
**« Chantez au Seigneur un chant nouveau » :
une théologie de la manifestation vocale est-elle à l'œuvre dans la foi chrétienne ?**

Travail de fin de certificat réalisé par
Geneviève Fraselle

Promoteur
Abbé Christophe Cossement

Lecteur
Prof. Olivier Riaudel

Année académique 2023-2024
Certificat en théologie pastorale

*Merci à Mr l'Abbé Christophe Cossement pour son accompagnement
Merci à l'ISTDT, à Mme Lucktens et à Mr l'Abbé Willocq
Merci à Martial Host, mon tendre époux musicien, pour son soutien inconditionnel
Merci à François et Louise, mes chers enfants, pour leur patience...*

**« Chantez au Seigneur un chant nouveau »¹ :
une théologie de la manifestation vocale est-elle à l'œuvre dans la foi chrétienne ?**

1. Préambule : situation pastorale.
2. Trois approches pour problématiser la question : dogmatique (JOSEPH RATZINGER), historique (MICHEL STEINMETZ) et liturgique (PHILIPPE ROBERT & DOMINIQUE BARADEL) .
3. Réflexion personnelle et péroration.

1 Psaume 97, verset 1.

Préambule

En tant qu'animatrice en pastorale responsable de la catéchèse et de l'initiation chrétienne, formée aux arts de la parole et du chant depuis ma plus tendre enfance, et ayant pratiqué durant plus de vingt ans le métier de chanteuse et de coach vocal, combien de fois n'ai-je pas entendu d'enfants et d'adultes me glisser à l'oreille avec regret : « je n'aime pas ma voix », « je ne suis pas capable de lire à haute voix devant tout le monde », « je chante faux », etc. Force est de constater qu'une « glossophobie » délétère règne plus que jamais dans la population. À l'heure où les émissions de télévision font recette avec les voix les plus spectaculaires galvanisant un public toujours plus nombreux, et que, paradoxalement, la musique et les arts sont éradiqués progressivement des écoles, la réalité quotidienne dénote, hélas, une frilosité ambiante relative à la pratique effective, et non pas seulement fantasmée, de la voix parlée ou même chantée.

Et pourtant, l'acte vocal - c'est-à-dire de prime abord l'émission phonatoire reposant sur un souffle coordonné, sur la quête d'une eutonie glottique, et sur la résonance singulière de chaque individu résultant d'un accord phono-résonantiel subtil mobilisant l'appareil articulatoire tout en finesse - est tout sauf anodin et pourrait même être, selon moi, être vecteur de foi ! Ce postulat de départ, lié à mon expérience personnelle où la parole et le chant ont toujours été synonymes de retours gagnants, d'estime de soi et de maturation dans la foi, a bien évidemment été étayé par des observations concrètes sur le terrain. Par exemple, j'ai pu constater, à mon grand étonnement, plusieurs demandes pour vivre des sacrements en âge de scolarité conséquemment à la participation à une manécanterie de mon Diocèse. Le fait de chanter, en l'occurrence des pièces liturgiques, *in situ*, dans la Cathédrale avait subitement engagé chez ces jeunes enfants un processus de cheminement vers le baptême. En outre, plus localement cette fois-ci, dans moult clochers de villages de mon Unité Pastorale, j'ai pu appréhender à quel point le chant choral ou l'acte de lire à haute voix de manière intelligible et claire – avec le souci de poser sa voix, de bien articuler, de prononcer, de labialiser, de proclamer respectueusement la Parole de Dieu, ou encore d'exécuter un chant de manière juste, intelligible et unie avec l'assemblée (*bene cantere*) - pouvaient transformer irrémédiablement le cœur des enfants et de celui de leurs parents. C'est comme si un franchissement pouvait s'établir entre l'émission vocale, son expression extérieure, et les dispositions internes du sujet de la foi chrétienne². La

² Je reprend ici à mon compte le propos de MONIQUE BRULIN, *Le Verbe et la Voix, La manifestation vocale dans le culte en France au XVII^e siècle*, Théologie historique n°106, Beauchesne, 1998, p. 232.

question qui me taraude ici est donc de savoir si la foi peut être liée, de près ou de loin, à un usage vocal privilégié : l'expérimentation du chant, du souffle, et de la voix, est-elle source de croissance religieuse ou même mystique ? l'émission vocale entre-t-elle en jeu de manière spécifique pour que l'on puisse atteindre une réelle dignité de sujet dans la foi ? quelle est, en définitive, la finalité du chant dans l'Église ?

L'enjeu de ce travail sera donc d'esquisser une possible phénoménologie de la vocalité au sein de la foi chrétienne et de tenter de montrer que cette « théologie de la manifestation vocale »³ est une véritable clé de voûte pour toute expérience spirituelle, individuelle ou ecclésiale, et tout particulièrement dans l'action rituelle du culte chrétien. Nous entendons ici par « vocalité », l'insoupçonnée et prodigieuse « palette sonore »⁴ verbale mais aussi non verbale, mettant en jeu la voix humaine depuis la naissance du souffle phonatoire jusqu'au chant, en passant par la voix parlée, chuchotée, psalmodiée, les « gémissements⁵ stylisés »⁶ intégrant pléthore des mélismes inarticulés sur une ou plusieurs voyelles comme dans le chant de l'*Alléluia*.

Il nous faudra dès lors investiguer et tenter de comprendre quelle signification singulière revêt la vocalité dans la dynamique spirituelle et quel « comportement » (on parle d'ailleurs d'« ethos »⁷ vocal) le chrétien entretient avec sa voix dans l'acte de foi mais également au sein des liturgies chrétiennes dont on sait qu'elles « parcourent toute la gamme des modes humains de parole et de musique »⁸ et par là-même « offrent à ceux qui célèbrent une grande richesse d'attitudes spirituelles devant le mystère »⁹. En outre, il nous faudra percevoir ces attitudes sonores variées comme autant de possibilités idiosyncratiques de mises en relation à Dieu. Nous aurons inévitablement recours à *st* Augustin qui, notamment dans ses *Discours sur les psaumes* ou encore dans les *Confessions*, nous a très tôt mis sur la voie d'un statut proprement « théologal »¹⁰ de la voix humaine.

Mais, penchons-nous à présent sur un premier article de Joseph Ratzinger afin d'en dégager des perspectives pour notre propos ...

3 *Ibid.*, p. 452. et p. 469.

4 Cfr à ce sujet la « « palette-oreille » de la voix rituelle dans le culte chrétien » dans JOSEPH GELINEAU, *Les chants de la messe dans leur enracinement rituel*, Cerf, 2001, p. 18.

5 Cfr à ce sujet « soupirs, gémissement, jubilation » dans MONIQUE BRULIN, *ibid.*, ch.VI, pp. 195-260.

6 Cfr à ce sujet les « cris rituels » utilisés dans des « formes stylisées » chez JOSEPH GELINEAU, *ibid.*, p. 21.

7 Cfr le terme d'« éthologie de la voix », repris par JEAN-YVES HAMELINE dans la préface du livre de MONIQUE BRULIN, *ibid.*

8 JOSEPH GELINEAU, *Les chants de la messe dans leur enracinement rituel*, Cerf, 2001, p.17.

9 *Ibid.*

10 Cfr la « théologalité de la voix » ou l'« usage théologal de la voix » dans MONIQUE BRULIN, *ibid.*, ch. XIII, pp. 467- 470.

*Qui offre le chant de louange comme sacrifice me glorifie
et il prend le chemin où je lui ferai voir le salut de Dieu
(Ps 50, 23)¹¹*

Dans son ouvrage intitulé *Un chant nouveau pour le Seigneur, La foi dans le Christ et la liturgie aujourd'hui*, et plus précisément dans deux chapitres que nous délimiterons ici¹², Joseph Ratzinger nous invite à observer un hiatus quasiment « schizophrénique »¹³ entre foi et culture. En effet, depuis le XVIIIème siècle, siècle des Lumières, l'art dont notamment la musique n'a eu de cesse de s'autonomiser, de perdre toute fonction d'utilité et d'entamer une véritable « coupure d'avec la terre nourricière religieuse »¹⁴. Or, cette autosuffisance de l'art, coupé de sa source transcendante prenant en compte l'homme de manière holistique, a finalement remisé la musique sacrée dans une espèce de « sous-culture »¹⁵ - celle-ci n'ayant tout de même pas empêché de belles redécouvertes comme la pratique du chant grégorien qui fut d'ailleurs rénové ou encore l'émergence d'une grande musique sacrée de type polyphonique - , dont la relégation ne fut pas sans lourdes conséquences pour la musique dans le service divin. Joseph Ratzinger distingue dès lors deux sortes de mondes musicaux irréconciliables dans lesquels l'Église n'a eu de cesse de se hasarder faute de ne pouvoir retourner en arrière : la « musique de masse », standardisée, productiviste, marchande, visant le succès et faussement populaire puisqu'elle ne puise pas dans un véritable ancrage qui la ferait surgir « d'un contact originel avec les expériences fondamentales de l'existence humaine »¹⁶, ce que le théologien appelle aussi une « expérience de première main »¹⁷, et à l'inverse, d'un autre côté diamétralement opposé, une musique « élitiste » s'adressant *in fine* à un nombre restreint de protagonistes, esthétisante, artificielle car excessivement technique et hélas, conçue trop rationnellement. Or, pour éviter le double écueil de ce qu'il appelle un « pragmatisme pastoral »¹⁸ incompatible avec la liturgie divine ou encore celui d'un « esthétisme élitiste comme fin en soi »¹⁹, Joseph Ratzinger propose plutôt de concevoir une musique qui ne sacrifierait pas la « culture de la foi »²⁰,

11 Ps 50, 23 cité par JOSEPH RATZINGER, *Un chant nouveau pour le Seigneur, La foi dans le Christ et la liturgie aujourd'hui*, Paris, Desclée, 1995, p. 150.

