

BR
20.5
UL
2001
L164

CHRISTINE LAFLÈCHE

**LA « PARTICIPATION ACTIVE DES FIDÈLES À LA MESSE » :
RÉCEPTION ET MISE EN APPLICATION PAR DEUX GROUPES DE
MUSICIENS AU CANADA FRANÇAIS (1950-1954)**

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

FACULTÉ DE THÉOLOGIE
ET DE SCIENCES RELIGIEUSES
UNIVERSITÉ LAVAL

AVRIL 2001

© Christine Laflèche, 2001



RÉSUMÉ

La musique liturgique est au cœur de ce mémoire. Elle en constitue même le sujet, sous l'angle de la participation active des fidèles à la messe. Cette notion apparue au début du XXe siècle dans les documents officiels de l'Église catholique fera du chant liturgique un important instrument de la pastorale liturgique. Suite à la parution de l'encyclique *Mediator Dei* en 1947, deux mouvements de musique liturgique se distinguent nettement au Canada français : le mouvement grégorien et celui du cantique populaire. Ces deux mouvements sont l'objet de notre étude. Il s'agit donc d'analyser le répertoire de chacun de ces mouvements sous l'angle de la participation active des fidèles à la messe. Liturgie, musique et participation active représentent les principaux éléments qui composent ce mémoire. Les trois premiers chapitres en dégagent les principales composantes ainsi que leurs divers aspects et le dernier chapitre présente les groupes de musiciens qui représentent les deux mouvements tout en mettant en relief les caractéristiques de leur répertoire respectif. Le résultat de cette analyse démontre que la situation actuelle est grandement tributaire de la réalité de cette époque et permet également de mieux cerner la cause des problèmes actuels.

AVANT-PROPOS

Quand l'appel sonne, on y répond. C'est ce que j'ai choisi de faire. Le cri du psalmiste est ainsi devenu mien : « Mon cœur est prêt, ô Dieu, - je veux chanter, je veux jouer! – allons, ma gloire, éveille-toi, harpe, cithare, que j'éveille l'aurore! » (Ps 108, 2) De tout mon cœur, grâce aux cordes de mon instrument, la gloire de Dieu s'est transformée en musique et la liturgie en chant d'action de grâce. Il fallait, pour écrire ce mémoire, ne pas oublier que « si Yahvé ne bâtit la maison, en vain peinent les bâtisseurs » (Ps 127, 1).

Après l'obéissance et la confiance, la réalisation. Comme je suis d'abord et avant tout la mère de Gabrielle-Anne, je ne pouvais compter sans son appui, qui a été complet : merci! À ma mère aussi, merci d'avoir cru en ma folie! Pour ce qui concerne la partie plus concrète, j'avais besoin de tous ceux qui m'ont encouragée, réconfortée, dirigée. Merci à Gilles Routhier, dont la direction s'est faite à la fois discrète et efficace. La confiance qu'il m'a accordée a été pour moi un moteur extraordinaire pour la poursuite de ces études tardives. Il a su, en tant que responsable du projet de recherche sur Vatican II, à titre de professeur ou de directeur de recherche, m'indiquer la route à suivre pour arriver aux fins que je m'étais fixées. Ses conseils, sa sollicitude et sa patience m'ont permis d'acquérir l'expérience nécessaire à la réalisation de ce mémoire. Merci également à tous ceux qui, du corps professoral et administratif, du personnel de soutien ou confrères et consœurs étudiants, ont fait de ces années à la Faculté de théologie et de sciences religieuses des années de bonheur.

C'est en paraphrasant le début et la fin du psautier que je souhaite ouvrir la première page de ce mémoire :

Heureux l'homme qui murmure la loi de Dieu jour et nuit!

Sa jubilation est musique.

Alleluia!

TABLE DES MATIÈRES

	<u>Page</u>
RÉSUMÉ	i
AVANT-PROPOS	ii
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
CHAPITRE I LA LITURGIE COMME EXPRESSION DU MYSTÈRE PASCAL	
Introduction	8
1. Définition et sens de la liturgie	8
2. Nature de la liturgie	11
2.1 Histoire et tradition	12
2.2 Actualité	16
2.3 Eschatologie	17
3. Acteurs de la liturgie	19
3.1 L'assemblée	20
3.2 Le prêtre	22
4. Système liturgique	23
Conclusion	24

CHAPITRE II LA MUSIQUE COMME MOYEN D'EXPRESSION DU SENTIMENT RELIGIEUX

Introduction	26
A. Références	26
B. Éléments à analyser	29
1. Les sons	30
1.1 Le rythme	31
1.2 La mélodie	33
1.3 L'harmonie	35
1. Le chant	36
1.1 Origine	37
1.2 Le chanteur	39
2.2.1 Aspect physiologique du chant	39
2.2.2 Aspect psychologique du chant	40
Conclusion	42

CHAPITRE III LA PARTICIPATION ACTIVE DES FIDÈLES PAR LE CHANT LITURGIQUE

Introduction	44
1. Histoire de la musicologie liturgique	45
2. La participation active des fidèles à la messe	47
2.1 Pie X et le <i>motu proprio Tra le sollecitudini (TS)</i>	49
2.2 Dom Lambert Beauduin	52
2.3 Dom Odo Casel	54
1.3 Pius Parsch	55
1.4 Le Centre de pastorale liturgique de Paris	57
1.5 Pie XII et l'encyclique <i>Mediator Dei</i>	58
Conclusion	60

CHAPITRE IV DEUX RÉPERTOIRES MUSICO-LITURGIQUES : LE CHANT GRÉGORIEN ET LE CANTIQUE POPULAIRE

Introduction	61
A. Contexte	62
B. Groupes de musiciens	64
C. Corpus et moyens d'action	66
D. Choix des pièces	67
E. Grille d'analyse	69
1. Mouvement grégorien	70
1.1 Caractère sacré	70
1.2 Composition grégorienne	75
1.3 Écoute	76
1.4 Moyens d'action	77
1.5 Corpus	81
1.6 Messe-type	82
2. Mouvement du cantique populaire	86
2.1. Présentation du corpus	88
2.2. Caractère de la messe lue	90
2.3. Composition du répertoire	93
2.4. Écoute et auto-référentialité	97
2.5. Moyens d'action	99
2.6. Messe-type	101
2.6.1 Textes	102
2.6.2 Aspect musical	104
Conclusion	108

CONCLUSION GÉNÉRALE	112
BIBLIOGRAPHIE	120
ANNEXE I	128

INTRODUCTION

Le présent mémoire a pour objet la participation active des fidèles à la messe par le chant liturgique. Ce chant sera représenté dans notre étude par deux courants musico-liturgiques présents au Canada français du début des années 1950. Liturgie catholique de rite latin et musique vocale chantée par l'assemblée établissent le cadre de ce travail. La notion de participation active est apparue au début du XXe siècle, présentée et promue par Pie X, le pape de la musique sacrée. C'est en effet dans son *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) qu'est apparue la première demande en ce sens. Pie XI a réitéré cette demande – *Divini cultus* (1928) – et la lettre encyclique *Mediator Dei* (1947) de Pie XII en a fait un de ses principaux thèmes. De la « participation aux mystères sacro-saints » (Pie X) à la « participation active des fidèles à la messe » (Pie XII), la route suit à la fois le mouvement de restauration liturgique et celui de la pastorale liturgique. La décennie 1950, sous l'impulsion du dernier document pontifical traitant de ce sujet (1947), donnera le ton à la constitution conciliaire sur la liturgie qui demande « que les fidèles participent [...] de façon consciente, active et fructueuse¹ » (SC 11). Cette législation est toujours en vigueur et c'est à son application que nous avons nous-même travaillé – et continuons de le faire – en tant que musicienne d'église. Notre intérêt est donc franchement musical quoique tout d'abord liturgique. Mieux encore, il est de l'ordre de la foi : foi en un Dieu trine, en son Église et en l'immense potentialité humaine de louange et d'action de grâce par les moyens que l'homme² a à sa disposition. Il s'agit également d'un intérêt d'ordre pratique et situé dans le temps et l'espace : le chant liturgique dans l'Église québécoise d'aujourd'hui.

Cependant, pour arriver à comprendre la situation qui prévaut dans nos églises, il faut remonter le fil du temps et pointer le moment crucial où la notion de participation active a suscité des actions précises pour une mise en application prescrite. Nous avons

¹*Documents conciliaires*, « *Sacrosanctum concilium* », constitution de la sainte liturgie (SC), Paris, Éditions du Centurion, 1965, p. 57.

² Il s'agit bien évidemment d'un emploi générique du terme.

identifié ce moment comme étant la parution de l'encyclique *Mediator Dei*. Sa réception par deux groupes de musiciens au Canada français³ de l'époque ainsi que la mise en application par ces musiciens des demandes pontificales nous ont semblé porter les deux perceptions musico-liturgiques encore franchement perceptibles aujourd'hui. Ces deux manières de comprendre la liturgie et d'y faire de la musique sont représentées, en 1950, par le mouvement grégorien et celui du cantique populaire. Le premier s'exprime dans le cadre des messes chantées – ou grand'messes – et le second prend sa place dans les messes lues – ou messes basses. Ce mémoire portera donc sur la notion de participation active des fidèles, sa réception et sa mise en application par les musiciens des mouvements grégorien et du cantique populaire au Canada français de l'époque.

C'est en prenant connaissance de la littérature contemporaine traitant de ce sujet que nous avons réalisé à quel point nous plongeons dans un thème toujours d'actualité. En fait, la prise de conscience que notre pratique musicale liturgique avait fait surgir s'est trouvée confirmée par le fossé qui apparaît entre liturgistes et musiciens d'église dans leurs écrits respectifs. Une des évidences qui ressort du Congrès de la *Societas liturgica* de 1997⁴, c'est que les liturgistes « ont saisi que la science liturgique n'avait pas encore véritablement intégré la musique⁵ ». Cette constatation fait surgir certaines interrogations : elles font référence, d'une part, à la nature même de la musique ainsi qu'à la compréhension qu'en ont ceux qui s'intéressent à la chose liturgique et, d'autre part, à la place que peut tenir la musique liturgique « dans une culture saturée de bruits et de sons comme la nôtre⁶ » quand l'assemblée reçoit le mandat de participer par le chant.

Les réflexions du congrès de 1997 sur la musique dans ses expressions liturgiques posent le problème de la compétence nécessaire lorsqu'il s'agit de greffer au rite un langage musical. Au sujet de ces chants, une des remarques est qu'« on lit peu de réflexions sur la manière dont ils transforment et qualifient l'action dans laquelle ils

³ Il nous faut utiliser les dénominations et le vocabulaire de l'époque. On parle donc de Canada français.

⁴ Ce congrès eut lieu à Turku en Finlande et le thème proposé était « Liturgie et musique ». Nous retrouvons des comptes rendus de quelques conférences qui y ont été prononcées dans un numéro spécial de la revue *La Maison-Dieu (LMD)* : *LMD* 212 (1997).

⁵ Cette constatation se retrouve dans la présentation « Liminaire » du numéro spécial de *LMD* (212) consacré à ce congrès, en p. 5.

⁶ Jean-Claude CRIVELLI, « Réflexions sur un congrès », *LMD* 212 (1997), 10.

interviennent⁷. » Ce dernier commentaire est d'ailleurs précédé d'une constatation : « ils [les participants] ont découvert qu'il fallait la double compétence de musicien et de liturgiste pour traiter ces questions avec quelque pertinence⁸. » Rares sont les spécialistes cumulant cette double compétence : la liste des ouvrages consacrés à ce sujet depuis 50 ans en fait foi. Cependant, quelques noms émergent tout au long de la réflexion qui va de *Mediator Dei* jusqu'à l'an 2000. De Joseph Gélineau à Claude Duchesneau et Jean-Yves Hameline – prêtres et musiciens liturgiques –, les travaux, dans l'espace francophone, ont été liés au Centre de pastorale liturgique de Paris (CPL), devenu le Centre national de pastorale liturgique (CNPL), et à un de ses organes de diffusion, la revue *La Maison-Dieu*. Comptant au nombre des revues liturgiques les plus intéressantes, *LMD* partage cet espace de réflexion avec quelques autres périodiques spécialisés. *Questions liturgiques / Studies in Liturgy* et *Ephemerides liturgicae* publient également des articles traitant du rôle de la musique dans la liturgie. Leur apport dans ce domaine est cependant moins important que celui de leur consœur française. On peut également retrouver des textes dans différentes revues théologiques abordant tous les sujets se référant au vaste domaine de la théologie, telles que *Modern Theology*, *Concilium*, *Lumen vitae*, *Conférences Saint-Serge*. Ces articles, publiés en français ou en anglais, ont pour auteurs des chercheurs européens (français, belges, allemands, néerlandais) et états-uniens⁹. Le thème de la musique liturgique est également présent dans les travaux effectués par des musiciens et des liturgistes luthériens : la revue états-unienne *Concordia Theological Quarterly* en est un exemple probant¹⁰.

En ce qui concerne les écrits des musiciens liturgiques, ils semblent posséder un dénominateur commun : la constatation de l'absence de contrôle sur le répertoire

⁷ Cette citation est extraite de la présentation « Liminaire » du no 212 de *LMD* dont il est question à la note 5.

⁸ *Ibid.*

⁹ Pour n'en citer que quelques-uns, on peut nommer Daniel Hameline, son frère jumeau Jean-Yves, Didier Rimaud, Claude Duchesneau, Xavier Frisque, Jean-Claude Crivelli, Patrick W. Collins, Jozef Lamberts, Albert Gerhards, Virgil C. Funk.

¹⁰ Cette revue, qui fait suite à *The Springfielder*, est l'organe officiel de l'Église luthérienne – Synode du Missouri et est publiée par le Concordia Theological Seminary de Fort Wayne, Indiana. Nous faisons ici particulièrement référence à un article de Daniel ZAGER, « Cultures, Chorales, and Catechesis », publié dans le volume 64, numéro 2 (avril 2000) et dans lequel on peut retrouver les mêmes préoccupations que chez les liturgistes et musiciens catholiques.

liturgique depuis la réforme conciliaire. L'extrait qui suit d'un article de Claude Duchesneau, prêtre et compositeur liturgique français, est assez représentatif de l'opinion qui a cours chez les musiciens liturgiques :

cette absence de contrôle a permis en effet une explosion de création de chants religieux dont il est évident qu'une grande part ne mérite pas la qualification de "liturgiques", mais qui sont cependant utilisés en liturgie sans qu'il soit possible, faute de critères et de commission d'examen, de faire admettre que tel chant convient et tel autre pas¹¹.

