l'extrême qualité de la musique exécutée, qui atteint alors son but : permettre à l'homme de toucher à la transcendance.

En dépit de l'attitude extrêmement respectueuse d'un public concentré, voire transporté par l'expérience esthétique, certains dévots persistent toutefois à voir dans la séparation entre musique et dévotion une source de scandale, tel ce voyageur anonyme écrivant, après avoir entendu un oratorio exécuté par les musiciennes de San Lazzaro e dei Mendicanti :

¹⁹ William BECKFORD, *Dreams, waking thoughts and incidents, in a series of letters, from various parts of Europe*, Londres, 1783, lettre VIII, 11 juillet 1781, p. 107-108.

²⁰ Charles BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, Londres, p. 151 et p. 156-157.

Comme les théâtres sont fermés dans les grandes chaleurs, on donne des spectacles dans les églises. Nous avons assisté à une musique superbe et magnifiquement exécutée. Le sujet est Abraham, Sara et Agar. La pièce est en latin, imprimée et distribuée aux spectateurs. Ce n'est qu'un tissu de jalousie, de rivalité, de haines entre les deux femmes et d'amour le plus tendre pour Abraham. 3 [sic] filles du conservatoire ou hôpital ont exécuté avec beaucoup d'instruments cette pièce en deux actes. En France, nous ne prophanerions pas ainsi nos temples²¹.

Conclusion

L'exécution de musique dans les églises peut être perçue comme une profanation à plusieurs titres. La transformation d'un lieu de dévotion en espace de concert, matérialisée par la vente des places, la distribution de livrets, la disposition particulière des chaises, est en soi source de scandale. S'y ajoutent éventuellement l'inadéquation du style musical avec le *decorum* des lieux, l'ajout d'instruments inconvenants car guerriers ou galants, l'exécution de la musique par des femmes, tous ces éléments pouvant évidemment se combiner pour ajouter l'hérésie à l'affront. Temporairement privés de leur aura sacrée, qui assure théoriquement un comportement bienséant de la part du public, les églises accueillant des concerts de musique, fut-elle sacrée, doivent parfois composer avec un auditoire venu davantage pour vivre une expérience esthétique que pour la dévotion. Oublieux des lieux dans lesquels ils se trouvent, les auditeurs n'adoptent pas toujours une attitude conforme à la sacralité des églises, notamment lorsque le répertoire n'est pas lié à l'office. Toutefois, en dépit des dégradations spirituelles ou matérielles qui peuvent advenir lorsque les églises accueillent des musiciens, les autorités ecclésiastiques se montrent souvent compréhensives et voient parfois même dans l'extase artistique une forme de dévotion acceptable. Ainsi, à la suite du concert de Nico et Tangerine Dream à la cathédrale de Reims, en 1974, le père Bernard Goureau note :

Il est vrai que certains jeunes ont fumé de l'herbe afin d'entrer davantage en communion avec le son et le spectacle. Il est aussi vrai que d'autres, en raison du froid qui régnait dans la cathédrale, ont uriné sur les piliers. Il est vrai qu'on a vu des couples enlacés qui s'embrassaient. Mais il est aussi vrai que 5 000 jeunes, qui sont restés allongés sur le sol gelé, dans le noir, pendant trois heures, auraient pu causer beaucoup plus de dégâts et se comporter d'une façon beaucoup plus scandaleuse²².

N'en déplaise aux ligues de vertus, aucun concert n'a jamais été suivi de cérémonies de purification, ni la musique ni l'attitude de ses amateurs n'étant perçues comme mettant réellement en péril la sacralité des lieux. Qu'il s'agisse de musique sacrée, de pop-rock ou d'électro-psychédélique, l'attitude du public dans les églises semble donc licite, dès lors que la communion artistique permet d'atteindre la transcendance.

**Caroline Giron-Panel
(CMBV – Centre Jean- Mabillon)**

²¹ *Voyage en France et en Italie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms Fr. n.a.f. 12035, fol. 312.

²² Extrait de l'article de John Rockwell « The Pop Life », dans *The New York Times*, 10 janvier 1975.