12 JOSEPH RATZINGER, « Chantez pour Dieu de beaux chants » Présupposés bibliques pour la musique sacrée », et « L'image du monde et de l'homme dans la liturgie et son expression dans la musique sacrée », dans *Un chant nouveau pour le Seigneur, La foi dans le Christ et la liturgie aujourd'hui*, Paris, Desclée, 1995, pp. 131-171.

13 *Ibid.*, p. 133.

14 *Ibid.*, p. 132.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 147.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.* p. 146.

19 *Ibid.* p. 145.

20 *Ibid.*

qui ne « dénierait pas à l'art toute fonction de service »²¹, c'est-à-dire une musique « issue de la parole de Dieu et pour la parole de Dieu »²².

Fort de ce constat, et, tout en prônant le courage de protester ainsi que l'audace d'une créativité nouvelle en quête de vérité face au diktat implicite d'une certaine médiocrité musicale, Joseph Ratzinger tente ensuite d'« élucider comment la foi ouvre un espace intérieur pour l'art et quelles conditions elle pose au chemin de l'art »²³. En effet, selon le théologien, « la banalisation de la foi n'est pas une nouvelle inculturation, elle est le désaveu de sa culture et la prostitution à l'inculture »²⁴. Ce dernier désire alors décrypter dans la Bible elle-même, et tout particulièrement dans le livre des psaumes, une réponse aux perspectives et aux exigences légitimes auxquelles doit satisfaire la musique sacrée dans le culte divin ainsi que l'élucidation des rapports entre musique et foi. Selon Joseph Ratzinger, le psautier, ce recueil de chants témoignant de la pratique du chant et de celle de la musique proprement liturgique, permet tout d'abord de dresser un pont entre les Livres de la Loi et des Prophètes de part l'intériorisation de cette Loi par la prière et le chant, et ensuite, de hisser un pont de l'Ancien Testament vers le Nouveau Testament en reconnaissant que c'est en réalité Jésus qui est le véritable David. Le chant prophétique ancien devient alors chant christologique nouveau : « le Christ lui-même devient ainsi le chef de chœur, qui nous apprend le chant nouveau, qui donne à l'Église le ton et la manière dont elle pourra louer adéquatement Dieu et s'unir à la liturgie céleste »²⁵.

Un verset en particulier retient plus particulièrement son attention tant il lui semble que ce dernier nous permettrait de cautionner théologiquement les fondements de la musique sacrée et de synthétiser en une sorte de quintessence, tel un miroir ou un reflet, l'orientation-même qui se dégage du livre des psaumes. Il s'agit du psaume 46 (47 *hébreu*), verset 7 (et même 8). Dès lors, s'ensuit le problème épineux des différentes traductions qu'expose en détail l'exégète, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité, et prenant également en compte les tentatives de traductions modernes ainsi que les traductions de l'église ancienne faisant passer de *zamir* (hébreu) à *psalate* (grec). C'est précisément cette quête interprétative pointue au cœur même de ces différents termes qui permet alors au théologien de dégager concrètement de précieux enseignements venant affleurer à la surface et ce, grâce tout particulièrement à leur « assimilation

21 *Ibid*, lég. mod.

22 *Ibid*.

23 *Ibid*, p. 134.

24 *Ibid*, p. 149.

25 *Ibid*. p. 135.

biblique »²⁶ :

- Selon, Joseph Ratzinger, l' « impératif *psallite* »²⁷ de louange et de glorification procède toujours d'une réponse à un appel préalable de Dieu qui est toujours plus haut que nous-mêmes.
- Or, « la seule parole, le seul silence, le seul agir ne suffisent pas. Cette expression humaine plénière de la joie ou de la tristesse, de l'assentiment ou de la plainte, que réalise le chant s'impose dans notre réponse à Dieu qui nous a atteint justement dans la totalité de notre être »²⁸. Il y a donc une exigence qui est de donner une réponse humaine adéquate et concrète c'est-à-dire une « réponse humaine la plus pertinente au dévoilement de Dieu »²⁹ et qui nécessite une expression plus noble, plus haute que la parole usuelle, c'est-à-dire une expression musicale particulière, la psalmodie, désignant « une façon de chanter qui a trouvé sa forme musicale clairement définie dans la tradition de la prière d'Israël »³⁰.
- Plus que de « chanter », *stricto sensu*, c'est un chant qui se manifeste sous la forme d'un dire avec éventuellement des vocalises de type mélismatique en début ou en fin de rhème. Placé sous le « primat du logos »³¹, toujours basé sur un texte « signifiant »³², ce chant nécessairement articulé et devant toujours être empreint d'intelligibilité pourra être accompagné par des instruments même s'il conservera toujours la primauté d'une teneur proprement vocale sur toute composante de nature purement instrumentale.
- Joseph Ratzinger note une connivence entre la psalmodie et la sagesse, fruit de l'Esprit Saint (*psallite sapienter*) qui vient renforcer l'idée de dignité et de « conformité au logos »³³. Il nous renvoie d'ailleurs à *1 Co 14, 26*.
- Ce chant n'aura de cesse, ce chant appelle à chanter, la louange est éternelle et se fonde néanmoins toujours sur une « décision culturelle »³⁴ ne pouvant être oblitérée : « le chant ancien est ainsi devenu chant nouveau et, comme tel, il doit être chanté sans cesse, toujours nouveau »³⁵. Le chant nouveau est *in fine* le Christ lui-même, mort et ressuscité, et qui, en tant qu'auteur véridique et

26 *Ibid.* p. 138.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.* p.141.

32 *Ibid.* p.137. J. RATZINGER dit exactement « ordonné à un contenu signifiant déterminé ».

33 *Ibid.* P. 136 et p. 137. lég. mod. J. RATZINGER énonce « conforme au logos ».

34 *Ibid.* p.143.

35 *Ibid.* p.140.

véritable des psaumes, nous confie le fond (le chant nouveau) et la forme (la manière nouvelle de chanter) de la louange qu'Il portera lui-même vers le Père et à laquelle Il nous associe. En ce sens, la voix ouvre une voie qui conduit au Christ et qui permet d'éprouver aujourd'hui l'expérience eschatologique du salut : « Qui offre le chant de louange comme sacrifice me glorifie et il prend le chemin où je lui ferai voir le salut de Dieu » (Ps 50, 23)³⁶.

Joseph Ratzinger fait alors émerger une idée essentielle, - celle-ci ayant de puissantes implications dans les rapports entre liturgie et musique, tout comme au niveau des concepts de créativité vs création - , qui se concentre autour d'un virulent plaidoyer s'adressant à tous ceux dont la critique porte contre l'Église qu'ils vont même jusqu'à qualifier d' « institution misanthrope »³⁷ rétrograde, ou encore de « bureaucratie culturelle »³⁸ abusant de son pouvoir. Selon le théologien, au nom d'une compréhension de la liturgie ayant radicalement isolé un verset biblique - « quand deux ou trois sont réunis en mon nom, je suis là, au milieu d'eux »³⁹ - , a surgi un débat épineux se cristallisant autour de la question suivante : est-ce l'Église qui précède le groupe en tant que sujet véritable de la liturgie et d'où dérive cette même liturgie ? ou est-ce le groupe qui précède *in fine* l'Église et qui devient, dès lors, apte à déterminer de manière autonome, libre et égalitaire toute célébration liturgique ? Dans ce dernier cas, « le principe qui doit informer la célébration n'est plus l'obéissance à un tout, mais la créativité de l'instant »⁴⁰. Or, si l'aspect indéniablement créatif de cette liturgie quasiment arbitraire et débarrassée du « fardeau » de l'Église se traduit bien par des chants de cohésion porteurs d'élan et d'euphorie, « la force entraînant des chants révolutionnaires communique un enthousiasme et une conviction que l'on ne peut pas attendre d'une liturgie qui serait celle de la Parole »⁴¹. En s'appuyant ouvertement sur le philosophe et théologien italien Romano Guardini connu pour ses ouvrages de nature liturgique dont, par exemple, *Liturgische Bildung*, Joseph Ratzinger plaide ainsi pour « une nouvelle conscience liturgique »⁴² où s'inscrirait de manière plus *ad hoc* la musique ne devant jamais être amputée de son lien primordial et vital à la foi de l'Église :

– La liturgie doit s'insérer dans une dimension historique et ne doit pas

36 *Ibid.* p. 150, J. RATZINGER citant Ps 50, 23.

37 *Ibid.*, p. 158.

38 *Ibid.*, p. 154.

39 Mt 18, 20 cité par J. RATZINGER, *Ibid.*, p. 152.

40 *Ibid.*, p. 153.

41 *Ibid.*, p. 156. *lég. mod.* car le mot « Parole » est mentionné avec une minuscule et je choisis ici de la remettre.

42 *Ibid.*, p. 157.

s'émanciper de celle-ci car elle est *stricto sensu* « participation à un commencement ouvert sur l'avenir »⁴³ ;

- La liturgie doit plonger dans l'idée de participation à ce qui nous dépasse et ne pas viser la pure autonomie des individus ;
- La liturgie doit revêtir un caractère mystagogique ne devant jamais prétendre tout expliquer : « parler à Dieu passe par les limites du langage humain »⁴⁴ !