On peut retrouver cette opinion, largement répandue dans le milieu musical, en filigrane de plusieurs autres textes du numéro spécial de *La Maison-Dieu* (212). Aux auteurs déjà nommés, il faut adjoindre quelques confrères et retenir certains ouvrages phares, ayant servi à baliser les cinq dernières décennies : de 1957 - *Musique et chant sacrés*¹² -, à 1962 - *Chant et musique dans le culte chrétien*¹³ -, l'espace préconciliaire engrangeait des analyses essentielles à la poursuite des travaux par Gino Stefani¹⁴ et Claude Duchesneau¹⁵, les plus importants en milieu francophone (en français ou en traduction). Nous ne ferons pas état des publications en allemand, sauf de celles qui sont traduites et publiées dans les revues consultées et qui concernent directement notre sujet. La raison en est que le répertoire de chants en langue allemande puise à une tradition bien vivante et fort différente de celle en langue française.

Aux États-Unis, c'est de la maison d'édition The Liturgical Press (Collegeville, Minn.) que viennent les ouvrages les plus intéressants. Deux d'entre eux nous ont paru en lien direct avec notre travail. Il s'agit tout d'abord de celui de Jan Michael Joncas¹⁶, compositeur catholique de musique liturgique : celui-ci présente, dans la première partie,

¹¹ Claude DUCHESNEAU, « Le chant liturgique et ses recueils en français », *LMD* 212 (1997), 36.

¹² Joseph SAMSON, *Musique et chant sacrés*, coll. Pour la musique, Paris, Gallimard, 1957.

¹³ Joseph GÉLINEAU, s.j., *Chant et musique dans le culte chrétien. Principes, lois et applications*, Paris, Fleurus, 1962.

¹⁴ Cet auteur est responsable de plusieurs ouvrages dont *L'acclamation de tout un peuple*, Paris, Fleurus, 1967; et, plus récemment, *Il linguaggio della musica*, Rome, Edizioni Paoline, 1982.

¹⁵ L'ouvrage le plus cité de cet auteur reste celui écrit en collaboration : Claude DUCHESNEAU, Paul BARDON, et Jean LEBON, *L'important, c'est la musique!*, Paris, Cerf, 1977.

¹⁶ Jan Michael JONCAS, *From Sacred Song to Ritual Music. Twentieth Century Understandings of Roman Catholic Worship Music*, Collegeville, The Liturgical Press, 1997.

une série de neuf documents officiels de l'Église parus depuis le début du siècle pour ensuite considérer ces documents sous l'angle des principales interrogations des musiciens d'Église et constater, en en énumérant les diverses raisons, l'évolution ou l'émancipation de la pratique musicale de l'Église catholique romaine, particulièrement en ces dernières décennies. À ce portrait de la musique liturgique de rite romain, il est intéressant de joindre un ouvrage issu du milieu luthérien états-unien¹⁷, qui comprend une collection d'essais portant sur le thème « Liturgy and Music ». L'ouvrage en question présente ces deux domaines dans une perspective d'union plutôt que de différences. Il s'agit d'intégrer la musique à l'action liturgique plutôt que de la laisser s'exprimer dans une autonomie illégitime, ce qui produit alors des interventions musicales à l'intérieur d'une célébration liturgique. C'est dans une perspective semblable, c'est-à-dire en voulant contribuer à une meilleure interaction entre la musique et la liturgie, que s'inscrit l'ouvrage italien *Musica per la liturgia. Presuppositi per una fruttuosa interazione*¹⁸, publié en 1996. D'un continent à l'autre, en terrain occidental, les préoccupations se recourent. Les liens entre musique et liturgie, les moyens à utiliser pour la participation de l'assemblée, les rapports entre musiques sacrée et profane ainsi qu'entre chant populaire et liturgie représentent autant de thèmes porteurs d'une union entre liturgie et musique.

En ce qui concerne l'implication des musiciens québécois dans ce champ de la recherche, il faut noter un mouvement allant dans le même sens qu'en Europe ou qu'aux États-Unis. La publication des « Actes » d'un symposium international organisé par l'École de musique de l'Université Laval en 1993¹⁹ dénote une volonté de faire avancer l'état de la recherche. Sous l'impulsion d'un musicologue également organiste, Paul Cadrin, cette rencontre a réuni des universitaires – musicologues –, des pasteurs et des musiciens travaillant en Église et le résultat de leurs travaux démontre bien toute la

¹⁷ Robin LEAVER et Joyce Ann ZIMMERMAN (éd.), *Liturgy and Music: Lifetime Learning*, Collegeville, The Liturgical Press, 1998.

¹⁸ Aldo Natale TERRIN (éd.), *Musica per la liturgia. Presuppositi per una fruttuosa interazione*, Caro Salutis Cardo 12, Padova, Edizioni Messaggero, 1996.

¹⁹ Paul CADRIN (dir.), *Chant et musique liturgiques en pays francophones. Actes du Symposium international organisé par l'École de Musique de l'Université Laval en collaboration avec la revue *Musique sacrée* – L'organiste et tenu les 20 et 21 mai 1993, Québec, Faculté des Arts, 1994.*

pertinence du sujet²⁰. Quelques périodiques publient également des textes touchant à la musique liturgique²¹ et nous nous sommes intéressée plus spécialement à deux d'entre eux. Le premier, *Liturgie, foi et culture*²², présente, dans chacun de ses numéros, un court article sur la musique liturgique. Dans l'espace québécois postconciliaire, pour le cas qui nous occupe, la musique liturgique, se modelant à la culture populaire ou s'imprégnant d'une culture plus savante et régie par des principes esthétiques se situant au-dessus des modes, oscille entre deux pôles représentant la chanson religieuse et la musique classique sacrée. Dans l'espace intermédiaire entre ces deux genres, tout un éventail de styles représentent autant d'intervenants ou d'agents liturgiques. C'est en effet ce qui ressort du numéro de *Liturgie, foi et culture* consacré au thème de la musique liturgique. Le deuxième périodique qui a retenu notre attention est la revue *Laudem*²³. L'association qui en est responsable invite à ses congrès annuels des liturgistes, des pasteurs et des musiciens d'église. Elle publie dans cette revue les échanges qui ont lieu sous forme de "table ronde" de même que les conférences prononcées dans le cadre de ses congrès et journées d'étude. Souhaitant ardemment jeter des ponts entre le chœur et le jubé, ce groupe de musiciens travaille à faire reconnaître la compétence des musiciens formés adéquatement ainsi que la pertinence de leur travail²⁴.

Le présent mémoire, quoiqu'il ait pour objet la musique liturgique, n'est toutefois pas d'abord musicologique. Il est bien évident que nous devons aborder ce terrain. Cependant, la manière d'appréhender notre sujet tiendra plutôt de la recherche théologique dans sa dimension ecclésiologique : c'est là qu'une théologie de la musique

²⁰ Les principaux thèmes abordés furent la musique liturgique en francophonie; liturgie et musique; le chant liturgique en français; la célébration; la formation des musiciens pour la liturgie; enfin, les objectifs et le fonctionnement de quatre centres de création et de diffusion de musiques liturgiques. Pour plus de détails, il faut consulter la table des matières de l'ouvrage cité à la note précédente.

²¹ Nous mettons ici de côté les revues diocésaines à cause du seul aspect musical qu'ils contiennent, c'est-à-dire le choix du répertoire.

²² Ce bulletin trimestriel constitue l'organe officiel de l'Office national de liturgie. Cet organisme de l'épiscopat canadien, anciennement Commission nationale de liturgie (1961) et auparavant Commission de pastorale liturgique (1957), est héritier en droite ligne du mouvement liturgique et tributaire de l'effervescence des années 1940-50, période qui nous occupe particulièrement. Le volume 34 (hiver 2000), qui a pour thème « Musique et chant », a le mérite de présenter un éventail plus que large des différentes conceptions de la musique liturgique quant à son rôle, ses genres ainsi qu'à ses modalités d'inculturation.

²³ Cette revue, qui en est à sa onzième année d'existence, est publiée par l'Association des organistes liturgiques du Canada et se veut un « Guide de l'Organiste liturgique ».

²⁴ C'est la conclusion que l'on peut tirer des propos échangés lors d'une table ronde et publiés dans *Laudem* 18 (1998-1999), 7-14.

liturgique peut être élaborée. Certains autres champs de la recherche seront également touchés : entre autres la sociologie religieuse et la sociologie musicale.

Nous travaillerons à partir de deux types de documents : les écrits des musiciens des groupes concernés composeront le premier type et les chants qu'ils utilisaient, le second type. Les écrits sont peu nombreux. Le mouvement grégorien possédait un organe de diffusion avec la *Revue St-Grégoire* : nous nous en servirons. Pour ce qui est des musiciens du groupe du cantique populaire, leurs seuls textes disponibles sont rassemblés dans l'« Avant-propos » et la « Préface » du recueil de cantiques qu'ils ont produit ainsi que dans les archives de Gaston Fontaine. Côté musique, le répertoire grégorien sera tiré du *Paroissien romain* et celui du chant en français des *Cantiques choisis*.

Quant à la méthode utilisée dans ce travail, elle devra tout d'abord faire ressortir les principaux éléments de la liturgie et ceux de la musique (chapitres I et II). Après une brève reconnaissance du paysage de la musicologie liturgique, il nous faudra également contextualiser la notion de participation active des fidèles par un survol de l'histoire liturgique du XXe siècle, vue sous l'angle de cette participation (chapitre III). Il nous restera ensuite à étudier les deux mouvements musico-liturgiques que nous avons identifiés (chapitre IV). Le caractère propre à chacun, le profil des musiciens et leurs moyens d'action précéderont l'analyse proprement dite des pièces de chaque répertoire, les éléments analysés nous ayant préalablement été fournis par les trois premiers chapitres. L'instrument d'analyse construit dans ces chapitres ne pourra toutefois être utilisé de façon systématique avec nos deux répertoires de chants car ceux-ci présentent de trop nombreuses différences de composition. Il faudra nous adapter à chacun et le traiter selon ses principales caractéristiques. C'est également la raison pour laquelle nous ne pourrons utiliser la méthode comparative puisque la plupart des composantes de chaque répertoire ne sont pas comparables. Voici donc l'ordre des chapitres : la liturgie, la musique, la participation active des fidèles et les deux mouvements musico-liturgiques des années 1950 au Canada français.

CHAPITRE 1

LA LITURGIE COMME EXPRESSION DU MYSTÈRE PASCAL

Introduction

La liturgie chrétienne a un caractère à la fois social, universel et sanctificateur. Elle a aussi, et surtout, un caractère humain²⁵ : elle concerne la femme et l'homme, dans leur humanité profonde. Elle les concerne parce qu'elle dirige son éclairage sur le Christ Jésus, l'homme-témoin et l'homme-fils de Dieu : cet homme qui, par son humanité, s'est fait humain parmi les siens, mais aussi cet homme qui, transcendant sa nature d'homme, est monté jusqu'à Dieu, Celui qu'il appelait son Père. C'est de là qu'est née la religion chrétienne, de cet homme dont les disciples ont cherché à faire mémoire en actualisant sa pensée, son message, mais également en annonçant le mystère dont il fut, est et sera le témoin vivant. C'est de cette mémoire qu'est née la liturgie chrétienne.

Dans ce premier chapitre, il nous faudra voir quelle est la signification de ce mot "liturgie" en régime chrétien et quel sens lui a été attribué au fil des siècles et des cultures. La suite nous amènera à cerner sa nature ainsi qu'à présenter ses acteurs et le système qui la régit. Définition et sens, nature, acteurs et système jalonneront notre route.

1. Définition et sens de la liturgie²⁶

C'est à partir d'un document pontifical de 1947 (*Mediator Dei*) que nous travaillons. Allons voir comment Pie XII y définit la liturgie : « la sainte liturgie est [...] le culte public que notre Rédempteur rend au Père comme Chef de l'Église; c'est aussi le culte rendu par la société des fidèles à son Chef, et, par lui, au Père éternel; c'est, en un

²⁵ Tels sont les caractères que Dom Lambert Beauduin attribue à la liturgie chrétienne dans son ouvrage *La piété liturgique*, Louvain, Bureau des œuvres liturgiques, 1922, au chapitre IV intitulé « Avantages d'une piété liturgique », p. 26-44.

²⁶ La liturgie qui fait l'objet de cette étude est uniquement celle de l'Église catholique de rite latin.

mot, le culte intégral du Corps mystique de Jésus-Christ, c'est-à-dire du Chef et de ses membres. » (*MD* 19) Concrètement, cela signifie que, comme l'exprime L. Bouyer, « la liturgie [...] est ce système de prières et de rites qui a été traditionnellement canonisé par l'Église comme sa prière et son culte propres²⁷. »

Le mot liturgie « dans la tradition chrétienne veut signifier que le Peuple de Dieu prend part à "l'œuvre de Dieu" [Jn 17, 4]²⁸ ». Prendre part à quelque chose, c'est jouer volontairement un rôle ou participer à cette chose ou cette action (Le Petit Robert). Le Peuple de Dieu est donc sujet de l'action liturgique ou, mieux encore, le signe de la présence du Christ²⁹ : « Là où deux ou trois sont rassemblés en mon nom, je suis au milieu d'eux » (Mt 18, 20). Cette œuvre de Dieu s'exprime par des gestes et des actions bien définies. Quoique la présente étude fasse référence à un document publié en 1947, notre point de départ tiendra aussi compte d'une signification dans son expression plus récente (*Catéchisme*) puisque notre analyse est contemporaine et tributaire d'une évolution de la pensée et de la réflexion dans l'espace théologique, là même où l'« on veut, très heureusement, comprendre plus profondément ce qu'est la liturgie, [...] sa nature et sa visée³⁰. » Dans cet extrait d'une conférence prononcée dans le cadre du dernier congrès de la *Societas liturgica* dont le thème était « Théologie de la liturgie³¹ », on entend que l'immuabilité n'a plus cours en liturgie, non seulement dans ses rubriques, mais également dans la compréhension qu'en ont les liturgistes.

Ces liturgistes contemporains étudient leur sujet sous plusieurs angles. Paul De Clerck, dans le texte de la conférence que nous venons de citer, fait la distinction entre ce qu'il nomme les deux aspects de la liturgie : d'une part, l'aspect objectif représenté par les « textes, réunis dans des livres qui garantissent l'exactitude de son énoncé et la

²⁷ Louis BOUYER, *La vie de la liturgie*, coll. Lex orandi 20, Paris, Cerf, 1956, p. 11.

²⁸ Telle est la signification que donne l'Église catholique du mot "liturgie" dans son *Catéchisme de l'Église catholique*, Ottawa, CECC, 1992, au numéro 1069, p. 233.