Tout cela n'est donc pas sans conséquences majeures pour la musique de l'Église dans le culte divin. C'est pourquoi, en revenant à nouveau sur le lien fondamental qu'entretient la musique sacrée avec la Parole de Dieu, Joseph Ratzinger pointe encore avec intérêt le concept paulinien de *logiké latreia* qu'il traduit comme « le culte marqué de l'esprit »⁴⁵. L'en-soi d'une musique dite sacrée, envisagée comme art autonome régi par ses propres développements, et non plus comme un « contempler-avec-Dieu »⁴⁶ est un leurre pour le théologien selon lequel il y a toujours préexistence d'une loi intrinsèque subordonnant toujours inévitablement la musique sacrée à la Parole de Dieu car, en définitive, « la musique liturgique est une conséquence de l'exigence et de la dynamique de l'incarnation du Verbe »⁴⁷. Nous touchons ici au cœur même du procès du théologien désirant dévoiler la clé-même de la Révélation chrétienne : le « devenir musique de la foi fait partie du processus d'incarnation du Verbe »⁴⁸. Or, il s'agit plus exactement d'un double processus ou plutôt d'un double mouvement où, grâce à la mort et à la résurrection de Jésus-Christ, « l'incarnation du Verbe devient transmutation de la chair en Verbe »⁴⁹, c'est-à-dire un procès où « le devenir corps est spiritualisation et où la spiritualisation est devenir corps »⁵⁰. Ainsi, « la musique adéquate pour le culte du Dieu fait homme, exalté sur la croix, puise sa vie dans une autre synthèse, plus vaste et de plus grande portée, synthèse d'esprit, d'intuition et de mélodie parlant aux sens »⁵¹.

On comprend aisément pourquoi Joseph Ratzinger se méfie ardemment des musiques qu'il qualifie d'« extatiques »⁵² ou encore de « dionysiaques »⁵³ à l'instar de Platon. Qu'est-ce à dire ? Une musique dite sacrée qui se met au service du culte divin doit encore une fois éviter les deux catégories musicales extrêmes que nous avons

43 *Ibid.*, p. 160.

44 *Ibid.*, p. 151.

45 *Ibid.*, p. 162. Traduction de l'expression *logiké latreia* cité par St Paul dans Rm 12, 1.

46 *Ibid.*, p. 146. *lég. mod.* Voir aussi p. 142 quand il parle d'« un regarder-avec-Dieu ».

47 *Ibid.*, p. 163.

48 *Ibid.*, p. 164.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*, p. 166.

52 *Ibid.*, p. 162. *lég. mod.* J. RATZINGER parle très exactement d'« extases rythmiques ».

53 *Ibid.*, p. 166.

décrites précédemment et ce, en vertu du double mouvement que nous venons également de dévoiler : ne pas être cette sorte de musique « élitiste » voire même « ésotérique » qui ne s'adresserait jamais aux sens, et finalement pas non plus à l'esprit, ni à l'inverse, ne pas être une musique « sans grandeur » ou « sans âme » tant « il est vrai que la musique, qui se met au service de l'adoration « en esprit et en vérité »⁵⁴, ne saurait être extase rythmique, suggestion ou ivresse des sens, sentimentalité subjective, divertissement superficiel, mais qu'elle reste subordonnée à un message, à un énoncé spirituel englobant et raisonnable au sens le plus élevé du terme »⁵⁵. L'impératif du *bene cantare* est celui de répondre à la grandeur de Dieu avec tout ce que cela implique de ressources créatives humaines, certes, mais ce potentiel humain ne doit pas être perçu comme lié aux seules facultés du moi pur, mais bien comme conscience de prendre part à la création de Dieu où la musique devient véritable expérience de salut : « la musique de la foi vise à l'intégration de l'homme dans le *Sursum corda*, mais elle ne trouve pas cette intégration en elle-même, elle ne la trouve que dans le dépassement d'elle-même dans le Verbe fait chair. La musique sacrée qui prend place dans ce mouvement devient ainsi purification de l'homme, qu'elle promet et élève »⁵⁶. Manifestée et attisée par « la puissance créatrice de la foi »⁵⁷, la musique sacrée accède alors, tel un prisme diffractant la lumière en pléthore de couleurs, à un degré spirituel plus élevé et devient jubilation et espérance de salut car « cette musique n'est pas l'affaire d'un instant, mais participation à une histoire. Elle n'est pas le fait d'un seul, elle ne peut s'accomplir que dans (...) l'être-ensemble de tous les membres du corps du Christ. Elle est source de joie, d'une forme supérieure d'extase qui ne dissout pas la personne, mais l'unifie, et donc la libère »⁵⁸.

Nous n'avons qu'un art : la foi ;

*Nous n'avons qu'une musique : le Christ*⁵⁹.

Penchons-nous, à présent, sur le 1er chapitre du livre de Michel Steinmetz, prêtre dans le Diocèse de Strasbourg et Docteur en théologie ayant soutenu une thèse intitulée la « fonction ministérielle de la musique sacrée »⁶⁰ dont est subséquent issu l'ouvrage auquel nous nous confrontons. Pour débattre et progresser dans la

54 Ibid, p. 162. J. RATZINGER citant Jn 4, 23.

55 Ibid. p. 162-3.

56 Ibid. p. 167.

57 Ibid. p. 149.

58 Ibid. p. 168. *lég. mod.*

59 ST PAULIN DE NOLE, repris par MICHEL STEINMETZ dans *La fonction ministérielle de la musique sacrée, L'approche originale de la Tradition par Vatican II*, Paris, Lex orandi, du Cerf, 2018, p. 7.

60 MICHEL STEINMETZ, « L'Église et la musique : un rapport au monde spécifique, L'enracinement de la question : du Nouveau Testament aux Pères de l'Église », dans *La fonction ministérielle de la musique sacrée, L'approche originale de la Tradition par Vatican II*, Paris, Lex orandi, du Cerf, 2018, pp. 23-71.

compréhension des rapports entre Église et musique, le théologien nous renvoie à la nécessité d'une fréquentation assidue des Pères de l'Église dont il délimite « une période historique vaste allant de l'Écriture, principalement néotestamentaire, aux contemporains d'Augustin »⁶¹, soit du premier siècle jusqu'à 450 environ, réel âge d'or de la période patristique. À l'aide de différents auteurs émérites tels que James Mc Kinnon⁶² ou encore Théodore Gérold⁶³ ayant effectué des recensements majeurs en matière de musique, de chant et de psalmodie dans le corpus des Pères, mais aussi par un traitement délibérément « synchronique du matériau patristique⁶⁴ », l'auteur soutient que, malgré les différenciations de lieux, d'époques et les nombreuses particularités, les Pères de l'Église, ces « pionniers de la pensée chrétienne »⁶⁵ profondément ancrés dans l'« ère apostolique »⁶⁶, ont tous contribué à forger une « posture originale (...) devenant matricielle »⁶⁷ et faisant unanimement autorité en s'édifiant en une « véritable architecture théologique »⁶⁸ qui sera reprise les siècles suivants car « ils enracineront leur réflexion très largement, voire exclusivement, sur le donné scripturaire dont ils cherchent à dégager la force et la cohérence internes, car l'Écriture est, pour eux, par-delà les époques et les milieux culturels, la référence commune, la seule autorisée »⁶⁹. Qui plus est, le théologien ne se prive pas de remémorer le contexte socio-politique de l'époque dans lequel évoluent les Pères : vagues de persécutions, hérésies et schismes, omniprésence de la philosophie païenne à l'instar du platonisme, conflits entre communautés y compris entre Évêques, heurts, collisions ou à l'inverse collusions avec le pouvoir politique, conciles œcuméniques, prémises du monachisme, etc. Ceux-ci apparaissent dès lors comme les témoins privilégiés d'une Église naissante en cours d'institutionnalisation progressive, officieuse avant de devenir officielle, et dans laquelle ils tenteront ardemment de sauvegarder l'intégrité inébranlable des bases de la foi chrétienne dont ils sont les fervents dépositaires.

Par ailleurs, Michel Steinmetz nous fait très vite remarquer que les Pères ne traitent jamais de la musique en tant que telle, ni même d'une forme musicale précise, mais qu'ils la prennent simplement en compte du fait de la côtoyer dans leur vie quotidienne ou dans le culte. Par conséquent, réalisant « une synthèse positive ou

61 *Ibid.*, p. 63.

62 Cfr JAMES MC KINNON, *Musique, chant et psalmodie. Les textes de l'Antiquité chrétienne*, Turnhout, Brepols, collection « Mystéria », 2006.

63 Cfr THÉODORE GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, Félix Alcan, 1931.

64 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.* p. 29.

65 *Ibid.*, p. 24.

66 *Ibid.*, p. 71.

67 *Ibid.*, p. 64.

68 *Ibid.*

69 *Ibid.*

négative, entre les exigences propres à la vie chrétienne et les éventuels apports culturels du monde antique »⁷⁰, faisant pourrait-on dire œuvre d'« inculturation »⁷¹, ils traitent avant tout de la musique comme d'« un des lieux où s'exprime leur vigilance pastorale »⁷². En effet, ceux-ci n'auront de cesse de distiller tout « un discours sur la musique, parfois allusif et pouvant être considéré comme secondaire »⁷³, voire même allégorique, mais paradoxalement, à travers la musique ainsi appréhendée, l'Église primitive « affirme quelque chose d'essentiel sur sa place dans la société et sur la foi elle-même dans son rapport au monde »⁷⁴ ! Dès lors, on pressent que, telle un « lieu d'interface »⁷⁵, la question de la musique conditionne inéluctablement les rapports entre l'Église et le monde : « la question pastorale devient proprement théologique et confessante, ne cessant d'aller de la foi à la foi »⁷⁶ ! C'est pourquoi, à l'instar des Pères de l'Église, le théologien souhaite délibérément opérer une distinction radicale entre la musique vocale et la musique purement instrumentale ne devant pas être abordées de la même manière puisque cette dernière « peut être entendue comme un paradigme du rapport de l'Église au monde païen »⁷⁷. Ainsi, avant même d'appréhender ce que sera la posture des Pères eu égard au chant lui-même, il nous faut d'abord mettre au jour les implications latentes qui se dissimulent en filigrane d'une musique purement instrumentale...

Là où se trouve l'aulos, le Christ ne saurait être !⁷⁸

Assimilée à la culture païenne décadente, immorale et pernicieuse, la musique instrumentale fait l'objet d'une condamnation virulente et irréfragable des Pères de l'Église. En effet, si l'Église naissante veut affirmer sa spécificité propre, c'est-à-dire la radicalité intrinsèque de sa foi désirant ardemment revêtir le Christ, celle-ci va devoir, sans équivoques possibles, rompre avec les pratiques païennes totalement incompatibles avec un culte chrétien qui est en train de voir le jour ! Encore une fois, la musique n'est certes pas visée en propre, mais seulement les pratiques malsaines et avilissantes qui lui sont associées : « qu'on laisse donc les harmonies chromatiques aux excès sans pudeur des buveurs de vin et à la musique couronnée de fleurs des prostituées »⁷⁹.

70 *Ibid.* Lég. mod.

71 *Ibid.*, idée reprise p. 24, 63 et 64.

72 *Ibid.*, p. 64.

73 *Ibid.*, p. 29.

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*, p. 71. Lég. mod.

76 *Ibid.*, p. 64.

77 *Ibid.*, p. 30.

78 JEAN CHRYSOSTOME, repris chez J. MC KINNON, *Ibid.*, p. 14., par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 32. note n°3.

79 CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Pédagogue*, repris par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 33. note n°4.

Outre ce motif sociétal, Michel Steinmetz nous indique que les Pères ont également dû rompre avec la musique instrumentale pour un second motif d'ordre « liturgique et ecclésiologique »⁸⁰. En effet, l'Église chrétienne a dû non seulement marquer une « distance vis-à-vis des institutions du Temple »⁸¹ qui étaient devenues parfaitement obsolètes et surannées, mais aussi vis-à-vis du judaïsme en général. À l'inverse des païens qui se sont convertis au christianisme, les chrétiens issus du judaïsme fréquentent encore le Temple, mais tous *in fine* vont néanmoins devoir trouver une manière propre d'envisager le culte et de le célébrer en conformité avec la Nouvelle Alliance – le vrai « Temple » non caduc étant le Christ lui-même ! Or, même si, après la destruction du Temple, le culte synagogal n'a, quant à lui, pas retenu les instruments de musique en son sein, ceux-ci étaient néanmoins jadis tolérés telle une « concession périmée »⁸² et il y a donc lieu de s'en distancier ! Bien-sûr, l'auteur n'oublie jamais de nuancer son propos au sujet du bannissement des instruments de musique pour préciser que « les instruments de musique de l'Ancien Testament ne sont pas incompatibles avec nous si on les entend spirituellement »⁸³, c'est-à-dire de manière figurative ! »⁸⁴.

*Chantez avec la voix, chantez avec le cœur,
chantez avec la bouche, chantez par toute votre vie :
Chantez au Seigneur un chant nouveau*⁸⁵.

Le chant n'est pas une question subalterne dans le culte chrétien. Reliant l'homme à Dieu, son importance est même prépondérante puisque le chant chrétien est « un lieu, au moins, de l'expérience du salut dans la liturgie »⁸⁶ qui en fait une réalité théologique à part entière ! Non pas simplement la résultante du bannissement des instruments de musique par les Pères de l'Église, le chant révèle bien plutôt « une spécificité du christianisme par rapport au judaïsme et une interdépendance à son égard »⁸⁷. En effet, les chrétiens ont retenu une manière particulière de chanter les psaumes issue de l'héritage rituel juif où « toute parole est plus ou moins cantillée pour recevoir, du son musical, cette ampleur sonore, cette solennité qui la porte

80 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 65.

81 *Ibid.*, p. 36.

82 *Ibid.*, p. 37.

83 MICHEL STEINMETZ, citant un commentaire d'ÉVAGRE LE PONTIQUE attribué à ORIGÈNE, *Ibid.*, p. 36.

84 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.* On trouve une affirmation assez similaire mentionnée également par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 70, chez JOSEPH RATZINGER quand il déclare : « Ce que l'Ancien Testament a pu dire à ce sujet ne saurait plus prétendre à une valeur littérale, mais doit être compris allégoriquement et transposé au plan spirituel », dans *La célébration de la foi, essai sur la théologie du culte divin*, trad. Par Simone Wallon, Paris, Tequi, 1995, p. 101.

85 SAINT AUGUSTIN, *Sermon 34 sur le Psaume 149*.

86 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 70.

87 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 38.

jusqu'aux régions instinctives de l'être»⁸⁸. Malgré les réticences, les doutes et les dangers que représente l'acte chanté à l'époque des Pères – nous le verrons avec la pensée d'Augustin qui synthétise selon Michel Steinmetz excellemment le dilemme vocal -, le chant dans l'Église est un agent puissant de foi et d'Évangélisation dont l'auteur examine ici les grandes lignes de forces :

- Parmi les «différents types de vocalité »⁸⁹ utilisés dans l'Église, le psaume est « le propre et l'attribut « identitaire » du chrétien »⁹⁰ et c'est pourquoi, outre les hymnes et les cantiques spirituels qui ne sont pas forcément de sources scripturaires, son usage doit faire partie intégrante du culte chrétien – les psaumes constituant le répertoire fondamental du chant dans l'Église. La psalmodie est elle-même une sorte de « cantillation »⁹¹ très adaptée car elle favorise l'intelligibilité du texte sacré, Parole-même de Dieu, mais aussi son audibilité (le texte est perçu d'une part acoustiquement et d'autre part, il peut être accueilli spirituellement), et enfin elle permet une meilleure inscription dans la mémoire, ce qui favorise une bonne transmission de la foi. La manière de chanter est très vite « responsoriale »⁹² et favorise ainsi l'alternance et le dialogue durant les offices. Le ton utilisé pour la psalmodie est spécifique puisqu'il se situe entre la voix parlée (appelée « voix continue »⁹³ qui ne s'arrête ni dans le grave ni dans l'aigu) et la voix chantée (appelée « diastématique »⁹⁴ qui se dépose sur des degrés). Aussi, le texte d'un psaume prime toujours sur la mélodie qui « se plie à la phrase verbale »⁹⁵.
- Le chant chrétien comporte une dimension « pneumatologique »⁹⁶, c'est-à-dire qu'il peut se référer à l'Esprit Saint et même à une théologie trinitaire. L'auteur cite *1 Co 14, 15* : « Je prierai avec l'esprit, mais je prierai aussi avec l'intelligence; je chanterai avec l'esprit, mais je chanterai aussi avec l'intelligence »⁹⁷. Chanter avec notre raison consentante, mais aussi en laissant infuser en nous le Souffle de l'Esprit, est un « acte d'offrande dans l'Esprit »⁹⁸ qui requiert « une authentique disposition spirituelle qui se traduira par la

88 SOLANGE CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, PARIS, GALLIMARD, 1960, p. 60, citée par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 36.

89 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 50.

90 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 52.

91 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 50.

92 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 37.

93 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 40.

94 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*

95 SOLANGE CORBIN, *Ibid.*, p. 143, citée par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 50. *Lég. mod.*

96 *Ibid.*, p. 53.

97 *1 Co 14, 15*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 54.

98 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 29.

disponibilité à recevoir la grâce et à la laisser s'exprimer »⁹⁹, il s'agit là d'un véritable sacrifice d'ordre spirituel qui traduit la posture fondamentale d'offrande du chrétien lorsqu'il chante et prend part à « la louange unique et matricielle du Christ »¹⁰⁰ !

- En mentionnant st Augustin dissertant sur l'usage du chant dans l'Église, et notamment quand ce dernier commente le *psaume 32*, Michel Steinmetz nous fait remarquer que la Parole de Dieu ne peut jamais s'enfermer dans un discours humain, fût-il même d'essence poétique ! Il se peut alors que le chant requiert un acte vocal inarticulé qui précède ou excède le langage humain tel un cri de joie qui déborde de ce chant (le cri de l'*Alléluia* par exemple). Il s'agit de la *jubilatio*¹⁰¹ ou du *jubilus* : « qu'est-ce que chanter dans la jubilation ? Être incapable de comprendre, d'exprimer par des mots, ce qui est chanté dans le cœur (...) Et à qui donc convient la jubilation sinon au Dieu ineffable ? (...) que reste-il à faire que jubiler, de sorte que le cœur exulte sans mots et que la joie ne soit pas contenue dans les limites des syllabes ? »¹⁰².
- Le chant chrétien comporte une dimension christologique essentielle et est déjà pour nous participation au « Chant nouveau qui est le Christ, Logos de Dieu »¹⁰³. Les psaumes de David le préfigurent en effet car « c'est lui, dans notre Église, qui prophétise le Christ, parce que le Christ s'est prophétisé lui-même par sa voix »¹⁰⁴.
- « Dans un univers chrétien qui n'acquiert que progressivement la conscience d'une parousie à plus long terme »¹⁰⁵, le chant chrétien comporte indubitablement une dimension eschatologique qui se manifeste dans une tension inconfortable « que la théologie dénomme comme celle du « déjà-là » et du pas encore »¹⁰⁶ entre la louange terrestre et la préfiguration de la liturgie céleste qui doit seulement advenir mais qui est pourtant déjà « advenante »¹⁰⁷ !
- En ce sens, le chant chrétien préfigure déjà la liturgie ininterrompue de la Jérusalem céleste et sa louange éternelle. Peu importe la qualité esthétique de notre voix, louer Dieu par des psaumes et des hymnes est un des attributs majeurs du chrétien qui, « configuré au Christ, participe « sans cesse » à son

99 *Ibid.*, p. 55.