²⁹ Voir à ce sujet « L'assemblée est un signe sacré » dans A.-G. MARTIMORT, *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, première partie, section 1, chapitre II, § 3, p. 86-89.

³⁰ Paul DE CLERCK, « Une théologie de la liturgie. "Pour la gloire de Dieu et le salut du monde" », *LMD* 221 (2000), p. 7-8.

³¹ Ce congrès de la *Societas liturgica*, dont la composition est largement œcuménique, a eu lieu en 1999, à Kottayam, en Inde.

présentent sous son aspect institué³² »; d'autre part, l'aspect instituant « qui suscite une assemblée célébrante [...] où les textes seront l'objet d'une énonciation vive³³ ». Il nous faut toutefois préciser que, contrairement à P. De Clerck qui identifie ces aspects à la science liturgique (livres et textes) et à l'art de la célébration (assemblée célébrante), notre conception de la liturgie – du moins pour les besoins de la présente étude – est plutôt unifiante et nous empêche d'utiliser un tel processus dichotomique. Notre façon de concevoir cette expression publique du culte embrasse plutôt le mystère chrétien à la manière d'un musicien qui interprète une œuvre musicale, c'est-à-dire en maîtrisant l'aspect technique de la partition pour ensuite s'en dégager et en faire ressortir l'originalité. Ainsi, la science et l'art ne peuvent exister l'une sans l'autre : les séparer conduirait à les déposséder de leur nature propre.

Une autre distinction a cours dans certains milieux théologiques : il s'agit, en particulier chez certains liturgistes états-uniens tel A. Kavanagh³⁴, de distinguer entre la "théologie liturgique", « celle qui est exprimée par la célébration et qu'ils désignent par l'expression *theologia prima*, et la "théologie de la liturgie", ou la réflexion instituée sur cette base, qu'ils nomment *theologia secunda*. »³⁵ Une telle division en deux camps du liturgique³⁶ installe franchement la musique liturgique dans le premier camp (*prima*), alors que ce présent chapitre se situe dans le second (*secunda*). Toutefois, pour le fidèle qui participe à la messe³⁷, l'expression liturgique doit tirer son essence du mystère pascal et représenter ainsi une "théologie vivante", faisant jaillir l'essence de la liturgie de l'acte du culte et non d'une réflexion systématique coupée de la concrétude qui lui est inhérente.

³² P. DE CLERCK, article cité, p. 10.

³³ *Ibid.*

³⁴ Cette référence à A. KAVANAGH, dont les travaux présentés par P. De Clerck dans l'article déjà cité sont dans la même ligne que ceux du théologien orthodoxe A. Schmemmann, présente une autre dichotomie dans la conception de la liturgie. Il s'agit tout particulièrement de l'ouvrage *On Liturgical Theology*, Collegeville, The Liturgical Press, 1984.

³⁵ P. DE CLERCK, article cité, p. 12.

³⁶ À propos de l'utilisation de l'adjectif "liturgique" comme d'un substantif, il est à noter que son utilisation en milieu protestant (R. PAQUIER, *Traité de liturgie*, Paris/Neuchâtel, Delachaux/Niestlé, 1954) évite une dichotomie qui ne peut qu'aider la réflexion en ce domaine.

³⁷ En 1947, l'assemblée est appelée "peuple des fidèles" et la célébration liturgique est une "messe".

Expression culturelle, réflexion théologique, bibliothèque sacrée, assemblée chrétienne : la liturgie est tout à la fois, indivisible dans ses éléments, une par sa portée. Comme l'exprime J.-A. Jungmann, « dans cet office, l'Église s'adresse à Dieu³⁸ ». Si elle s'adresse ainsi à Dieu, dans un rassemblement de fidèles, c'est parce qu'elle établit collectivement une relation avec Dieu, relation installée entre chacun des fidèles et Dieu, née de la connaissance de l'Écriture et d'une intériorisation de l'Évangile.

2. Nature de la liturgie

La liturgie n'existe pas en soi, de façon abstraite et s'appréhendant de manière purement intellectuelle. « La liturgie n'existe qu'au moment où elle est mise en œuvre, et c'est pourquoi, inintelligible à celui qui n'y prend pas part, elle est perçue dans la mesure même où l'on y est engagé³⁹. » Sa nature la situe donc dans l'actualité et l'étymologie du mot lui confère un caractère actif : L.-M. Chauvet et J. Gelineau nous font tous les deux remarquer qu'elle est une *-urgie* (de la racine grecque *εργον*) et non une *-logie*, c'est-à-dire qu'elle représente un « langage-action⁴⁰ ». À caractère public, réactualisant sans cesse le mystère pascal, la liturgie nécessite une participation immédiate, celle de tous les fidèles réunis et unis dans le Christ. En ce sens, elle est le fil conducteur qui va du Christ Jésus - « venu, ô Dieu, pour faire ta volonté » (He 10, 7) - jusqu'au mouvement perpétuel de la liturgie céleste - « Ils ne cessent de répéter jour et nuit ... » (Ap 4, 8) -, rassemblant tous ceux qui sont réunis en Son Nom - « Que deux ou trois, en effet, soient réunis en mon nom, je suis là au milieu d'eux. » (Mt 18, 20). Il s'agit ainsi d'une actualité qui, prenant sa source dans l'histoire, transcende l'espace-temps pour anticiper le Royaume. Nous voici donc face aux trois temps de la liturgie, tels qu'ils nous apparaissent historiquement : passé, présent et avenir. D'un événement historique dont on fait mémoire, de la richesse d'une tradition qui en a fait autant, d'une actualité qui s'inscrit dans ce même processus tout en fixant la mémoire dans un *hic et nunc* en régénération constante, la liturgie nous fait participer « par un avant-goût [... à celle] qui se célèbre

³⁸ J.A. JUNGSMANN, *Des lois de la célébration liturgique*, Paris, Cerf, 1956, p. 20.

³⁹ A.G. MARTIMORT, *L'Église en prière*, p. 9. L'extrait cité fait partie de l'« Introduction générale ».

⁴⁰ C'est la formule qu'utilise Louis-Marie CHAUVET dans son article « La liturgie dans son espace symbolique », *Concilium* 259 (1995), p. 55. Joseph GÉLINEAU fait la même observation dans son ouvrage *Demain la liturgie. Essai sur l'évolution des assemblées chrétiennes*, Paris, Cerf, 1977, p. 20.

dans la sainte cité de Jérusalem à laquelle nous tendons comme des voyageurs...⁴¹ ». Car il s'agit bien d'un voyage : celui du liturges éternel, changeant d'habit, de langue, de race, de culture, de sexe et de rôle. Histoire et tradition, actualité et eschatologie représentent donc les trois aspects de la nature du culte chrétien : faire mémoire aujourd'hui de ce qui a préfiguré et anticipé la liturgie céleste.

2.1 Histoire et tradition

« Ils se montraient assidus à l'enseignement des Apôtres et à la communion, à la fraction du pain et à la prière. » (Ac 2, 42) Ce premier sommaire⁴² de la communauté chrétienne primitive est présenté et commenté par Lucien Deiss : « Le verbe *proskarterein*, que nous rendons par *être assidu*, désigne ordinairement, dans les Actes, une participation à un acte religieux (à la prière en 1, 14 et 6, 4; au culte du temple en 2, 46; au service de la Parole en 6, 4)⁴³. » Ces rencontres des disciples de Jésus font état des premières formes d'assemblée chrétienne, à l'origine de ce qui donnera naissance à leur liturgie. Leur organisation non encore systématisée nous laisse à penser que, de ces assemblées, se dégageait une spontanéité toute liée à la foi de ces premiers chrétiens heureux de partager le souvenir de leur maître Jésus. Cette « communauté chrétienne qui a été créée pour la louange et l'adoration, et la fraction du pain⁴⁴ » est la première représentation que nous ayons d'une forme de culte chrétien. On y trouve l'enseignement, la *κοινωνία*⁴⁵, la fraction du pain et la prière, éléments constitutifs de la forme liturgique de la religion catholique de rite latin. L'intention est donc de louer, d'adorer⁴⁶ et de faire mémoire du Seigneur; les moyens utilisés sont l'enseignement - par les Apôtres -, le partage du repas et la prière, celle de la tradition juive - spécialement les psaumes - telle que pratiquée par Jésus lui-même.

⁴¹ *Catéchisme*, numéro 1090, p. 240.

⁴² Les deux autres sont Ac 4, 32-35 et Ac 5, 12-16.

⁴³ Lucien DEISS, *La cène du Seigneur. Eucharistie des chrétiens*, Paris, Le Centurion, 1975, p. 23.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ La mise en commun des biens est l'expression concrète d'une unité des cœurs (2 Cor 1, 7; He 10, 33; 1 P 4, 13) contenue dans cette *κοινωνία*.

⁴⁶ L'adoration à laquelle Deiss fait référence est tirée de Ac 2, 46 : « unanimes, ils se rendaient chaque jour assidûment au temple ». Il s'agit donc du devoir religieux qui s'exprime par l'écoute et l'enseignement de la Parole, sujet d'adoration.

Dès le début de la formation des premières communautés chrétiennes, il semble que la distinction entre l'enseignement et le service (partage) soit assez clairement établie⁴⁷ (Ac 6, 2). Le "service aux tables" dont il question est celui de la « table du Seigneur » (1 Co 10, 21), table du repas eucharistique :

Le ministère de la table était donc très probablement le ministère eucharistique qui comprenait la préparation d'un repas, l'achat et la distribution de nourriture, le fait de servir pendant le repas et probablement la nécessité de débarrasser et de ranger qui suivait. Un tel partage de la table eucharistique avait lieu, selon l'affirmation lucanienne en 2, 46, « jour après jour⁴⁸ ».

Ce qui constitue, dans la rencontre, un service de partage deviendra peu à peu une activité uniquement sacerdotale. Que le service de la table, représenté par le personnage de Marthe (Lc 10, 38-42)⁴⁹, se soit transformé en action rituelle exclusivement réservée au prêtre dans la tradition chrétienne nous indique bien qu'un glissement s'est produit. Nous retrouvons une telle situation encore bien instituée à l'époque de *Mediator Dei* :

[...] eux seuls [les prêtres] sont marqués du caractère indélébile qui les fait "conformes" au Christ Prêtre; d'eux seuls les mains ont été consacrées [...]. Qu'à eux donc recourent tous ceux qui veulent vivre dans le Christ, car c'est d'eux qu'ils recevront le réconfort, et l'aliment de la vie spirituelle... (MD 41)

Cela s'explique par une conception hiérarchique ecclésiastique de l'Église⁵⁰. Y. Congar le confirme : « la vision de l'Église vulgarisée par les manuels était dominée par l'idée de "*societas inaequalis hierarchica*", non par l'idée de communauté ou par celle de peuple de Dieu⁵¹ ». Une telle vision remonte à l'époque fort lointaine de la cléricisation de l'Église, cependant que ce n'est que plus tard qu'elle s'est érigée en système :

⁴⁷ C'est ce qui ressort d'une étude d'Elizabeth SCHÜSSLER FIORENZA, théologienne et exégète reconnue comme une des chefs de file du mouvement féministe. Il s'agit de son ouvrage *En mémoire d'elle. Essai de reconstruction des origines chrétiennes selon la théologie féministe*, coll. Cogitatio fidei 136, Paris, Cerf, 1986, sp. aux p. 239 et ss.

⁴⁸ E. SCHÜSSLER FIORENZA, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁹ Nous faisons encore référence à l'ouvrage cité à la note précédente, sp. en p. 240.

⁵⁰ Cette expression est d'ailleurs utilisée à plusieurs reprises dans MD (27-47).

⁵¹ Yves CONGAR, *Ministères et communion ecclésiale*, Paris, Cerf, 1971, p. 34.

Au XIII^e siècle, on a élaboré le traité des sacrements et en particulier le chapitre du sacrement de l'Ordre. [...] On a systématisé une définition du sacerdoce presbytéral par un caractère indélébile, possédé personnellement d'une manière définitive et absolue, identifié au *pouvoir* conféré (*pouvoir* de conférer l'Eucharistie)⁵².

La publication de *Mystici Corporis* (1943) ouvre une brèche dans ce que Congar nomme ce "donjon clérical", quoique la doctrine du Corps mystique y soit « elle-même interprétée dans un contexte de société inégale et hiérarchique⁵³ ». Cela constituera, à l'époque de *Mediator Dei*, le motif pour souhaiter rapatrier du côté de la nef une partie des prérogatives sacerdotales ministérielles.

La tradition a donc commencé à se former dès l'époque primitive, s'enrichissant constamment de nouveaux éléments des cultures dans lesquelles vivaient les chrétiens et de la réflexion théologique, menée tout d'abord par ceux qu'on a nommés "les Pères de l'Église" et sans cesse enrichie au cours des siècles par les théologiens des différentes époques. Il faut prendre le temps de relever ici ce qui apparaît naturel et normal tout au long de l'histoire de l'Église, comme de la société ambiante d'ailleurs, mais qui ne sera toutefois pas sans conséquences sur l'évolution de la liturgie chrétienne : tous ces Pères et leurs successeurs ne représentent qu'une moitié de l'humanité, selon une division par sexes. En effet, point de femmes dans cette discipline liturgique et point de place ni de rôle "officiel", sauf exceptions⁵⁴.

Constamment confrontés à la culture païenne, du moins dans l'Antiquité, les chrétiens y ont pigé des éléments propres à enrichir leur liturgie. Le phénomène de l'inculturation est naturel, comme l'indique cet extrait d'un document officiel de l'Église :

⁵² *Ibid.*, p. 35-36.

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴ On consultera sur ce sujet l'article de Teresa BERGER, « La place des femmes dans la liturgie », dans *Concilium* 259 (1995), p. 159-168. Elle y esquisse un portrait historique du rapport des femmes à la liturgie et propose une thèse pour expliquer leur exclusion. La présentation de cette thèse apparaîtrait cependant ici en dehors de notre propos.

La création et le développement des formes de la célébration chrétienne se sont faites graduellement selon les conditions locales, dans les grandes aires culturelles où s'est diffusée la Bonne Nouvelle. [...] L'Église de Rome a adopté dans sa liturgie la langue vivante du peuple, le grec d'abord, puis le latin et, comme les autres Églises latines, elle a assumé dans son culte des moments importants de la vie sociale d'Occident, en leur donnant une signification chrétienne⁵⁵.

En font foi l'enchaînement du *Sanctus* (*Is* 6, 3; *Ps* 118, 24-27; *Mt* 21, 9 – *Mc* 11, 10; *Lc* 19, 38; *Jn* 12, 13) les versions du *Credo* selon les polémiques de chaque époque ou encore les hymnes composées dans des circonstances difficiles - entre autres celles d'Ambroise dans sa cathédrale de Milan - et servant de rempart à la foi contre les attaques des païens⁵⁶. Cette tradition continuera à la fois à s'enrichir et à compter des pertes pendant tout le Moyen-Âge, de Grégoire le Grand et de la constitution d'un répertoire de chants pour la liturgie jusqu'au schisme entre les Églises d'Orient et d'Occident. De la période de la Réforme et de la Contre-Réforme, la liturgie conservera un goût des règles et des rubriques. Réglée comme du papier à musique, la liturgie s'est figée et ce n'est qu'au XIXe siècle que « quelques penseurs élevèrent la voix en faveur de la Tradition, conservatrice de toutes les valeurs civilisées⁵⁷ ».

C'est justement à partir du milieu du XIXe siècle et de dom Guéranger⁵⁸ que la liturgie deviendra objet d'étude. Quant à ce dernier, « le mobile de tous ses désirs, de toutes ses réactions et tendances fut bien la conception plénière du mystère de l'Église dont il percevait avant tout la voix dans la liturgie⁵⁹ ». Sous sa conduite et grâce au travail

⁵⁵ *La liturgie romaine et l'inculturation*, IVe Instruction de la Congrégation pour le Culte divin et la Discipline des sacrements pour une juste application de la Constitution conciliaire sur la liturgie, in *Documentation catholique* 2093, XCI (1994), p. 437.

⁵⁶ En ce qui concerne ces détails historiques, on peut puiser à plusieurs sources bibliographiques. Quant à notre étude, elle tire principalement ses références de l'ouvrage de A.-G. MARTIMORT, *L'Église en prière*, déjà cité.

⁵⁷ Olivier ROUSSEAU, *Histoire du mouvement liturgique*, coll. Lex orandi 3, Paris, Cerf, 1945, p. 3.

⁵⁸ Dom Prosper Guéranger (1805-1875), abbé de Solesmes, restaura en France l'ordre de saint Benoît et fut l'instigateur du mouvement liturgique. Ses deux grandes publications, les *Institutions liturgiques* et l'*Année liturgique*, représentent le fer de lance du mouvement de rénovation de la liturgie romaine, qualifiée à cette époque de "décadente". Nous nous sommes servie de l'ouvrage de dom Olivier ROUSSEAU, précédemment cité, p. 8, dont voici un extrait : « Dom Guéranger présentait ses *Institutions liturgiques* [...] "comme le livre où sont racontées les mystérieuses beautés et les harmonies célestes que l'Esprit-Saint a répandues sur les formes du culte divin". » (*Institutions liturgiques*, t. I, p. LXVII)

⁵⁹ O. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 1-2.

des moines bénédictins de Solesmes, le renouveau liturgique finira par gagner l'adhésion du pape. C'est sous le pontificat de Pie X (1903-1914) que s'amorcera officiellement un mouvement de diffusion de la liturgie – spécialement par le chant - par la notion de participation active des fidèles, moteur de ce mouvement jusqu'au deuxième concile du Vatican⁶⁰.

2.2 Actualité

La liturgie s'inscrit dans l'actualité puisque que c'est dans le constant recommencement de ses rites qu'elle est et reste vivante. Son objectif de faire mémoire du mystère pascal lui fait prendre les moyens appropriés. Nous avons déjà retenu l'enseignement, le partage du repas et la prière comme moyens de faire liturgie : toujours les mêmes et à la fois toujours différents, puisque chaque prise de parole s'inscrit dans un contexte sans cesse nouveau selon les événements et les personnes présentes. En un mot, l'expérience se renouvelle en s'alimentant toutefois toujours à la même source : la Parole de Dieu, partagée également dans le repas eucharistique. Quant à la prière, comme l'enseignement et le partage, elle s'inscrit dans une relation à Dieu en continuelle évolution, plaçant l'orant ou la communauté priante dans un équilibre relationnel semblable à l'eau d'une fontaine : ses éléments sont toujours les mêmes, cependant que les forces en présence régénèrent, par leur dynamisme, l'action. Chaque célébration liturgique est ainsi neuve, dans un présent toujours différent et renouvelé qui s'alimente à sa source première : le mystère dont il fait mémoire.

L'anamnèse dont il est question est au cœur même de son actualité. L. Bouyer nous en fournit l'explication : « l'actualité du Mystère, c'est tout simplement l'actualité du Christ ressuscité. [...] Dans la gloire de sa résurrection, il a déjà et il est tout ce que nous devons avoir et être en lui à la fin des temps. Et c'est cela qu'il nous donne déjà dès maintenant dans l'ordre sacramentel⁶¹... ». Il s'agit donc d'une présence continue, toujours la même et toujours nouvelle, se régénérant elle-même et nous installant ainsi

⁶⁰ Nous traiterons tout particulièrement de ce mouvement dans le chapitre 3.

⁶¹ L. BOUYER, *op. cit.*, p. 228-229.

dans un futur déjà accompli. S'il (le mystère) est accompli par le Christ, il est cependant de l'ordre d'un temps à venir pour nous.

2.3 Eschatologie

« Or le Seigneur Jésus, après leur avoir parlé, fut enlevé au ciel et il s'assit à la droite de Dieu. » (Mc 16, 19) C'est là, au Royaume éternel, que tous les chrétiens imaginent la vie nouvelle, celle qui naît dans la mort. Et c'est là que nous amène la liturgie. Comme le dit P. De Clerck, « dans ses textes mais tout simplement par son orientation vers Dieu, la liturgie ouvre un avenir; elle proclame qu'un futur est possible, et qu'il existe une vie après la mort⁶². » Il s'agit là de l'espérance chrétienne, celle qui est à la source des assemblées des fidèles et de leur prière. C'est dans cette espérance qu'ils vivent la charité, anticipant ainsi le Royaume des cieux, peuple de Dieu réuni et uni à Lui. Et c'est dans cette dimension eschatologique que la liturgie, de nature théocentrique, se fait à la fois christique, par sa centration sur le mystère de la résurrection, pneumatique, en rappelant que c'est par le souffle de l'Esprit que toutes choses peuvent être renouvelées (Ep 4, 23), et ecclésiale, par l'espérance de la Jérusalem céleste (Ap 21, 1-2). Ces trois aspects représentent également les différents protagonistes en présence dans la célébration liturgique : le Christ, grand Prêtre symbolisé par le personnage sacerdotal, l'Esprit saint, dont le souffle se diffuse selon Sa volonté et, enfin, l'assemblée, *εκκλησία* ou « peuple de Dieu en marche⁶³ », tous tournés vers le Père.

Évidemment, il n'est pas question de disjoindre ici le rôle du Christ de l'Esprit saint, puisque leur nature divine se présentant en hypostases différenciées n'altère aucunement leur unité. Toutefois, un problème se pose : la liturgie en tant qu'œuvre de l'Esprit doit être reconnue comme telle dans la célébration. Si l'on considère, suivant là L. Bouyer, que depuis sa Résurrection, son Ascension dans la gloire et sa délégation du Paraclet, « le Christ [est] devenu maintenant lui-même *πνεύμα*, Esprit vivifiant⁶⁴ », l'action du Christ est alors indissociable de celle de l'Esprit. Et comme « l'Église célèbre

⁶² Paul DE CLERCK, « Une théologie de la liturgie », *LMD* 221 (2000), p. 24.

⁶³ Cette expression tout à fait biblique est largement utilisée depuis la réforme conciliaire de Vatican II.

⁶⁴ L. BOUYER, *op. cit.*, p. 117.

moins l'Esprit qu'elle ne célèbre dans l'Esprit, grâce à son souffle divinisateur⁶⁵ », il nous faut donc considérer le Christ comme celui par qui l'Esprit agit, tout en reconnaissant l'œuvre spécifique de cette personne trinitaire: « l'Esprit vient en aide à notre faiblesse, car nous ne savons pas prier comme il faut, mais l'Esprit lui-même intercède pour nous en gémissements inexprimables. » (Rm 8, 22-26) C'est donc l'Esprit Saint qui crée le lien entre l'orant et Dieu. C'est lui qui communique la vie, celle du Christ ressuscité, qui rend celui-ci présent et médiateur entre Dieu et l'Église. C'est encore l'Esprit qui rend la transcendance immanente et fait de la prière un instrument puissant. Cependant, à l'époque de *Mediator Dei*, l'accent est mis sur le rôle du prêtre en tant que représentant à la fois du Christ et du peuple⁶⁶. L'impression qui ressort de la reconnaissance de ce rôle en est une d'usurpation de pouvoir : c'est un peu comme si le prêtre, représentant universel, s'appropriait les pouvoirs de l'Esprit Saint.

C'est dans cette même ligne de pensée que P. De Clerck constate que « le rôle de l'Esprit dans l'œuvre ministérielle n'a guère été développé dans la théologie occidentale⁶⁷ » et, plaidant pour une redécouverte de la dimension pneumatologique, croit qu'« une insistance plus forte sur l'action de l'Esprit devrait comporter, symétriquement, une plus grande déprise de la part de la personne du ministre⁶⁸. » Si la dimension pneumatologique, sans être totalement absente des textes de la liturgie, brille par sa discrétion, comme le fait remarquer tout à fait justement le théologien belge, c'est que « le don de l'Esprit Saint est moins un événement historique, lié à un moment du temps, que l'ouverture des derniers temps, et la condition de possibilité du culte chrétien⁶⁹. » N'étant pas inscrit à un moment particulier de l'histoire, l'Esprit représente plutôt le pont permanent et illimité de la présence de Dieu dans le monde. Dans la liturgie, c'est Lui qui communique à la fois le Père et le Fils. Élément dynamique de la procession trinitaire, c'est également Lui qui peut communiquer l'esprit de la liturgie, par la juste compréhension de son action.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Nous utilisons ici le langage de *Mediator Dei* : « ... ils représentent leur peuple devant Dieu de la même manière qu'ils représentent devant leur peuple la personne de Jésus-Christ ». (n° 39)

⁶⁷ P. DE CLERCK, article cité, p. 20.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

Mais l'action liturgique est située à la fois temporellement et hors du temps. Elle prend sa source dans un événement historique pour nous soustraire à l'histoire par la quête du Royaume. Ce Royaume fait partie du mystère pascal puisque le Christ en a ouvert les portes. Cette dimension eschatologique fait de la liturgie un moment où action et contemplation doivent se conjuguer mais également un espace éclaté où la mémoire et la promesse réunies servent de pont entre le tombeau ouvert et la Jérusalem céleste. Comme le dit si bien F. Dumont, « la liturgie a l'air de célébrer des choses d'hier, mais ce sont aussi des promesses⁷⁰ ». Vivre présentement de ces promesses, c'est percer le mystère chrétien : c'est saisir la réalité profonde de la liturgie. C'est la contemplation au cœur de l'action liturgique qui devient le moteur de l'engagement : « nos liturgies, qui ont l'air en contradiction avec l'engagement, signifient exactement cela⁷¹. » Parler ici d'engagement, c'est faire référence tout spécialement aux fidèles engagés dans le mouvement de pastorale liturgique dont la participation active aux messes lues – en particulier par le chant – nous intéressera dans la suite de cette étude.

C'est donc par la contemplation du mystère chrétien que l'on trouve un sens à la liturgie, sens qui ne peut résulter que d'un éblouissement, un peu à la manière dont les disciples d'Emmaüs ont été éclairés par les gestes et les explications de Jésus (Lc 24, 13-32). De la mémoire au Royaume, c'est l'Esprit qui opère, rendant le Christ présent pour célébrer le Père. L'action liturgique est donc une œuvre trinitaire à dimension eschatologique : cela doit transparaître dans l'activité extérieure des fidèles, représentée dans notre étude par le chant.

3. Acteurs de la liturgie

Nous avons déjà nommé les différents protagonistes de l'action liturgique : l'assemblée, le Christ-prêtre et l'Esprit Saint. Nous ne retiendrons cependant pas cette division pour la répartition des rôles liturgiques, quoique cette distinction nous servira

⁷⁰Fernand DUMONT, *Un témoin de l'homme*, Entretiens colligés et présentés par Serge CANTIN, Montréal, L'Hexagone, 2000, p. 213-214.

⁷¹*Ibid.*, p. 213.



dans un chapitre ultérieur. La raison en est fort simple : il serait assez difficile de déterminer exactement les fonctions attribuables à l'Esprit Saint dans le déroulement de la célébration. Le Christ, évidemment présent puisque représentant le personnage central de l'action mais absent dans une dimension physique plus concrète, n'est pas non plus à analyser comme un acteur visible. Restent donc les personnages humains véritablement présents en chair et en os : les fidèles laïcs (l'assemblée) et le prêtre (le célébrant), ce dernier se distinguant par sa fonction sacerdotale⁷².

En ce qui concerne tous les autres personnages qui gravitent autour de l'autel et qui exercent, avant la réforme liturgique conciliaire, une fonction – ceux que l'on nomme acolytes –, ils ne retiendront pas notre attention puisque le rôle qu'ils jouent n'a aucune incidence sur le sujet qui nous occupe. Quant à la place occupée par la musique et les musiciens, puisqu'elle ne représente pas un élément qui origine de la nature même de la liturgie, elle sera l'objet de notre étude dans le prochain chapitre.

3.1 L'assemblée

À l'origine, des assemblées se forment : elles sont au cœur même du culte chrétien. Ces rencontres de chrétiens gardent, du moins à Rome, un esprit familial pendant une assez longue période. C'est au cours du IV^e siècle que se multiplie le nombre des fidèles, situation due en grande partie à la promulgation de l'édit de Milan garantissant la liberté religieuse. C'est à partir de cette paix constantinienne⁷³ que les célébrations prennent un caractère plus officiel, dans les cathédrales nouvellement construites ou aménagées. Le peuple perd son rôle de sujet premier dans la célébration et « dès le VI^e siècle [...] les moines cénobites prennent le relais du peuple dans les offices quotidiens. Les services et ministères se cléricalisant, la célébration se ritualise⁷⁴. »

⁷² Il faut noter ici qu'en 1947, les termes "assemblée", "célébrant" et "président" sont anachroniques. C'est la raison pour laquelle nous utilisons plutôt ceux de "fidèles" pour parler des fidèles laïcs et "prêtre", "sacerdoce" et "sacerdotal" pour désigner le ministre ordonné qui préside la célébration.

⁷³ Cette expression tire sa source de l'édit de Milan promulgué en 313 par l'empereur romain Constantin, ouvrant ainsi la voie à une légalisation de la religion chrétienne.

⁷⁴ Joseph GÉLINEAU, *Demain la liturgie*, p. 20.

L'assemblée devient alors un sujet secondaire, jusqu'à tenir le rôle de « spectateurs muets⁷⁵ ».