100 *Ibid.*, p. 69.

101 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 55.

102 SAINT AUGUSTIN, Homélie *Sur le psaume 32*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 55, note n°3.

103 *Ibid.*, p. 48.

104 TERTULLIEN, *De carne Christi*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 57, note n°3.

105 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 29.

106 *Ibid.* p. 61

107 *Ibid.*

sacrifice qui est fait de louange, elle-même définie comme « une offrande » nécessitant la confession de foi »¹⁰⁸. Le chœur des hommes et le chœur des anges s'unissent en une même « symphonie »¹⁰⁹ concertante à la louange éternelle du Père, par le Fils et dans le Souffle de l'Esprit Saint tandis que « le chant apparaît ici comme un des lieux théologiques et pratiques de l'expérience de la communion des saints »¹¹⁰.

- Le chant nouveau restaure l'harmonie avec la création qui loue son Créateur : « c'est alors le microcosme de la personne humaine qui est rétabli dans l'harmonie du cosmos tout entier grâce à Celui qui, plus que Parole, est chant de Dieu. Ce chant nouveau préside à la musique cosmique, consonance de la création avec son Créateur »¹¹¹. Il est alors chanté en un seul chœur et d'un seul cœur : « c'est ensemble que les êtres célestes et les êtres terrestres forment une assemblée de fête : c'est une seule action de grâce, une seule allégresse, un seul chœur joyeux »¹¹². Le chant nouveau comporte en effet une dimension cosmologique car « nous chantons des hymnes à Dieu et à son Fils unique, comme le font le soleil, la lune, les étoiles et toute l'armée céleste. Ils ne forment ensemble qu'un chœur divin et chantent avec les hommes justes un hymne au Dieu suprême et à son Fils unique »¹¹³.

Pour en revenir à présent à la controverse suscitée par les Pères de l'Église au sujet de la coutume et de l'usage du chant dans l'Église, Michel Steinmetz insiste sur les tergiversations, hésitations, et même oscillations qui se cristallisent dans la pensée d'Augustin ayant expérimenté personnellement cet inconfort au sujet du phénomène vocal avec certes, ses effets salutaires pour la conscience chrétienne et le devenir-croyant, mais aussi, avec ses dangers spirituels à se laisser entraîner au plaisir sensuel des émotions que la voix peut susciter. « Sans émettre toutefois un avis irrévocable »¹¹⁴, Augustin – influencé pourtant par le platonisme qui assimile le chant à une expérience sensible ou proprement matérielle tandis que l'idée contenue dans le discours prime toujours sur le son -, consent prudemment à approuver le bien-fondé du chant dans l'Église : « Ainsi je flotte entre le danger et le plaisir et la constatation d'un effet

108 *Ibid.*, p. 58.

109 SAINT AMBROISE, *Expositio Evangelii secundum Lucam 7*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 46, note n°2.

110 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 62.

111 *Ibid.*, p. 68 (et p. 47). Propos repris par MICHEL STEINMETZ mais issus de CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Protreptique*.

112 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 1 sur Ozias ou sur les Séraphins 1*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 62, note n° 2.

113 Origène, *Contre Celse VIII*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 47, note n° 3.

114 SAINT AUGUSTIN, *Confessions, Livre X, chap. XXXIII*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 41.

salutaire (...) afin que, par les délices de l'oreille, l'esprit encore trop faible puisse s'élever jusqu'au sentiment de la piété »¹¹⁵. Marchant sur des œufs mais empreint de « réalisme théologique »¹¹⁶, Augustin va devoir braver les dangers du chant pour en assumer, sans aucune compromission possible, les effets positifs :

- Le chant (qui n'est jamais spirituel en soi) sera pour lui inéluctablement orienté vers les choses d'en-Haut, et impérativement assigné à une finalité suprême qui est celle de la Louange divine. Celui-ci s'acquittera toujours du service dans le culte divin.
- Le chant sera toujours ordonné aux paroles saintes dont il facilite la pénétration dans la mémoire et le cœur. La voix n'est pas à considérer au niveau esthétique mais en tant que vectrice de piété et de ferveur religieuse : « ces paroles saintes, accompagnées de chant, m'enflamment de piété avec plus d'ardeur religieuse »¹¹⁷ mais « ce n'est pas à vrai dire le chant qui m'émeut, mais les paroles que l'on chante »¹¹⁸ !
- Le chant devra être exécuté de manière appropriée, c'est-à-dire comme le préconise saint Augustin par « une voix agréable et exercée »¹¹⁹ ou autrement dit « par une voix pure avec des modulations appropriées (une voix limpide et sur un rythme bien approprié) »¹²⁰.

À ces seules conditions seulement, le chant dans l'Église pourra être un « vecteur puissant d'harmonie, d'unité, et d'ordre »¹²¹ : instaurateur d'harmonie comme nous l'avons vu précédemment, instigateur d'une expérience d'unité ecclésiale au sens de la *koinonia* fraternelle « faisant précisément intervenir ensemble et pour une même proclamation des individualités variées »¹²², et enfin, promoteur du service liturgique dans le culte divin en régulant les rôles de chacun dans l'assemblée (chantre, assemblée, chœur, ministre) et ce, quelle que soit la capacité vocale des protagonistes !

En définitive, pour Michel Steinmetz à la suite des Pères de l'Église, la musique instrumentale et, *a fortiori*, la musique vocale, n'est-elle pas finalement pure médiatrice du seul et unique Médiateur qu'est le Christ ? n'est-elle pas nécessité indubitable pour

115 *Ibid.*

116 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 66.

117 SAINT AUGUSTIN, *Confessions, Livre X, chap. XXXIII*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 40. (j'ai repris la traduction de GF Flammarion, 1964)

118 SAINT AUGUSTIN, *Ibid.*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 41. (mais j'ai repris la traduction de GF Flammarion)

119 SAINT AUGUSTIN, *Ibid.*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 42.

120 SAINT AUGUSTIN, *Ibid.*, cité par MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 41. (j'ai repris la traduction de GF Flammarion)

121 MICHEL STEINMETZ, *Ibid.*, p. 45.

122 *Ibid.*

l'être humain de devoir dire ce qui ne peut être dit, l'Ineffable de Dieu, et d'offrir néanmoins un sacrifice de louange, le seul capable de « glorifier Dieu et sanctifier l'homme »¹²³ ?

*La tradition musicale de l'Église universelle
a créé un trésor d'une valeur inestimable qui l'emporte sur les autres arts, du fait surtout que, chant sacré
lié aux paroles, il fait partie nécessaire ou intégrante de la liturgie solennelle*¹²⁴.

Après avoir réalisé un bond dans le temps auprès des Pères de l'Église, suivons à présent les analyses de Messieurs Philippe Robert et Dominique Baradel qui figurent dans *La Maison-Dieu, Revue d'études liturgiques et sacramentelles* de juin 2023 et ce, afin de cerner où nous en sommes actuellement autour de la question vocale. Présentons Philippe Robert, musicologue, mais aussi compositeur de chants liturgiques et organiste. Nous étudions ici un de ses articles intitulé « Un chant en connexion étroite avec l'action liturgique »¹²⁵ dans lequel il retrace d'abord la généalogie des textes ayant permis de faire germer une définition de la musique sacrée telle qu'elle fut formulée au chapitre VI, §112, de la Constitution sur la sainte liturgie *Sacrosanctum concilium* (SC) le 4 décembre 1963 lors du concile Vatican II. Interrogeons-nous, comme il le préconise, sur le sens de ce passage précis qui nous révèle que « la musique sacrée sera d'autant plus sainte qu'elle sera en connexion plus étroite avec l'action liturgique, en donnant à la prière une expression plus suave, en favorisant l'unanimité ou en rendant les rites sacrés plus solennels »¹²⁶. Ainsi, nous pourrions davantage cerner quel répertoire pourrait convenir et surtout quels types de chants pourraient correspondre à ce souhait !

Selon l'auteur, voici les principales influences ayant permis à la réflexion sur la musique sacrée de parvenir, durant la première moitié du XXème siècle, à la formulation de ce §112 dénotant une connexion très étroite entre la musique sacrée et la liturgie elle-même où « tout ce qui doit être chanté, selon les livres liturgiques, soit par le prêtre et ses ministres, soit par la schola ou le peuple, appartient intégralement à la liturgie elle-même »¹²⁷ :

- Dans son *Motu proprio*¹²⁸ sur la musique sacrée de 1903, le musicologue note que le Pape Pie X souhaite que la musique soit, non seulement liée, mais

123 *Ibid.*, p. 67. *Lég. mod.*

124 VATICAN II, Constitution sur la sainte liturgie, *Sacrosanctum concilium* (SC) §112, P. Téqui, Paris, 1963, p. 61.

125 PHILIPPE ROBERT, « Un chant en connexion étroite avec l'action liturgique », *La Maison-Dieu, Revue d'études liturgiques et sacramentelles, Le chant, acte liturgique*, N° 312, Du Cerf, 2023., p. 9-28.

126 VATICAN II, S.C., *Ibid.*, p. 61. cité par PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 9.

127 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 13. cite le Préambule à l'instruction *De Musica sacra et sacra Liturgia*, 21.

128 *Motu proprio* du PAPE PIE X, *Tra le sollecitudini* (TLS), 22 novembre 1903 (consulté le 25/12/23).

véritablement subordonnée au texte liturgique et non pas l'inverse car la musique sacrée exerce une « fonction ministérielle »¹²⁹ dans le service divin.