Parallèlement et conséquemment à cette mutation du rôle de l'assemblée, partant du cœur de la rencontre au sujet extérieur à l'action, certaines transformations physiques la concernant sont à noter. Les réunions des premiers disciples donnaient lieu à un repas partagé. Au fur et à mesure que les assemblées deviennent plus nombreuses, on en vient à abandonner le repas comme cadre de la célébration⁷⁶, ce qui a également pour effet de faire disparaître les tables. On ne conserve alors que celle qui sert aux prêtres. De la position assise ou couchée, les fidèles passent à la station debout, entourant l'autel (*circumstantes*). Plutôt que du "rôle" du peuple, on parlera dorénavant de sa "place"⁷⁷. De ce glissement naîtra forcément un changement d'attitude de la part des acteurs concernés, changement qui s'accroîtra tout au long du Moyen Âge, lorsque la langue latine deviendra incompréhensible aux fidèles. L'action liturgique devient alors de plus en plus étrangère aux membres de l'assemblée qui se retirent dans une intériorité où la piété « [...] ne semble pas s'alimenter d'abord à la liturgie⁷⁸. »

C'est de cette situation que l'époque moderne a héritée. Alors que la rencontre dominicale, de spontanée (1^{er} siècle) à prescrite (déjà au Ve siècle⁷⁹), était au centre de la vie chrétienne et représentait l'activité principale des fidèles, le XXe siècle a vu le peuple chrétien désertier les églises – du moins en ce qui concerne la France d'où nous viendra la

⁷⁵ Cette expression de Pie XI, dans *Divini cultus* (1928), est reprise et citée par Pie XII dans *Mediator Dei*, au n° 194. Pie X avait d'ailleurs fait cette constatation et c'est en partie à cet état de fait qu'il a réagi, en particulier dans son *Motu proprio* de 1903. Cette triade – *Tra le sollicitudini*, *Divini cultus* et *Mediator Dei* – représente la réponse papale du XXe siècle à la situation et au rôle auxquels avait été confiné le peuple des fidèles par l'évolution des formes liturgiques.

⁷⁶ Nous avons puisé ici à l'ouvrage de A.-G. JUNGMANN, *La liturgie des premiers siècles jusqu'à l'époque de Grégoire le Grand*, coll. Lex orandi 33, Paris, Cerf, 1962, aux p. 66 et ss.

⁷⁷ Autant pour ce qui concerne la disparation des tables que le "rôle" ou la "place" du peuple, il faut consulter l'article de Gerard LUKKEN, « Les transformations du rôle liturgique du peuple : la contribution de la sémiotique à l'histoire de la liturgie », dans l'ouvrage *Omnes circumstantes. Contributions towards a History of the Role of the People in the Liturgy*, colligé par Charles Caspers et Marc Schneiders, Kampen (Pays-Bas), J.H. Kok, 1990, p. 15-30.

⁷⁸ J. GÉLINEAU, *Demain la liturgie*, p. 20.

⁷⁹ On retrouve des exhortations très autoritaires de la part de saint Jean Chrysostome dans ses *Homélie sur l'incompréhensibilité de Dieu*, spécialement dans la troisième. L'ouvrage auquel nous nous sommes référée est celui présenté par Jean-Yves LELOUP, coll. Spiritualités vivantes 113, Paris, Albin Michel, 1993.

pastorale liturgique - alors que « son appartenance à l'Église [s'était exprimée] de bien d'autres manières⁸⁰ » depuis son confinement à la prière privée.

3.2 Le prêtre

Présenter le prêtre célébrant séparément de l'assemblée peut laisser à penser que celui-ci s'en distingue complètement. Ce n'est pourtant pas le cas : il est aussi un membre de l'assemblée. Toutefois, il en est le chef⁸¹ : en termes contemporains, il la préside. Si nous n'avons pas établi cette distinction plus tôt, c'est bien dans l'intention de mettre en lumière le fait que, vue de la nef, la fonction du prêtre apparaît comme complètement détachée de l'assemblée. Il n'en était pourtant pas ainsi lorsque cette assemblée représentait le peuple réuni fraternellement dans l'unanimité de sa foi⁸². Les différentes transformations du rôle de l'assemblée, tout au long des siècles, ont renforcé celui du prêtre, entouré de ses acolytes, tout en lui conférant une autorité de plus en plus marquée. Désormais, et cela à partir du Moyen Âge, le prêtre et son groupe seront confinés à un lieu précis, le sanctuaire, complètement séparé de l'espace réservé aux fidèles, la nef. D'un côté, l'action et ses acteurs, de l'autre, les spectateurs face au spectacle : le tableau est celui d'un prêtre entouré de ses assistants et exerçant sa fonction sacerdotale dans un espace interdit aux simples fidèles. Cet espace sacré confèrera à ceux qui y évoluent - selon les différentes fonctions exercées - une aura de sacralité dont la sacerdotalisation de la fonction presbytérale sera la conséquence directe.

La fonction du prêtre est - dès le début du Moyen Âge jusqu'à Vatican II - de faire se dérouler la liturgie. Celui-ci est le chef de la prière « parce qu'il possède par l'ordination le caractère sacerdotal d'évêque ou de prêtre. À cause de ce caractère, il joue le rôle du Christ (*in persona Christi*)⁸³ ». Ce caractère sacerdotal christocentrique « qui a

⁸⁰ J. GÉLINEAU, *Demain la liturgie*, p. 21.

⁸¹ Selon les termes de *Mediator Dei*.

⁸² Nous nous inspirons ici de la partie intitulée « Les différentes fonctions dans l'assemblée » du deuxième chapitre de la section I de l'ouvrage référence de A.-G. MARTIMORT, *L'Église en prière*, aux p. 95 et ss.

⁸³ A.-G. MARTIMORT, *L'Église en prière*, p. 96.

prévalu depuis la Scolastique⁸⁴ », servira, au XXe siècle, de moteur aux laïcs désireux de se réappropriier un rôle, ou plutôt une fonction, perdu(e) dans l'histoire de la tradition chrétienne. Qualifiant certaines de leurs prétentions d'« erreurs captieuses⁸⁵ », Pie XII condamnera ceux qui « prétendent que le peuple jouit d'un véritable pouvoir sacerdotal, et que le prêtre agit seulement comme un fonctionnaire délégué par la communauté ». (MD 82) Nous voici en plein cœur des éléments en présence dans l'interprétation de la notion de "participation active des fidèles" à la messe, tels qu'ils apparaissaient à la fin des années 1940.

4. Système liturgique

« Système de prières et de rites⁸⁶ », comme l'a définie L. Bouyer, la liturgie contient différents genres de prières et de rites, eux-mêmes mis en forme de diverses manières. On y retrouve des prières de supplication, de louange, d'adoration ou d'action de grâce sous la forme de litanies, d'hymnes, ou d'acclamations. Elles s'insèrent dans l'organisation systématique de la liturgie, découpée par les différents rites qui la composent. De la procession d'entrée à l'envoi final, les différentes actions liturgiques appellent une participation propre au rôle des divers acteurs qui y prennent part. Intérieure tout d'abord⁸⁷, cette participation appelle une extériorisation de la prière, dans son expression collective. Du simple acquiescement (*Amen*) à l'affirmation solennelle de la foi (*Credo*), de l'acclamation du Dieu trois fois saint (*Sanctus*) à l'action de grâce individualisée - par l'intériorisation - en même temps que collective - par la présence physique des fidèles -, cette participation est réglée - à l'époque de *Mediator Dei* - par une instance de la Curie romaine, la Sacrée congrégation des rites (SCR)⁸⁸. C'est donc à

⁸⁴ Y.M. CONGAR, « Préface », *Clés pour une théologie du ministère. In persona Christi. In persona Ecclesiae*, B.-D. Marliangeas, coll. Théologie historique 51, Paris, Beauchesne, 1978, p. 14.

⁸⁵ C'est l'expression utilisée par Pie XII dans *Mediator Dei*, au n° 83.

⁸⁶ L. BOUYER, *op. cit.*, p. 11

⁸⁷ Voir MD 23 : « Mais l'élément essentiel du culte doit être l'intérieur, car il est nécessaire de vivre toujours dans le Christ ... »

⁸⁸ Le concile Vatican II apportera une modification à cet égard : « *Le gouvernement de la liturgie dépend uniquement de l'autorité de l'Église : il appartient au Siège apostolique et, dans les règles du droit, à l'évêque.* » (SC 22 § 1)

l'intérieur de ce système que « le peuple de Dieu prend part à l'œuvre de Dieu » (*Catéchisme*, n° 1069).

Ce système composé d'éléments hautement symboliques peut être imperméable à une lecture au premier degré, ce qui en réduit grandement le sens. C'est ce que nous indique J. Gélinau dans ce qui ressemble à une mise en garde : « Une opération aussi complexe est difficile à cerner. Le risque est toujours d'en simplifier tellement la théorie que l'application de celle-ci devient fausse⁸⁹. » S'il y a risque d'une mauvaise interprétation de la liturgie, c'est parce que « la liturgie est une activité de type parabolique (qui nous jette à côté) ou métaphorique (qui nous porte ailleurs), allégorique (qui parle d'autre chose) et symbolique (qui conjoint et met ensemble)⁹⁰ ». Rien de moins que tout cela! Ceci revient à dire que les rites et les prières, au-delà de leur aspect physique, dans leur manifestation concrète, par les mots, la musique, les gestes et les attitudes requis, exigent de ceux qui les expriment et/ou les reçoivent une compréhension qui s'alimente à la parabole, la métaphore, l'allégorie et au symbole. L'interprétation de ces diverses formes d'expression langagière appelle la présence de l'Esprit Saint et son action.

Conclusion

Culte public constitué de rites et de prières dont l'action est menée par le prêtre pour le peuple des fidèles et en son nom⁹¹, la liturgie constitue, dans son point culminant qu'est l'Eucharistie, le cœur même de la religion chrétienne⁹². Elle est à la fois ancrée dans ses origines, héritière de sa tradition en même temps que située dans une actualité qui préfigure le Royaume, promesse des chrétiens pour l'au-delà. Les éléments qui la

⁸⁹ J. GÉLINEAU, *Demain la liturgie*, p. 120.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ C'est ce que nous indique le n° 42 de *MD* : « Puisque la liturgie sacrée est accomplie au premier chef par les prêtres au nom de l'Église... ». Il faut relever ici que le *in nomine Ecclesiae* a remplacé le *in persona Ecclesiae*.

⁹² « Le point culminant et comme le centre de la religion chrétienne est le mystère de la très sainte Eucharistie que le Christ, Souverain Prêtre, a instituée, et qu'il veut voir perpétuellement renouvelé dans l'Église par ses ministres. Comme il s'agit de la matière principale de la liturgie [...] ». (*MD* 64)

composent proviennent d'une intention de louange, d'adoration⁹³ et de mémoire de la part des fidèles qui s'expriment par la prière. À dimensions christologique, pneumatologique et ecclésiologique, la liturgie, œuvre théocentrique qui conjugue action et contemplation, actualise le mystère pascal.

Du dernier repas de Jésus en compagnie de ses apôtres jusqu'à la liturgie catholique préconciliaire, l'évolution a été marquée de quelques glissements de sens. De l'enseignement du *rabbi* de Nazareth jusqu'à la Parole de Dieu proclamée par le prêtre à la messe dominicale en 1950, on peut également constater le poids des siècles dans l'épaisseur du voile masquant la Parole. De son action spontanée en réaction à la perte de son maître, la communauté des adhérents à l'enseignement de Jésus s'est transformée au fil des siècles en peuple obéissant – de moins en moins en avançant dans le XXe siècle – aux prescriptions d'une institution dirigée par des représentants du seul genre masculin, se considérant comme des serviteurs privilégiés de Dieu et jaloux de leur autorité. Cette situation est responsable d'une culture ecclésiastique – de tradition monastique – en tension par rapport à une autre qui place le peuple au centre de son action. C'est dans un tel contexte ecclésial que le couvercle de la marmite a sauté. Le bouillonnement causé par des siècles de glissements n'a pu que conduire à une réévaluation du sens et de la nature de la liturgie, de même que des rôles et des fonctions des chrétiens, quel que soit leur position ou leur statut dans l'Église.

Consciente du fait que l'interprétation à laquelle se sont livrés les différents groupes en présence suite à la publication de l'encyclique de Pie XII en 1947 était conditionnée à la fois par leur profonde adhésion au mystère chrétien et par un désir légitime de vivre pleinement ce mystère tout en respectant les directives pontificales, nous avons cru bon mettre en lumière ce qui fait de la liturgie une réponse d'un peuple à son Dieu. C'est à ce paysage hautement symbolique que se greffe la musique, langage non-conceptuel faisant appel à l'imagination plutôt qu'à la raison et qui fera l'objet du prochain chapitre.

⁹³ Se rapporter à l'explication de l'adoration à la note 46.

CHAPITRE 2

LA MUSIQUE COMME MOYEN D'EXPRESSION DU SENTIMENT RELIGIEUX

Introduction

Passer de la liturgie à la musique nécessite un certain ajustement. Il faut se replacer dans le contexte qui est le nôtre : la participation des fidèles à la messe par le chant, activité musicale dans un cadre liturgique. C'est cependant plus encore une activité liturgique d'expression musicale. Expression d'un sentiment religieux, le chant liturgique a besoin d'être appréhendé comme tel. C'est pourquoi il nous faut l'introduire sous différents aspects avant de présenter et d'analyser ses diverses composantes. Cette introduction couvrira ainsi, dans un premier temps, le champ de références auquel se rattache la musique. Dans un deuxième temps, nous ciblerons les éléments à analyser.

A. Références

Parler de musique fait en grande partie référence aux émotions : « Les vibrations sonores transmises par l'oreille au cortex cérébral se transforment en émotions qu'il est difficile de traduire par des mots⁹⁴. » Ce langage, organisé, structuré et codifié dans un système régi par des lois mathématiques⁹⁵, fait appel à la dimension intuitive de l'être

⁹⁴ Leon BENCE et Max MÉREAUX, *La musique pour guérir*, coll. Musique et société, Fondettes (France), Van de Velde, 1988, p. 56. Cet ouvrage très intéressant, fruit d'une collaboration entre un médecin (Bence) et un compositeur (Méreaux), fait le point, dans sa première partie, sur l'histoire de la musicothérapie.

⁹⁵ Le fait qu'un ou des sons soient harmonieux n'est pas uniquement affaire de goût, mais s'explique mathématiquement. Une des théories les plus anciennes à ce sujet remonte à l'Antiquité grecque lorsque Pythagore introduisit les mathématiques dans l'étude des sons. Il « fut le premier à comparer la musique à

humain, celle qui perçoit d'abord et qui cherche à comprendre ensuite. Les connaissances ne viennent qu'étayer ce que l'intuition a déjà perçu. On peut également affirmer avec Jean-Jacques Nattiez⁹⁶ que « tout le monde sait ce qu'est la musique, mais nul ne peut jamais répondre à cette question⁹⁷ ». C'est pourquoi il nous faut saisir la nature de la musique, comprendre de quelle matière elle est constituée et quels effets elle produit sur la femme et l'homme.

Parler de musique, c'est également faire référence au sacré puisque « [...] depuis la nuit des temps, on a accordé aux sons un caractère sacré. Rares sont les textes traitant de religion qui n'y fassent allusion⁹⁸. » D'ailleurs, Tomatis, auquel nous nous référons, affirme qu'« aujourd'hui encore on imagine mal une liturgie démunie de chant⁹⁹. » C'est également la constatation qu'a faite Amédée Gastoué, musicologue reconnu de la première moitié du XXe siècle, spécialiste de musique religieuse :

Les qualités particulières et éminentes de la musique, son influence sur l'*ethos* de tout être humain, lui ont de bonne heure accordé une place de choix dans les cultes religieux et dans leur contrefaçon ou corruption, les opérations magiques qui, chez les païens, sont mêlées si fréquemment aux premiers. Soit en effet que, par la musique, on pense honorer Dieu, soit que, par son influence, on mette mieux l'âme en état de réceptivité spirituelle, soit que l'on s'imagine que la musique ajoute à l'efficacité des incantations superstitieuses, **toujours et partout cet art a été mis au service du culte**¹⁰⁰.

un chant céleste exprimant l'harmonie cosmique », comme nous le présente Alfred TOMATIS, dans *Écouter l'univers. Du Big Bang à Mozart : à la découverte de l'univers où tout est son*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 115. Le fait est que les mathématiques ont depuis servi à expliquer la composition des sons, du moins dans leur matérialité, en plus de servir de cadre à la construction des systèmes musicaux occidentaux (modal et tonal). Ce n'est toutefois que vers le XVIIe siècle qu'on put appliquer des formules mathématiques aux sons et les travaux scientifiques de Newton, d'Alembert et de Raleigh, entre autres, feront naître une acoustique expérimentale. (Tomatis, p. 98)

⁹⁶ Musicologue de réputation internationale, ce professeur de la Faculté de musique de l'Université de Montréal a été choisi pour diriger un « ouvrage encyclopédique sur l'état actuel des connaissances en musique » (François TOUSIGNANT, « Les Italiens et la musique. Des ambitions encyclopédiques d'un autre genre », *Le Devoir*, 3-4 mars 2001, p. C9). Voici les titres de quelques-uns de ses ouvrages auxquels nous nous sommes intéressée : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1976; *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, C. Bourgeois, 1987; *De la sémiologie à la musique*, Montréal, Service des publications, Université du Québec à Montréal, 1988.

⁹⁷ Cet extrait d'une entrevue avec le musicologue est tiré de l'article cité à la note précédente.

⁹⁸ A. TOMATIS, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Nous soulignons. Amédée GASTOUÉ, *La vie musicale de l'Église*, coll. Bibliothèque catholique illustrée, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1929, p. 5. Cette plaquette superbement illustrée, petit bijou par sa

C'est ainsi que, comme le fait remarquer ce musicologue, « les cultes les plus grossiers parmi les sauvages, comme ceux établis par les plus anciennes religions organisées, ont ainsi fait appel à la musique et plus spécialement, au chant¹⁰¹. » Tenant compte de ce dernier élément - l'utilisation du chant -, notre étude se limitera donc à la musique chantée dans la liturgie romaine puisque la voix des fidèles est devenue, au XXe siècle, l'instrument d'une participation « consciente, active et fructueuse » (SC 11)¹⁰².

Le chant utilisé dans la liturgie est issu directement du réseau sensoriel humain autant que du principe même de vie - le souffle -, élément premier de la respiration. Le chant est donc une activité humaine qui fait appel à l'être tout entier, dans ses dimensions physiologique, psychologique et métaphysique. Le chant religieux, quant à lui, exprime tout particulièrement deux états d'âme humains bien distincts : l'angoisse et la joie. De l'angoisse surgit l'appel qui produit la prière de supplication (Ps 130)¹⁰³ et de la joie jaillit spontanément le cri d'admiration qui se transforme en prière d'action de grâce (Ps 81)¹⁰⁴. Ces prières, mutées en chants, laissent transparaître les sentiments humains dans leur expression religieuse. Dans le cri de supplication ou dans l'éclatement joyeux de l'action de grâce, la femme et l'homme deviennent les harpes de Dieu. Comme l'exprime si bien J. Gelineau, « pour revêtir un accent plus pénétrant, le son s'étire, la voix s'infléchit, jusqu'à ce que naisse la mélodie spontanée, porteuse de l'émotion¹⁰⁵ ». Cette « signification naturelle que le chant revêt dans l'existence humaine¹⁰⁶ » fait de la parole devenue musique un instrument privilégié dans la relation au divin. Prémisse du cantique du Royaume exprimant l'admiration empreinte de la crainte de Dieu explosant

facture, nous présente, au premier chapitre, les origines de l'art religieux, tout spécialement de la musique. L'auteur, musicologue réputé de son époque, a produit des ouvrages d'une rare qualité qui mettent en évidence la rigueur scientifique dont il faisait preuve ainsi que l'immensité de ses connaissances dans le domaine.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Pie X avait déjà demandé, dans son *Motu proprio* de 1903, une participation des fidèles aux « mystères sacro-saints de la messe » et Pie XII avait insisté sur la qualité de cette participation active, qu'il souhaitait tout d'abord intérieure avant qu'extérieure (MD).

¹⁰³ « Des profondeurs je crie vers toi, Yahvé : Seigneur, écoute mon appel ... », *La Bible de Jérusalem (BdJ)*, Paris, Cerf, éd. 1998, p. 1021.

¹⁰⁴ « Criez de joie pour Dieu notre force, acclamez le Dieu de Jacob ... », *BdJ*, p. 964.

¹⁰⁵ Joseph GÉLINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, Fleurus, 1962, p. 17.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 16.

en chant de louange (Ap 15, 3-4)¹⁰⁷, la prière chantée n'en reste pas moins musique, c'est-à-dire langage dont l'intensité, le timbre, la hauteur et la durée constituent les composantes mesurables du son, en tant que phénomène vibratoire. C'est par le nombre et le mélòs¹⁰⁸ que ce langage s'inscrit dans une réalité colorée d'affectivité, puisque l'inscription du mouvement sentimental est, symboliquement, fortement marquée par le déroulement du temps, dimension itinérante de la condition des femmes et des hommes. L'humain imprimant sa marque par « [...]ses accents expressifs soulignant les mots importants, [...] la prière devint un chant, un art, l'art de la parole chantée ou mieux l'art de la prière chantée¹⁰⁹ ». On pourrait donc affirmer, suite à cette constatation, que, à l'instar de la liturgie, la musique représente à la fois une science et un art. Il n'est toutefois pas dans notre intention de distinguer formellement ces deux aspects de la musique, puisque les effets produits par elle sont indivisibles en ces catégories. Binaire dans sa constitution, elle redevient une dans sa réalisation et sa réception¹¹⁰.

B. Éléments à analyser

Au cours de ce chapitre, il nous faudra, dans un premier temps, circonscrire le domaine de l'aspect matériel de la musique. C'est ainsi que le rythme, la mélodie et l'harmonie, éléments constituant des sons, feront l'objet de notre attention. Le sens logique et le sens créatif étant tous les deux en cause dans ces éléments, certaines considérations seront d'une importance capitale dans l'analyse de notre corpus concernant la matière première qu'ils représentent. La conception que se font du chant

¹⁰⁷ Il s'agit ici du cantique de Moïse et du cantique de l'Agneau chantés par ceux qui ont triomphé de la Bête, référence directe au chapitre 17 de l'évangile de Jean (« La prière de Jésus »).

¹⁰⁸ J. Gélinau distingue "nombre" de "rythme", dont le sens est plus large et rejoint celui de "mesure". Il utilise également "mélòs" pour désigner l'élément mélodique de la musique, « par opposition à l'élément agogique (mouvement) ». (*Chant et musique ...*, p. 23)

¹⁰⁹ Alice GABEAUD, *Histoire de la musique*, Paris, Librairie Larousse, 1930, p.14.

¹¹⁰ Quoique plusieurs études des plus sérieuses procèdent de façon dichotomique, d'autres travaux relativement récents s'éloignent de cette conception polarisante qui fait distinguer certaines approches relatives à la compréhension du comportement humain. C'est ainsi que, opposant inné et acquis, analyse et synthèse, cognitif et émotif, science et art, « on oubliait inconsciemment [...] que le vécu humain est à la convergence du dyptique cerveau-conscience ». Cette constatation est tirée d'un article de Jean-Paul DesPins, « Neuropédagogie de la musique et diptyque cerveau-conscience », in *Recherche en éducation musicale au Québec* 9, Québec, École de Musique, Faculté des Arts, Université Laval, janvier 1990, p. 47-64. Il poursuit en ajoutant que « ce qui permet aujourd'hui aux neurosciences fondamentales de progresser, c'est la certitude qu'ont maintenant les chercheurs que l'entité cerveau-conscience est présente partout. » (p. 49)

liturgique les deux groupes musico-liturgiques qui font l'objet de notre étude originera également de leur connaissance de ces éléments et du traitement qu'ils leur accorderont.

Dans un deuxième temps, nous fixerons notre objectif sur le chant, expression vocale musicale, fouillant ses origines pour comprendre le lien qui l'unit au sacré. Le chant n'existe pas sans le chanteur, à la fois instrument et instrumentiste : la dimension physiologique y prendra une place importante et nous conduira à un autre aspect, d'ordre psychologique cette fois. C'est ainsi qu'il nous faudra envisager l'art des sons vocaux dans sa réception. C'est ici que l'écoute, non seulement attentive mais également réceptive, apparaîtra comme l'attitude qui permet de se laisser happer par le signe en même temps que par la chose signifiée. Il s'agira alors de distinguer l'écoute de la simple audition. Entendre et écouter représentent des attitudes et c'est par la prévalence de l'écoute que l'être humain, via ses système nerveux et endocrinien¹¹¹, adoptera certains comportements qui orienteront sa perception de la réalité et la lui feront interpréter selon cette attitude. Dans l'expression musicale liturgique, cette distinction apportera un éclairage original sur notre sujet d'étude, faisant du fidèle un être à l'écoute (actif) ou un sujet entendant (passif). La composition matérielle des sons et l'expression vocale, sous ses aspects physiologique et psychologique nous attendent maintenant.

1. Les sons

La musique est constituée de sons, mais tous les sons ne sont pas musique. « L'usage veut qu'il y ait deux groupes de sons : les bruits et les sons musicaux¹¹². » Dans son ouvrage, le docteur Tomatis nous explique que les sons dont les caractéristiques tonales se définissent par des repères précis - ceux de hauteur, de richesse harmonique, de timbre et de durée - représentent les sons musicaux. Les autres, dont les mêmes caractéristiques sont mal définies, constituent les bruits. Ces derniers partagent avec les sons musicaux le repère d'intensité. Et le son est phénomène vibratoire dont la matérialité ne devient possible que par le support de l'air. Cependant, les sons n'auraient pas la

¹¹¹ Nous nous référons toujours à l'ouvrage de A. TOMATIS, précédemment cité, spécialement à la « Conclusion », p. 288-295.

¹¹² A. TOMATIS, *Écouter l'univers* ..., p. 98.

moindre importance pour les humains si ces derniers ne pouvaient les percevoir, d'où l'importance de l'organe perceptif des sons, l'oreille. Cet organe de l'écoute permet de distinguer ce qui différencie les sons entre eux, ces paramètres qui, heureusement réunis, feront la musique : l'intensité, créant un volume sonore allant de l'inaudible à l'agressant; la densité, résultant de la richesse du son perçu, cette appréciation sensorielle apparemment subjective¹¹³; enfin, le timbre, avec ses composantes fréquentielles dont les vibrations sont réparties de telle manière que la sensation aura une couleur tonale¹¹⁴ variable¹¹⁵. Quant à la durée, elle constitue un des paramètres du timbre, étant en rapport direct avec la hauteur du son, des fréquences les plus graves aux plus aiguës. Ces divers éléments constituant les sons musicaux représentent la partie mesurable d'une réalité dont l'agencement des structures fait ressortir trois éléments avec lesquels les musiciens auront à travailler, en composition comme en interprétation : le rythme, la mélodie et l'harmonie. Nous tenterons de les définir.

1.1 Le rythme

Platon a défini le rythme comme « l'ordonnance du mouvement¹¹⁶ ». S'il en est ainsi, le rythme intègre tout l'ensemble du mouvement sonore, c'est-à-dire la durée, la mélodie, l'intensité et le timbre¹¹⁷, en mettant en relation les deux éléments qui le composent, « l'un en élan, l'autre en retombée¹¹⁸ ». C'est dans cette même direction qu'avance un autre grand pédagogue musical, Maurice Martenot, lorsqu'il affirme que « le rythme [...] est l'élément vital de la musique, aussi indéfinissable que la vie elle-

¹¹³ Le docteur Tomatis nous apprend que « l'analyse en laboratoire ne joue pas avec la subjectivité; elle dénombre les vibrations sonores, sachant que chacune de ces vibrations est représentative d'un son isolé, dit également "son pur" ». (p. 100) Il conclut sur ce sujet en ajoutant que « la richesse de densité d'un son dépend du nombre de sons purs en présence. » (p. 101) Ainsi, en extrapolant de ces données scientifiques, il nous est possible d'affirmer que la richesse de la musique ne repose donc pas sur une base purement subjective, mais est plutôt constituée d'éléments physiques discernables.

¹¹⁴ Le mot "tonale" ne fait pas ici référence à la tonalité musicale mais est plutôt utilisé au sens figuré.

¹¹⁵ Nous nous référons ici au chapitre intitulé « Son et acoustique » de la troisième partie de *Écouter l'univers ...*, aux p. 97-105.

¹¹⁶ Cette référence à Platon apparaît dans la plupart des ouvrages traitant des divers éléments de la musique, que ces ouvrages soient de nature artistique, scientifique ou pédagogique. Nous l'avons ici extraite d'une des plus importantes méthodes de pédagogie musicale scolaire du XXe siècle : Justine WARD, *La Méthode Ward. Première année. Livre du maître*, Paris, Desclée, 1962, p. 22.

¹¹⁷ Il s'agit ici de la thèse défendue par Justine Ward dans l'ouvrage précédemment cité. Toutefois, vu l'importance de l'élément mélodique dans notre sujet, nous le traiterons séparément du rythme.