- Dans une même orientation, l'encyclique *Musicae sacrae disciplina*¹³⁰ souligne la dignité de la musique sacrée car « elle touche davantage le culte divin que la plupart des autres arts »¹³¹. Philippe Robert pointe ici « le souci d'un chant bien adapté à l'action rituelle »¹³² c'est-à-dire que tel un « auxiliaire »¹³³ pour la liturgie, le chant doit se conformer « aux diverses parties du Sacrifice »¹³⁴.
- L'instruction *De Musica sacra et sacra Liturgia* de 1958 souligne déjà quant à elle de manière parfaitement idoine « le lien qui existe entre la pastorale liturgique et la musique sacrée »¹³⁵. Philippe Robert insiste sur l'importance du « caractère fonctionnel »¹³⁶ des chants rituels¹³⁷.
- L'encyclique *Mediator Dei*¹³⁸ met en connexion foncière la participation active¹³⁹ des fidèles lors de la messe et la pratique effective du chant.
- Outre ces documents magistériels et pontificaux, le père Joseph Gelineau, grand précurseur de la ritualité du chant liturgique¹⁴⁰, est parfaitement mis à l'honneur.
- Philippe Robert ne peut enfin omettre d'annoncer l'instruction ultérieure *Musicam sacram*¹⁴¹ de 1967 préconisant une plus étroite connexion avec l'action liturgique par une « participation pleine, consciente et active »¹⁴², aussi bien intérieure¹⁴³ qu'extérieure¹⁴⁴, et qui distingue notamment les trois degrés des chants rituels de la messe (les réponses liturgiques, l'Ordinaire et le Propre).

Celui qui récite l'Écriture sans la « cantiller », dit la Mishna, est un idolâtre.

Pourquoi, sinon parce qu'il la ramène à un pur langage d'homme ? Il la profane en la dépouillant de l'art musical, insigne du respect par lequel le croyant reconnaît que cette parole est de Dieu¹⁴⁵.

129 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 10. citant SC., *Ibid.*, p. 61.

130 L'encyclique de Pie XII, *Musicae sacrae disciplina (MSD)*, 1955 (consulté le 25/12/23).

131 MSD 27, *Ibid.*, p. 4/11. cité partiellement par PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 11.

132 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 11.

133 *Ibid.*, citant (MSD 27).

134 *Ibid.*, citant (MSD 61).

135 *Ibid.*, p. 12, en référence au Préambule à l'instruction *De Musica sacra et sacra Liturgia*.

136 *Ibid.*

137 Nous trouvons cette appellation « chants rituels » chez Joseph Gelineau.

138 L'encyclique de Pie XII *Mediator Dei* sur la liturgie et le culte eucharistique du 20 novembre 1947.

139 *Ibid.*, IV-II., p. 37/44 citant Pie XI pour qui les fidèles ne sont pas « spectateurs muets et étrangers !

140 PHILIPPE ROBERT cite l'ouvrage de JOSEPH GÉLINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, Fleurus, « Kinnor », 1962., *Ibid.*, p. 13. Cet ouvrage préfigure le §112 du texte conciliaire (SC) de 1963 et dégage le principe du chant comme mystère, comme rite, et au service de la liturgie.

141 Instruction de la SACRÉE CONGRÉGATION DES RITES, *Musicam Sacram*, 1967 (consulté le 26/12/23).

142 *Ibid.*, II., § 15., p. 7/24. citant SC § 14.

143 Cfr *Musicam Sacram*, II., § 15.a., p. 7/24.

144 *Ibid.*, § 15.b., p. 8/24.

145 JOSEPH GÉLINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien*, Fleurus, « Kinnor », 1962., p. 29-30.

Dans un deuxième temps de son article, Philippe Robert s'arrête longuement sur une « manière de « chanter » »¹⁴⁶ très spécifique, un acte de chant inséparable d'une forme de « récitation lyrique »¹⁴⁷ et qui « est à la base d'un chant en connexion étroite avec l'action rituelle, soit qu'il soit lui-même un élément de cette action, soit qu'il l'accompagne »¹⁴⁸ : l'art de la « cantillation » ! L'auteur puise encore matière à réflexion dans différentes sources précieuses que nous énumérons ici à notre tour :

- Les recherches d'Helmut Hucke révèlent que le phénomène de la cantillation, c'est-à-dire « chanter des mots »¹⁴⁹ opère une sorte de « manifestation » vocale, rendant l'essentiel apparent .
- Les nombreux apports de Joseph Gélineau en matière de psalmodie - « geste vocal élémentaire proche de la cantillation »¹⁵⁰ - dévoilent sa fonction première qui est la mise en évidence du « texte psalmique »¹⁵¹, cette parole d'essence « poétique ou sapientielle »¹⁵². S'agit-il plutôt de « chanter des mots » ou alors de « parler sur une note »¹⁵³ nous enjoint Philippe Robert ? Ce qui est sûr, c'est que « le son musical rend les mots plus pénétrants et perméables au cœur »¹⁵⁴.
- La priorité offerte à la cantillation dans la nouvelle traduction du *Missel romain*¹⁵⁵ n'est certes pas passée inaperçue auprès de Philippe Robert car selon lui, « la nouveauté par rapport à l'édition de 1970, est certainement de présenter d'abord ces textes sous cette forme cantillée et de les indiquer ensuite sous leur forme parlée, donnant ainsi priorité à la cantillation »¹⁵⁶ !

À la fin de son étude, Philippe Robert présente « les différentes formes de chants rituels présents dans la messe »¹⁵⁷ qu'il veut conforme à la définition du concile (SC) §112 au sujet de l'étroite connexion de la musique avec l'action liturgique et ce, afin que « tout chant qui figure dans la célébration eucharistique soit un chant rituel qui exprime symboliquement le sens de ce qui est célébré et qu'il s'inscrive dans l'action rituelle

146 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 15.

147 *Ibid.*, PHILIPPE ROBERT cite JOSEPH GÉLINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien*, *Ibid.*, p. 23.

148 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 28.

149 HELMUT HUCKE, « Le "munus ministeriale" de la musique dans le culte chrétien, dans *Le chant liturgique après Vatican II*, Paris, Fleurus, « Kinnor », 1965., p. 43.

150 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 21.

151 *Ibid.*, p. 22.

152 JOSEPH GÉLINEAU, *Ibid.*, p. 23. cité par PHILIPPE ROBERT, *Ibid.* p. 15.

153 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 22.

154 JOSEPH GÉLINEAU, *Ibid.*, p. 29. cité par PHILIPPE ROBERT, *Ibid.* p. 15.

155 *Missel Romain*, Troisième édition typique, Paris, Desclée - Mame, 2021.

156 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 18.

157 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 28.

comme un élément constitutif de celle-ci »¹⁵⁸. Voici donc un aperçu concret des différents types de chants rituels ainsi que quelques critères *ad hoc* de discernement que nous livre le compositeur dans un but de conformité aux attentes précitées :

- A. Les dialogues et les acclamations considérés comme des chants du « premier degré »¹⁵⁹ jouent un rôle essentiel car ils balisent intrinsèquement toute la célébration et en dévoilent même la structure¹⁶⁰.
- B. Les chants de l'Ordinaire appartiennent au « second degré » de participation pour la messe chantée¹⁶¹ et constituent ou accompagnent l'action rituelle et en cela « s'inscrivent dans des ensembles d'actions rituelles »¹⁶² où ils permettent d'exécuter un geste rituel approprié à l'action liturgique en cours.
 - a. Le *Kyrie eleison*, genre litanique de forme dialoguée¹⁶³, décrit au §52 du *Missel romain*, peut être chanté pour lui-même ou intégré au sein de l'acte pénitentiel.
 - b. Le *Gloria* (décrit au §53) tout comme le *Kyrie* constitue en lui-même un rite.
 - c. Le *Sanctus*¹⁶⁴, de genre « acclamatoire », s'inscrit dans la prière eucharistique.
 - d. L'*Agnus Dei* fait partie des rites de communion (Cfr §83 du *Missel romain*).
 - e. Le *Credo* plus souvent récité avoisinerait une forme hymnique¹⁶⁵.
- C. Les chants du Propre appartiennent seulement au troisième degré de participation pour la messe chantée¹⁶⁶. Philippe Robert pointe d'abord les chants « processionnaires »¹⁶⁷ ayant chacun une « fonction rituelle »¹⁶⁸ précise qui est décrite dans le *Missel Romain*.
 - a. Le chant d'entrée ou l'introït (Cfr §47) peut être de forme « tropaire »¹⁶⁹ et comporter des versets psalmiques, mais cette forme est peu souvent usitée au profit de celle du couplet-refrain, plus simple, et entrée dans les us et coutumes.
 - b. Le chant d'offertoire (Cfr §74) comporte les mêmes normes que pour le chant

158 *Ibid.*, p. 27.

159 Cfr *Musicam Sacram*, II. §16.a. & III. §29.

160 Cfr PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 20.

161 Cfr *Musicam Sacram*, III. §30.

162 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 23.

163 Cfr PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*

164 Cfr PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 24. (Cfr aussi MR §78).

165 Cfr PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 24-25.

166 Cfr *Musicam Sacram*, III. §31.

167 Cfr PHILIPPE ROBERT, p. 25. Cfr également l'article de PHILIPPE ROBERT, « L' évolution des chants processionnaires en français », dans *LMD* 307, 2022, p. 115-149.

168 *Ibid.*

169 Cfr article de CHRISTINE MAROIS dans *LMD* 312 « Le choix du tropaire comme chant d'entrée » cité par PHILIPPE ROBERT, *Ibid.* p. 26.

d'entrée et comportait lui-aussi à l'origine une dimension psalmique.

c. Le chant de communion ou « processionnal de communion »¹⁷⁰ (Cfr §87).

d. Le graduel ou psaume responsorial fait partie intégrante de la liturgie de la Parole et doit « être tenu pour le chant principal de la première partie de la messe »¹⁷¹.

*Ils (les psaumes) nous offrent ainsi une posture possible d'accueil de la Parole de Dieu et de réponse à cette Parole : ils sont la réponse qui permet « la » vraie réponse à la hauteur de l'appel de Dieu*¹⁷².

Dans la continuité de ce que nous venons d'examiner, il n'est pas inutile de creuser davantage la teneur théologique de ce que peut représenter le psaume comme « outil de construction du sujet »¹⁷³ ainsi que nous y invite Dominique Baradel. Grâce à son compagnonnage à la découverte des arcanes du « psaume responsorial », nous découvrons que celui-ci est un véritable « objet pédagogique »¹⁷⁴ de transformation « permettant au sujet de s'identifier, de trouver place, d'exister en prenant sa place »¹⁷⁵ grâce « à la mise en œuvre d'une triple relation »¹⁷⁶ : la relation à soi, à Dieu, et aux autres. Ainsi cette « mise en jeu »¹⁷⁷ de « la plasticité du triangle pronominal « je »- « tu »- « il » »¹⁷⁸ est une « mise en je »¹⁷⁹ : « en mettant dans sa bouche le « je » du psaume, le sujet se reconnaît *in fine* lui-même comme un autre, et ainsi le psaume lui permet de se révéler lui-même »¹⁸⁰ car il est manifestement « déjointé dans son projet de vie par l'introduction d'une instance d'extranéité dans le rapport de soi à soi »¹⁸¹. Pointons ici trois aspects essentiels que peut offrir le psaume comme « outil de construction grâce à la mise en œuvre d'une relation »¹⁸² :

- « Lorsqu'il est prié, il (le psaume) devient une œuvre »¹⁸³ dont le texte va être rendu vivant par la voix vive du lecteur ou du psalmiste « qui en exprime symboliquement (« sacramentellement ») l'essence de parole vive de Dieu pour

170 PHILIPPE ROBERT, *Ibid.*, p. 26.

171 *Ibid.*, p. 21, citant JOSEPH GÉLINEAU, « Fonction et signification des principaux chants de la liturgie », dans *Église qui chante* 18, 1959, p. 2.

172 DOMINIQUE BARADEL, « Le psaume responsorial : outil de construction du sujet », in *LMD, Revue d'études liturgiques et sacramentelles, Le chant, acte liturgique*, N° 312, Du Cerf, 2023, p. 65.

173 *Ibid.*, pp. 51-65.

174 *Ibid.*, p. 55.

175 *Ibid.*, p. 52. *lég. mod.*

176 *Ibid.*, p. 53.

177 *Ibid.*

178 *Ibid.*, p. 52.

179 *Ibid.*

180 *Ibid.*, pp. 52-53

181 *Ibid.*, p. 53. DOMINIQUE BARADEL citant JEAN-YVES HAMELINE, in « La foi sur son axe fondamental », *LMD* 174, p. 66.

182 DOMINIQUE BARADEL, *Ibid.*, p. 55.

183 *Ibid.*, p. 55.

l'aujourd'hui de chaque génération »¹⁸⁴. En d'autres termes, selon D. Baradel, dans le psaume responsorial s'opère un déplacement du texte à la Parole de Dieu grâce à la voix en acte. Ainsi, le texte du psaume, inspiré de Dieu, reçu de Dieu, devient un « objet pédagogique »¹⁸⁵ qui, tel un « outil de pétrissage »¹⁸⁶ divin, devient pour nous véritable mise en œuvre relationnelle !

- La relation avec le psaume ne s'établit pas sur « un mode cognitif »¹⁸⁷ mais « sur le mode du sensible »¹⁸⁸ : « la prédisposition à la perception des psaumes ne suppose pas l'acquisition de savoirs, mais l'accueil d'un savoir : celui que Dieu nous révèle par le psaume que nous écoutons. C'est cet accueil qui demande une proximité, une proximité charnelle avec les psaumes. La perception des psaumes doit d'abord passer par le corps »¹⁸⁹. C'est pourquoi, issu de cette expérience sensible enracinée dans le concret de notre mondanéité et de nos existences humaines, ce langage proprement poétique nous ouvre alors un horizon, et autorise une expérience spirituelle capable de modeler en nous « une identité nouvelle »¹⁹⁰, une « posture corporelle nouvelle »¹⁹¹ capable d'inaugurer une réponse idoine et ajustée à l'Appel de Dieu !
- Dominique Baradel déploie enfin le rôle primordial de l'imaginaire en sa nature créatrice et théophanique comme « poïétique de la poétique »¹⁹². Ni tout à fait du côté du sujet, ni tout à fait du côté de l'objet, la « structure anthropologique de l'imaginaire »¹⁹³ appartiendrait bien plutôt à une aire intermédiaire d'irréalité, pourtant bien réelle, et qui « se situe entre les perceptions du réel liées au corps et la formation des idées liées à l'esprit »¹⁹⁴. Selon l'auteur en effet¹⁹⁵, non seulement tout l'imaginaire est bel et bien convoqué en liturgie, mais les psaumes responsoriaux et les images qu'ils véhiculent sont *a fortiori* le lieu cardinal de la rencontre avec d'innombrables expériences humaines n'ayant de cesse de contribuer à « la structuration du sujet par l'imaginaire »¹⁹⁶.

184 *Ibid.*, p. 54.

185 *Ibid.*, p. 55.

186 Cfr DOMINIQUE BARADEL, *Ibid.*, p. 56.

187 Cfr DOMINIQUE BARADEL, *Ibid.*, p. 55.

188 *Ibid.*

189 DOMINIQUE BARADEL, *Ibid.*, p. 56.

190 Cfr DOMINIQUE BARADEL, *Ibid.*, p. 57.

191 *Ibid.*

192 DOMINIQUE BARADEL, *Ibid.*, p. 59.

193 *Ibid.*, p. 60. *lég. mod.*

194 *Ibid.* p. 58.

195 Cfr DOMINIQUE BARADEL, *Ibid.*, p. 59.

196 DOMINIQUE BARADEL, *Ibid.*, p. 59.

Réflexion personnelle et péroration.

Oserais-je à présent, puisqu'on m'y invite, tenter une réflexion personnelle sur les propos qui viennent d'être développés ci-dessus ? Voici ce qui m'a frappée au sein de ces articles, en lien avec mon expérience de terrain, et en pointant différents concepts pouvant être questionnés : « simplification vs simplicité », « participation vs présence », « intériorité vs extériorité » et « corporel vs spirituel ». Tout d'abord, j'ai été galvanisée par la densité de la pensée de Joseph Ratzinger qui, sans concession, et avec l'art de dire les choses avec une précision chirurgicale, ne laisse jamais indifférent ! Dans ce cheminement enthousiasmant, subtilement accompagné à travers les siècles par Michel Steimetz remontant jusqu'à nos Pères avec lesquels on ressent jusqu'à aujourd'hui encore une profonde filiation, et en abordant notamment les propos de Philippe Robert sur la cantillation et ceux de Dominique Baradel quant à l'avènement du sujet croyant grâce à une mise en œuvre relationnelle suscitée par le psaume, a été mis au jour un véritable enjeu psallite¹⁹⁷ révélant ce trésor que représentent les psaumes dont les textes scripturaires inspirés sont ces « chants paradigmatiques »¹⁹⁸ de l'identité chrétienne, et dont *st* Augustin nous a livré des commentaires d'une intensité existentielle inégalée, surtout lorsqu'il découvre « l'inassouissable fond lyrique de la nature humaine »¹⁹⁹ à travers ses *Enarrationes in Psalmos* ne nous laissant pas indemnes ! Or, que constatons-nous très souvent au sujet de la mise en œuvre de la psalmodie du psaume responsorial au cours de nos liturgies ? Loin de moi l'idée d'une critique acerbe qui n'aurait aucun intérêt, mais la plupart du temps le psaume est simplement lu, et l'aspect dialogal oblitéré si ce n'est peut-être avec le refrain de l'antienne repris par l'assemblée. Peu souvent psalmodié au niveau des versets par manque de chantres compétents, parfois est-ce donc l'organiste qui, depuis les hauteurs de la tribune, l'entonne faute de pouvoir simultanément occuper l'ambon. Plus dramatique encore : la suppression quasi-généralisée du psaume lui-même, ainsi que de la première lecture à laquelle il fait écho par la réponse chantée de l'assemblée, et son remplacement inopportun par un chant profane lors des messes des familles ou des premières communions. Ne manquerions-nous pas de courage pastoral pour évaluer sans ambages « nos actions de chant »²⁰⁰, de formation pour une « approche renouvelée des formes du chant liturgique »²⁰¹ afin de comprendre les différentes fonctions rituelles du répertoire présent dans la liturgie et son

197 Au sujet de l'« impératif psallite » de J. Ratzinger, cfr. note n°27, *Ibid.*

198 ALBERT GERHARDS, « Le Chant dit plus que des Paroles, Dimensions théologiques du chant liturgique », *Le Service musical dans la liturgie*, dans LMD N° 199, Du Cerf, 1994, p. 46.

199 JEAN-YVES HAMELINE, *Une poétique du rituel*, Liturgie, Du Cerf, Paris, 1997, p. 141.

200 *Ibid.*, p. 163.