¹¹⁸ J. WARD, *op. cit.*, p. 22.

même. On doit le considérer comme une force en mouvement, une force qui propulse l'action, une force qui est elle-même mouvement¹¹⁹ ». Tous les auteurs consultés, musiciens ou scientifiques, nous rappellent également que si le rythme est vie, c'est que la vie humaine, dans sa dimension biologique, est également rythme, par les battements du cœur. C'est en effet grâce aux pulsations cardiaques régulières que le système sanguin fonctionne, irriguant ainsi le cerveau, centre de l'activité humaine¹²⁰.

Les impulsions sonores constituent le rythme et ces impulsions, dont les deux éléments de tension et de détente - élan et retombée dans la méthode Ward – sont agencés de façon égale ou inégale, forment le mouvement de base. C'est la trame vivante sur laquelle se fixera la mélodie, dans un autre agencement représenté par la hauteur des sons. Puisque le rythme, par sa nature impulsive, semble naturellement humain, on pourrait en déduire que le sens du rythme – musical – est inné pour tous les êtres humains. Ce n'est pourtant pas le cas, car le sens du rythme ne relève pas toujours de l'instinct : il doit s'acquérir et se développer¹²¹. Ainsi, la musique, tenant autant du sens logique que du sens créatif, fait appel aux deux hémisphères du cerveau. C'est ce que nous apprend J.-P. DesPins :

Dans l'hémisphère gauche sont localisées [...] les fonctions linguistiques et toutes les fonctions permettant au musicien d'assurer la sérialisation, la séquentialisation temporelle des œuvres qu'il interprète. Dans l'hémisphère droit sont localisées généralement les fonctions relatives à la reconnaissance des formes et à la spatialité et aussi les fonctions permettant à l'interprète d'assurer une perception globale de l'œuvre qu'il veut recréer¹²².

Le rythme, imposant à un musicien chanteur un mouvement à la fois verbal et musical, produit les séquences et les formes qui donnent à la pièce musicale son unité. J.-P.

¹¹⁹ Cette citation de Maurice Martenot, auteur d'une importante méthode active d'initiation musicale fondée sur le développement du sens rythmique, est tirée de l'ouvrage de L. BENCE et M. MÉREAUX, *La musique pour guérir*, p. 53.

¹²⁰ Ces considérations sont d'une importance capitale dans les domaines de la neurophysiologie et de la neuropédagogie de la musique ainsi que dans celui de la musicothérapie.

¹²¹ C'est ce qu'a constaté madame Ward auprès des enfants à qui elle a enseigné toute sa vie.

¹²² J.-P. DESPINS, article cité, p. 56.

Despins poursuit, démontrant l'importance de tous les éléments en cause pour produire une interprétation musicale intéressante :

Lorsque ces fonctions intrahémisphériques¹²³ convergent de façon interhémisphérique¹²⁴, la conscience du jeu a toutes les chances de voir le jour. En y ajoutant le talent et l'émotion de l'interprète, cela fera tout probablement la différence entre une interprétation de premier plan et une autre de peu d'envergure¹²⁵.

Il faut comprendre que l'interprétation est un élément essentiel de la production musicale. C'est l'interprétation qui fait vivre la musique et qui produit ou non un effet agréable chez l'auditeur, créant une atmosphère particulière. Dans le cas qui nous occupe, l'atmosphère devrait en être une de recueillement et l'interprétation doit pouvoir y contribuer non seulement par ses qualités artistiques mais également spirituelles. Cela laisse à supposer que la matière à interpréter doit tout d'abord posséder les qualités nécessaires pour permettre à l'interprète de faire éclater son contenu musico-liturgique.

Il faut donc retenir de tous ces détails à teneur scientifique que le rythme constitue la vie de la musique qui, par sa plus ou moins grande vitalité, produira des effets lui étant conséquents. Cette vitalité provient tout d'abord de la musique elle-même et est par la suite plus ou moins véhiculée par son interprète.

1.2 La mélodie

Vincent d'Indy, dans son « Cours de composition musicale », présente la mélodie comme « une succession de sons déterminés, différant entre eux à la fois par leur durée, par leur intensité et par leur intonation (gravité, acuité)¹²⁶ ». Les auteurs de l'ouvrage de musicothérapie consulté prennent cependant la peine de préciser que

¹²³ Il s'agit de la « capacité neurofonctionnelle consistant à mettre en relation simultanée et parallèle les données qui sont analysées et synthétisées à l'intérieur respectif de chaque hémisphère cérébral. » (DESPINS, p. 56)

¹²⁴ Cette « capacité neurofonctionnelle [consiste] à mettre en relation simultanée et parallèle les données analysées et synthétisées **tout à la fois par** les deux hémisphères cérébraux. » (DESPINS, p. 55)

¹²⁵ J.-P. DESPINS, article cité, p. 56.

¹²⁶ Cette citation est rapportée par les auteurs de l'ouvrage *La musique pour guérir*, déjà cité (p. 54).

[...] la mélodie n'est pas seulement la somme de ces composantes, elle forme un tout « *qu'on perçoit indivisible et qui constitue d'un bout à l'autre, si l'on veut étendre le sens du mot, un perpétuel présent, quoique cette perpétuité n'ait rien en commun avec l'immutabilité, ni cette indivisibilité avec l'instantanéité* » (Bergson : « La Perception du changement » dans « La Pensée et le Mouvant »)¹²⁷.

On le voit bien, la mélodie est en même temps forme et mouvement et est perçue dans son entièreté plutôt que comme des moments successifs. Elle prend la forme que lui donnent ses composantes réunies et imprime le mouvement que ces mêmes composantes créent par leur réunion. La mélodie se déroule comme un tapis, mais un tapis volant, c'est-à-dire qu'elle génère son énergie propre en contrôlant sa propulsion de même qu'elle véhicule ses assises. Dans l'agencement des différentes hauteurs de son, chaque note représentant un moment distinct de la mélodie, le résultat plus ou moins heureux ne peut être dissocié du rythme créant le mouvement de base. Ces deux éléments, étroitement reliés, représentent l'aspect linéaire de la musique, son déroulement dans le temps.

Lorsque la mélodie se marie à un texte, deux mouvements s'imbriquent l'un dans l'autre. Le tapis volant de la mélodie en vient ainsi à transporter la consistance du message. Il ne s'agit pas de juxtaposition, mais bien d'alliage, puisque, à considérer les deux mouvements comme parallèles, il faudrait les décoder séparément. Dès lors, s'il s'agit de faire un tout de deux parties, certaines règles doivent s'appliquer afin de rendre possible un tel mariage. Le rythme musical doit donc pouvoir porter le texte en lui donnant une couleur nouvelle et cela, en lui permettant de faire éclater les barrières de l'utilité pour rejoindre le champ plus vaste de l'imagination¹²⁸. Le support devient donc le mouvement musical, cependant que le message est représenté par le texte. Pour que la greffe soit réussie, le texte doit obéir aux lois du support en même temps que le support doit faire ressortir la densité du message. Cela suppose ainsi que le texte réponde à

¹²⁷ L. BENCE et M. MÉREAUX, *op. cit.*, p. 54.

¹²⁸ Le père Gélineau tient compte de semblables considérations dans la distinction qu'il fait entre l'art et la nature, dans son incontournable ouvrage *Chant et musique...*, aux p. 37-39.

certaines critères de facture, compte tenu de la langue utilisée¹²⁹. Cette langue se situe également dans un registre donné, utilisant un canal plus ou moins large¹³⁰, et oriente déjà ainsi le mouvement de la phrase mélodique en tenant compte du rythme intrinsèque de la langue en question.

1.3 L'harmonie

Penser "harmonie", c'est penser relation entre divers éléments, entre différentes personnes : on parle alors de relations harmonieuses. On peut également faire référence au corps humain : Tomatis nous rappelle que « lorsque Bergson parlait en philosophe des mécanismes du système végétatif, [...], il aimait à définir le "sympathique" comme étant le tractus nerveux qui nous mettait "en harmonie" [...] avec le cosmos¹³¹. » Cependant, parler d'harmonie musicale, c'est faire référence à une organisation : il s'agit en fait d'une grammaire musicale qui, ses lois étant parfaitement appliquées dans un système donné – le système tonal -, permet d'obtenir une forme architecturale agréable. Comme notre répertoire ne contient que des œuvres musicales monodiques¹³², soit des pièces de chant grégorien et des mélodies à caractère populaire, toutes destinées à l'unisson, la construction harmonique qui nous intéresse sera plutôt celle d'une certaine harmonie liée à la mélodie. Il s'agit, comme le note justement J. Samson, des mélodies qui « sonnent harmoniquement [...] dans lesquelles la succession des notes d'appui évoque des accords, pour que ceux qui les chantent entendent des accords¹³³ », car ces accords forment une

¹²⁹ On sait que les différentes langues ont une accentuation qui leur est propre. Le meilleur exemple nous est fourni quand on compare la langue latine, utilisée jusque dans les années 1960 dans la liturgie romaine, à la langue française, en se rappelant les difficultés qu'a rencontrées l'Église catholique dans la traduction de ses textes liturgiques, comme n'ont cessé de le répéter tous les liturgistes depuis Vatican II.

¹³⁰ C'est ce que fait remarquer A. Tomatis lorsqu'il constate que « les bandes passantes auditives de la [...] langue française siègent dans la zone des voyelles [...] et n'emploient qu'un canal étroit jouant sur une octave ». (*Écouter l'univers...*, p. 108)

¹³¹ A. TOMATIS, *op. cit.*, p. 107.

¹³² La monodie s'oppose ici à l'harmonie, c'est-à-dire qu'elle est constituée d'une mélodie seule, alors que l'harmonie comprend une superposition de voix appelée polyphonie. La véritable polyphonie représente une construction à plusieurs voix. Ainsi, on appellera plutôt "harmonisation" une mélodie à laquelle on ajoute un accompagnement vocal harmonique. C'est le cas de la plupart des pièces chorales utilisées depuis la réforme liturgique de Vatican II et qui posent à la fois un problème d'ordre musical et de représentation (chorale représentant l'assemblée), ce dernier étant en rapport direct avec la notion de "participation".

¹³³ Joseph SAMSON, « Dialogue dans la Combe à l'Ours », *Musique et liturgie* 30, (nov.-déc. 1952), p. 4-5.

partie de la structure tonale. C'est pourquoi cet aspect de l'harmonie sous-entendue retiendra notre attention.

En musique, « l'harmonie est l'art de former des accords et de les enchaîner¹³⁴ ». Ces accords se construisent sur chacun des sept degrés de la gamme. Toutefois, ce sont ceux bâtis sur les notes tonales – premier, quatrième et cinquième degrés - qui servent à la construction de la tonalité¹³⁵. Ces notes tonales utilisées judicieusement dans l'élaboration de la mélodie feront ainsi percevoir l'harmonie qui lui est sous-jacente. Quant aux notes modales – troisième et sixième degrés -, elles déterminent le mode – majeur ou mineur -, manière d'être de la tonalité. Toute ambivalence à ce chapitre dessert la pièce musicale car son apprentissage n'ira pas de soi, le naturel harmonique y étant exclu.

Que des sons musicaux soient assemblés dans une structure où rythme et mélodie créent le mouvement, cela ne représente que la partie structurale de la musique, celle qui produit la matérialité. Doit s'y joindre l'harmonie, dont la supposée subjectivité repose en fait sur une construction bien organisée, dans un système donné.

2. Le chant

Se rappeler les paroles d'Augustin - « Chanter, c'est prier deux fois » - nous fait réaliser que le chant peut être sacré. C'est en remontant à ses origines, sous les aspects anthropologique et étymologique, que l'on vérifiera cette affirmation. En conclure que celui qui chante prie deux fois, c'est réaliser que le chanteur sacré devient l'instrument de sa prière. Instrument par son corps qui produit le son, instrumentiste par son interprétation, le fidèle qui chante à l'église se sert de la musique liée aux paroles pour adresser à Dieu sa prière. L'attitude qu'il adopte alors le place en situation d'écoute ou de simple audition. Origine, chanteur et attitude composeront cette partie du travail.

¹³⁴ S.M. de S.M., *Théorie musicale*, Montréal, 16^e édition, 1974, p. 1.

¹³⁵ La source est la même qu'à la note précédente.

2.1 Origine

« Dans les civilisations primitives, les premiers chants de la création sont considérés comme provocateurs de la lumière et l'efficacité des célébrations est attribuée à la parole chantée et à la musique¹³⁶. » Le chant s'inscrit donc dans une dimension cosmique et possède, selon les Anciens, une puissance agissante sur les éléments naturels. Mais il est également expression, l'expression humaine d'un état d'âme, nous l'avons déjà dit. Qu'il exprime la joie ou l'angoisse, il est la réaction spontanée de l'être humain à un sentiment exacerbé, le réflexe de l'homme et de la femme qui extériorisent naturellement un trop-plein émotif. Depuis la nuit des temps, ce moyen d'expression, pendant longtemps uniquement à l'adresse des dieux, représente un pont érigé entre le visible et l'invisible, reliant l'immanent au transcendant. Ce qui est donc exprimé par le chant s'élève ainsi au-dessus du quotidien, du contingent : il le dépasse en même temps qu'il le sublime. Le chant origine de la relation homme-Dieu et, ainsi perçu, appartient à l'homme et à Dieu. J. Gélinau, dans un texte d'une rare luminosité, expose sa compréhension de l'origine du chant sacré :

À celui dont la voix nous a créés ou interpellés, effrayés ou réjouis, illuminés ou assombrés, irrigués ou desséchés (le beau son doit être à la fois « lumineux et humide »), il faut répondre en offrant l'offrande sacrée du son. S'il ne parle plus et se tait, on peut prendre l'initiative de crier vers lui pour qu'il réponde, car le silence, c'est la mort. À ce niveau radical, le son – voix ou musique – constitue un lien sacré avec l'être transcendant. La signification religieuse du sacrifice du son est globale, tout à la fois évocation et adoration, invocation et louange, depuis la syllabe « om » qui résume en elles toutes les puissances acoustiques, jusqu'à la vocalise d'un kyrie ou d'un alleluia¹³⁷.

Mais qu'en est-il au juste de cet alliage mots-sons? C'est encore J. Gélinau qui nous servira de boussole : « Quand intervient le mot, le son se trouve intégré dans divers champs sémantiques qui orientent les significations possibles. C'est la Loi qui est mangée

¹³⁶ Adrien NOCENT, « Parole et musique dans la liturgie », *Concilium* 122 (1989), p. 149.