201 *Ibid.*

ancrage scripturaire immarcescible, de coordination pour une juste répartition des rôles dans le culte chrétien telle qu'une « distribution significative d'actes chantants et d'auditeurs »²⁰², de discernement pour laisser émerger les enjeux de la vocalité afin de ne pas amoindrir les actes chantés aussi spécifiques que ceux des psaumes, des cantiques spirituels ou des hymnes constituant probablement les trésors de l'Église en tant que « ressources et figures sonores de l'être-là ensemble »²⁰³ ? Ne confondrait-on pas simplicité de nos liturgies avec appauvrissement comme le dénonce J. Ratzinger quand il affirme qu'« être simple ne veut pas dire être au rabais. Il y a la simplicité du banal, et il y a la simplicité expression de la maturité (...) mais jamais s'il y a absence d'exigence spirituelle »²⁰⁴? Voici une anecdote qui paraîtrait dérisoire si on n'y prêtait guère attention, celle d'un enfant venu dénoncer son camarade lors d'une catéchèse parce que, « voyez-vous, il ne chantait pas ! », mais qui offre l'occasion d'investiguer plus avant sur cette notion de participation vocale, et aussi sur ce que signifie écouter. Sommes-nous réellement contraints au diktat du faire, chanter à pleins poumons et si possible avec de grands gestes unanimes, pour démontrer le potentiel spectaculaire de nos assemblées ? Ne devrions-nous pas plutôt nous insurger contre cette « pression participative »²⁰⁵ à l'avantage de la découverte d'une qualité de présence (sonore ou silencieuse) qui fait passer d'une conception de « l'être ensemble »²⁰⁶ à celle de « l'être-là du culte chrétien »²⁰⁷ en distinguant aussi « *présence à soi* du fidèle »²⁰⁸ et « *présence à soi* de l'assemblée »²⁰⁹? Lors des actes conviviaux de chant, ne tenterions-nous pas plutôt d'apprivoiser une mise en présence plus affinée suscitant une écoute externe autant qu'une disponibilité d'écoute intérieure ? Cet enfant, qui donc ne chantait pas, n'était-il pas susceptible, lui aussi, d'écouter pleinement, à l'instar de *st* Augustin affirmant que « même lorsque se repose ma langue et que se tait ma gorge, je chante autant que je veux (...) pendant que je fais usage de l'autre trésor qui me vient des oreilles »²¹⁰ ? L'écoute, n'est-elle pas, en définitive, préalable à toute expérience de vocalité et de foi ? Or, dans l'exercice du psaume, ne trouvons-nous pas justement de riches et multiples possibilités de participation : le chant soliste du psalmiste, la réponse chantée de l'assemblée, l'alternance de deux chœurs chantant sous forme dialoguée, ou

202 *Ibid.*

203 *Ibid.*, p. 141.

204 JOSEPH RATZINGER, *La célébration de la foi, essai sur la théologie du culte divin*, trad. Par Simone Wallon, Paris, Tequi, 1995, p. 117.

205 JEAN-YVES HAMELINE, *Ibid.*, p. 143.

206 *Ibid.*

207 *Ibid.*

208 *Ibid.*, p. 144.

209 *Ibid.*

210 ST AUGUSTIN, *Les Confessions*, X, VIII, GF Flammarion, Paris, 1964, p. 211.

encore cette écoute active qui pétrit le cœur des fidèles ? Et pour entendre la Parole et l'Appel de Dieu, n'avons-nous pas, outre de nos oreilles externes, cruellement besoin du sens interne que sont pour Augustin les *aures cordis*²¹¹, c'est-à-dire les oreilles du cœur car « ces oreilles cordiales, ce sont elles qui accueillent et discernent la voix de Jésus-Christ à travers les autres voix humaines qui transmettent sa parole »^{212 213}. Et qu'en est-il de celui qui chante faux (amusie), n'a-t-il pas le droit d'endosser, lui-aussi, une digne posture d'écoute ? Mais ne boudons pas notre plaisir ! Lorsque le groupe de la catéchèse familiale se réunit et qu'il se met à chanter, joie et convivialité entrent en jeu instantanément. Il faut dire que, dans l'acte vocal, le sujet s'éprouve physiquement en mobilisant les nombreuses actions de la synergie vocale. Et que dire alors du corps-à-corps sonore exponentiel d'une assemblée chantante ! Ce rapport vibratoire spécifique du corps chantant, grâce à la boucle audio-phonatoire mais également via la conduction sonore osseuse, est toujours d'emblée auto-affection. Ainsi, l'expérience du corps vivant (*Leib*) capable de relation et d'ouverture au monde via son soubassement hylétique nous enseigne qu'« il n'y a rien de naturel qui ne soit en même temps d'ordre spirituel »²¹⁴. Tout cela nous autorise donc à penser un rapport moins dualiste entre corps et esprit, entre sensuel et spirituel. Au contraire, par le biais du chant de louange - la « façon chrétienne de louer Dieu »²¹⁵ - qui est un acte d'adoration « en esprit et en vérité » (Jn 4, 24) vers les « réalités d'en haut » (Col 3, 2), la composante sensible ne doit pas être méprisée alors même que ce soubassement matériel du corps, du son, et de la vibration est nécessairement requis pour nous introduire à une forme d'édification plus élevée. Remettons-nous en mémoire les propos de Joseph Ratzinger pour qui « la spiritualisation des sens est la véritable spiritualisation de l'esprit »²¹⁶!

211 JEAN-LOUIS CHRÉTIEN, *ST AUGUSTIN et les actes de parole*, PUF, Paris, 2002, p. 34.

212 *Ibid.* Remarque : le mot parole est indiqué ici avec un « p » minuscule.

213 « Cette voix, que vous avez entendue dans la lamentation du Psalmiste, est manifestement la voix du peuple lui-même, la voix du serviteur lui-même, et vous étiez émus de l'entendre parce que vous faites partie de ce peuple. Ce qui est chanté par un seul trouve écho (résonne) dans le cœur de tous. Heureux ceux qui se reconnaissent dans ces paroles (ces voix multiples) comme dans un miroir » in ST AUGUSTIN, *Œuvres de SAINT AUGUSTIN, Homélie sur l'Évangile de SAINT JEAN, Livres I-XVI*, Desclée De Brouwer, 1969, X, 7, p. 565-567. cité par JEAN-YVES HAMELINE, *Ibid.*, p. 141. trad. *lég. mod.*

214 ANNE MONTAVONT, *De la passivité dans la phénoménologie de Husserl*, P.U.F., 1999, Paris, p.100., citant Edmund Husserl, *Ideen II*, § 39.

215 JOSEPH RATZINGER, *La célébration de la foi, essai sur la théologie du culte divin*, trad. Par Simone Wallon, Paris, Tequi, 1995, p. 106.

216 *Ibid.*, p. 114.

*Car la foi du cœur obtient la justice, et la confession des lèvres, le salut*²¹⁷.

Pour conclure, il nous faut indéniablement admettre que l'expérience de la vocalité nous conduit à entrevoir un des lieux théologiques par excellence dans lequel la voix, tant par sa composante sensible (le dire) que par son contenu (le dit), joue un rôle à nul autre pareil au sein de l'expérience salvatrice de la foi chrétienne²¹⁸ ainsi que dans l'édification du sujet croyant car « cette voix du Fils continue à opérer dans la mesure où elle retrouve un espace de résonance et de retentissement dans le corps individuel et collectif des croyants »²¹⁹. Médiatrice de l'unique Médiateur - le Verbe fait chair dans le monde -, et métaphore du chant christologique nouveau, la voix individuelle et celle de l'Église comme « *sacramentum vocale* »²²⁰ nous enjoignent inlassablement à offrir un sacrifice de louange qui résonne tour à tour extérieurement (expression) et intérieurement (impression) comme le fruit d'une réponse adéquate à la Parole de Dieu révélée par le Fils et dans l'Esprit. En effet, du désir de Dieu suite à l'initiative inaugurale de son Appel, doit impérativement naître l'expression de ce désir : « pour que la Bible puisse nous donner les mots de la prière, il faut que nous lui donnions (...) l'hospitalité de notre voix et de notre esprit, en les faisant résonner ici et maintenant, mais en retour ils nous donnent une parole plus forte, plus vive et plus belle que la nôtre, ils communiquent à notre prière une richesse de sens et une profondeur de contenu que nous n'aurions pu atteindre : nous élevons la voix pour les proférer ou les chanter, mais cette voix est elle-même par eux élevée, grandie et transfigurée »²²¹. Ainsi, bien que les mots humains paraissent toujours inadéquats, vains et défaillants pour dire l'indicibilité de Dieu, l'expérience spirituelle n'existe paradoxalement que dans le langage, elle s'ancre dans la chair des mots, dans le tissu du dire, dans l'ineffable du soupir, du cri de joie ou du gémissement²²² ! Dès lors, dans cette possible théologie de la manifestation vocale, c'est bien le chant qui permettra à la voix de frôler ce « point d'oscillation »²²³ situé au lieu nodal de la rencontre entre intériorité (comme disposition apparemment inaudible du cœur) et extériorité (comme attitude perceptible des lèvres), devenant ainsi, pour le sujet croyant, véritable « point de conversion »²²⁴ !

217 *Épître aux Romains* 10, 10.

218 Cfr aussi à ce sujet MONIQUE BRULIN, ch. XIII la « Théologalité de la voix », *ibid.*, pp. 451- 470.

219 *Ibid.*, p. 462.

220 Cfr aussi MONIQUE BRULIN, ch. IV « L'Église comme *Sacramentum Vocale* », *ibid.*, p. 107-114.

221 JEAN-LOUIS CHRÉTIEN, in « L'Échange des voix », Introduction au *Discours sur les Psaumes I, Du psaume I au psaume 80*, ST AUGUSTIN, Cerf, Paris, 2008, p. 11.

222 Cfr à ce sujet MONIQUE BRULIN, ch. VI « Soupirs, Gémissements, Jubilation », *ibid.*, pp. 195-260.

223 Cfr à ce sujet MONIQUE BRULIN, ch. XIII la « Théologalité de la voix », *ibid.*, p. 465.

224 *Ibid.*