¹³⁷ J. GÉLINEAU, « Le chemin de musique », *Concilium* 222 (1989), p. 160.

par la bouche dans la méditation-récitation; l'objet de la plainte est désigné; la louange nomme son destinataire¹³⁸. » La musique n'est plus seule : elle devient le véhicule de la parole ou, pour reprendre notre image, son tapis volant. Le lien n'en est donc pas un d'équivalence, ni de signifiante, mais plutôt de complémentarité : il s'agit d'imprimer symboliquement le sens profond par une union qui fond les deux réalités en une seule. Et à ce moment, le son est plus que musique et le texte dépasse la parole. Voilà ce qu'en d'autres mots a exprimé le liturgiste états-unien David N. Power :

la musique, en fait, sert de commentaire au texte, et c'est en ce sens qu'elle aide à la transmission. [...] Il existe une sorte de commentaire sonore qui ne naît pas des idées exprimées mais leur est antérieur. C'est une réponse au plan de la sensibilité qui peut, certes, demander une clarification et une orientation verbales, la fonction du verbal étant cependant de la recueillir et non de la cacher. Il faut que le son soit entendu avant que le mot prenne forme. La réponse cognitive au désir de la vie humaine, à son aliénation et à son pressant besoin de Dieu, a son siège dans l'affectif dont le son et la musique sont des formes importantes¹³⁹.

Voilà la réalité du chant, tout spécialement celle du chant sacré, dont le texte n'est pas qu'accessoire, comme ce peut être le cas dans certaines autres pièces musicales profanes.

Quant à sa réalité étymologique, elle nous rappelle que le *carmen* est à la fois chant et charme¹⁴⁰ et qu'il y a toujours tentation - comme l'exprimait Augustin au Ve siècle¹⁴¹ - d'utiliser la puissance du son pour servir autre chose que la Parole. Cette manière de considérer la musique puise à la source de l'ethnomusicologie qui fait état de la puissance accordée aux incantations vocales chez la plupart des peuples primitifs¹⁴². Elle ne fait que mettre en évidence l'influence qu'ont les sons lorsqu'ils sont mis au seul service du charme. C'est là où l'apport du texte devient important, quand contenu et forme doivent signifier au-delà des mots.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 161.

¹³⁹ David POWER, « Conclusions éditoriales. Élargir la tradition », *Concilium* 222 (1989), p. 174. Cet article conclusif de ce numéro de la revue internationale de théologie, dont le thème était « La musique et l'expérience de Dieu », laisse transparaître la sensibilité de l'auteur qui s'intéresse particulièrement au domaine de la culture en lien avec la théologie. À ce sujet, nous avons consulté son ouvrage *Worship : Culture and Theology* (1990) que l'on retrouvera en bibliographie.

¹⁴⁰ C'est la remarque faite par le père Gélinau dans l'article cité aux notes précédentes.

¹⁴¹ Voir les *Confessions*, Livre X, XXXIII, 49.

¹⁴² Les références à ces travaux pullulent chez la plupart des auteurs consultés, de Gastoué à Gélinau, passant par Tomatis.

2.2 Le chanteur

Il ne s'agit plus ici d'une réaction humaine instinctive. Nous voici plutôt rendus à une expression organisée dans son ensemble. La prière vocale sera ici étudiée sous deux angles différents : le premier est d'ordre physiologique – le chanteur à la fois instrument et instrumentiste – et le second, d'ordre psychologique par la dimension expressive ajoutée à un aspect plus technique, est en relation avec l'interprétation de l'instrumentiste.

2.2.1 Aspect physiologique du chant

Les appareils respiratoire, phonateur et résonateur travaillent de concert pour la production du son : le chanteur est instrument. Par le contrôle de ces fonctions et installé en position de verticalité¹⁴³, il se transforme en instrumentiste. Chanter est donc une action d'ordre tout d'abord physiologique et c'est à ce titre qu'elle s'inscrit comme naturelle. Ce faisant, elle informe le cerveau, par les connexions nerveuses reliées aux différentes sensations qu'elle produit – chaleur, vibration – de même qu'au sens qui est mis en éveil – l'ouïe -, influant ainsi sur le psychisme du chanteur. Les sensations produites étant habituellement agréables, l'acte du chant, sans même tenir compte du texte qu'il véhicule, installe l'instrumentiste dans un état de bien-être. C'est ce que nous apprend Tomatis :

Le chant favorise l'instauration d'un état d'équilibre et de sérénité. Il aide à l'acquisition de la verticalité, à la cristallisation de l'image du corps en tant qu'instrument émetteur et à l'accroissement de la ventilation respiratoire, donc à une meilleure oxygénation. Il déclenche surtout une augmentation de l'effet dynamogénique de l'oreille interne, qui acquiert alors sa posture d'écoute. Enfin, il participe à la mise en vibration de la boîte crânienne, avec pour conséquence une action sur l'hypophyse et, par là même, sur tout l'ensemble des glandes endocrines¹⁴⁴.

¹⁴³ Autant Tomatis que les musiciens (Gélineau, Deiss, Gastoué et nos contemporains) font état de la nécessité de cette position, expliquée physiologiquement par l'un et spirituellement par les autres.

¹⁴⁴ A. TOMATIS, *Écouter l'univers...*, p. 92.

Toutefois, l'acte du chant ainsi vécu, dans une position et par une technique idéales, relève d'une interprétation faisant appel à la spécialisation. Il est bien entendu que les fidèles réunis à l'église pour la messe ne répondront pas à ces critères et que les seuls pouvant s'y référer seront les chantres qui ont suivi une formation assez poussée et dont un bon sens musical ajoutera à la qualité de leur interprétation.

2.2.2 Aspect psychologique du chant

À la manière du musicien d'orchestre qui est toute obéissance, à la partition et au chef, l'"écoutant" doit s'installer dans cette même attitude. Comme le fait remarquer Tomatis, obéir est « aller vers ce que l'on entend (*ob-aud-ire* ou, par contraction, *obéir*), [...] s'engager sans dévier...¹⁴⁵ » C'est donc se laisser happer, voire même entraîner, dans une sorte d'abandon « qui permet de se diriger sous l'impulsion d'une indicible mais irrésistible confiance [et qui] n'est autre chose que la foi elle-même¹⁴⁶ ». Cet acte d'écoute, dans le cas du chant liturgique - et ce, autant pour l'émetteur que pour le récepteur -, nécessite une subordination à la Parole, au mystère, au divin. D'une telle attitude, dont l'abandon dans l'obéissance et l'humilité sera la marque, résultera un envahissement de la Parole - par le chant - qui suscitera une réponse axée, non sur le sujet dans sa conscience de lui-même, mais plutôt sur l'harmonisation du sujet à Dieu, dans une qualité de relation dont l'initiative première revient à Dieu lui-même. Dans le cas où le chanteur ou l'auditeur serait orienté vers sa relation à Dieu, son sentiment religieux, ce qu'il écoute, c'est tout d'abord son intérieur; ce qu'il exprime, son état d'âme. La réceptivité au divin est ainsi filtrée par le Moi. La référence n'est plus alors la Parole, mais bien le sujet lui-même, ce qui résulte en une « auto-référentialité de matière¹⁴⁷ ».

¹⁴⁵ A. TOMATIS, *Écouter l'univers* ..., p. 289.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ C'est le philosophe canadien Charles TAYLOR qui présente cette notion d'auto-référentialité, conséquence de l'idéal d'authenticité propre à la modernité, dans son ouvrage *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992, p. 104. Il distingue ainsi deux sortes d'auto-référentialité, celle de manière et celle de contenu (ou de matière), et affirme que « l'auto-référentialité de manière est inévitable dans notre culture. La confondre avec l'auto-référentialité de matière crée l'illusion que celle-ci l'est également. Cette confusion prête une légitimité aux pires égarements du subjectivisme » (p. 104).

Charles Taylor fait état de deux modes d'application relatifs à l'auto-référentialité : celle de manière et celle de contenu – ou de matière. L'élément qui permet de les distinguer l'une de l'autre réside dans l'attitude d'obéissance ou non à la matière en cause. L'étymologie du mot "obéir" prête ici à deux interprétations différentes¹⁴⁸, quoique non opposées l'une à l'autre. En effet, dans les deux cas, on perçoit un mouvement : "écouter dessous" veut dire "sous l'influence de", d'où la source du mouvement; "aller vers ce que l'on entend" laisse également supposer un mouvement, une direction. Cette direction, dans les deux cas, est bien précise, et s'inscrit comme une réaction à un mouvement initial, extérieur au sujet : il s'agit de Dieu lui-même, source de l'élan. Cette tension ne se transformera en détente que lorsque le sujet aura lui-même enclenché son mouvement de réaction. Obéissance, donc, et subordination à la Parole en même temps qu'envahissement de cette Parole résulteront en un effacement du sujet et en une intimité fusionnelle, alors que dans une auto-référentialité de matière, le sujet, indépendant du contenu, confond son désir d'action avec l'action elle-même, et par là même avec la matière, c'est-à-dire le chant.

Revenant à la situation d'écoute, on constate que les éléments en présence sont soit en état de dépendance, soit en état d'indépendance. Ces éléments, représentés par le sujet écoutant – chanteur ou auditeur - et la matière à écouter – chant liturgique -, entrent ou n'entrent pas en interaction. Voyons tout d'abord la situation d'indépendance. Dans le cas qui nous concerne, il s'agit du chanteur ou de l'auditeur et de la Parole de Dieu. S'il y a indépendance, c'est que le sujet écoutant, plutôt que de se placer en état d'abandon et de laisser l'initiative de la relation à Dieu, oriente lui-même la relation par son initiative personnelle. Ce faisant, il s'insère dans le contenu en posant en référence son intention, son objectif et son action. Selon le principe d'auto-référentialité de matière de Taylor, l'illusion ainsi créée fait en sorte que l'écouter qui se projette dans le contenu en vient à confondre la véritable matière avec sa perception de la matière.

¹⁴⁸ Il s'agit de celle de Gélinau, pour qui obéir signifie « écouter dessous, répondre », ainsi que de celle de Tomatis, dans laquelle obéir représente « aller vers ce que l'on entend ».

Selon l'autre alternative, celle de dépendance, l'écouter se laisse littéralement happer par l'écoute et en vient à faire corps¹⁴⁹ avec la matière, c'est-à-dire la Parole de Dieu – dans le cas qui nous occupe, cette Parole transmise par le chant. Le sujet, ainsi installé sur un mode d'écoute sans interférence, entend et perçoit le chant comme Parole directe, et la musique qui la porte se doit alors d'être en harmonie avec Elle, et non traduire une réalité qui soit à l'image du sujet. L'auto-référentialité n'en est ici qu'une de manière, cette manière étant l'orientation consciente du sujet dans sa subordination au divin. De ces deux attitudes découlent des conséquences relatives à chacune. Entendre et écouter le chant dans l'intention première de s'y retrouver personnellement mène à un répertoire, littéraire et musical, identifiable au sujet plutôt qu'à la Parole. Se laisser aspirer par cette même Parole conduit à une reconnaissance d'un répertoire de toute autre facture, cette dernière relevant de l'inspiration du contenu plutôt que de l'explication ou de l'interprétation. En appliquant ce principe d'auto-référentialité aux pièces de notre corpus, il nous faudra discerner ce qui se rattache à la matière première afin de pouvoir distinguer cette matière du sujet écoutant.

Conclusion

Le tour du jardin complété, celui de la matière musicale, de son expression vocale, par l'interprétation et l'écoute, rassemblons maintenant les éléments qui nous serviront de mesure d'évaluation des pièces de notre corpus. La musique, par son rythme (englobant la mélodie), est mouvement. Ce mouvement, par des phases successives de tension et de détente (élan et retombée), doit être harmonieux, c'est-à-dire que l'effet qu'il produit doit, en ce qui concerne spécifiquement le chant, faire percevoir texte et musique comme un tout, ce tout s'imprimant dans le cerveau-conscience au moyen d'outils physiologiques. Quant à l'harmonie musicale proprement dite, on doit la percevoir – du moins dans le cas de musiques utilisant la structure tonale – dans le déroulement de la mélodie. Originant de la relation homme-Dieu, le chant devient, en contexte liturgique, sacrifice du son. Ce commentaire littéraire et musical n'est autre chose qu'une prière dont

¹⁴⁹ Cette intimité, contrairement à la confusion entre le sujet et la matière, laisse toute la place à la matière elle-même qui peut alors modeler le sujet.

l'acuité du sens est relative à l'heureuse réunion de tous ses éléments. Ceux-ci – musique et texte - peuvent être reçus différemment, selon l'attitude de l'écouter : c'est ici qu'entre en jeu le concept d'auto-référentialité – de manière ou de matière.

Rythme musical, langue (texte), sacrifice du son et attitude sont autant d'éléments en lien avec les aspects matériel et physiologique du chant. Ils nous serviront d'instruments de mesure, de balises et de critères pour l'analyse de notre matière première, cependant que l'aspect psychologique, non mesurable avec de tels instruments, ne pourra être appréhendé que par l'attitude d'écoute, dont le système endocrinien est responsable du traitement.

CHAPITRE 3

LA PARTICIPATION ACTIVE DES FIDÈLES PAR LE CHANT LITURGIQUE

Introduction

Notre sujet est à la fois liturgique et musical et les deux premiers chapitres ont circonscrit ces deux domaines. Il nous manque toutefois certains éléments si l'on veut faire le lien avec l'objet précis de notre étude qui est la participation des fidèles à la messe à partir de deux répertoires différents en usage à l'époque de *Mediator Dei*. Ces éléments sont relatifs à la constitution du répertoire grégorien ainsi qu'à l'évolution du cantique populaire d'expression française. Nous devons donc faire un détour par l'histoire de la musicologie liturgique, étape qui nous mènera jusqu'à la fin du XIXe siècle. Nous aborderons ensuite le XXe siècle avec l'invitation de Pie X à une "participation aux mystères sacro-saints" de la messe ainsi qu'à la reconnaissance du caractère sacré du chant liturgique. Deux parties composeront ainsi ce chapitre : la musicologie liturgique et la participation active des fidèles.

Tout sera ensuite en place pour l'étude des deux mouvements déjà identifiés au Canada français des années 1950. Les échanges de plus en plus fréquents entre les deux rives francophones de l'Atlantique – autant avec la tradition grégorienne de Solesmes qu'avec le CPL de Paris – se chargeront d'alimenter les deux groupes.

1. Musicologie liturgique

« Ce que nous nommons aujourd'hui "chant grégorien" est le fruit des traditions de la musique sacrée monodique de l'Occident, vécues pendant le Haut Moyen-Âge¹⁵⁰. » En ce qui concerne l'évolution du cantique populaire d'expression française, son histoire remonte au VIII^e siècle carolingien et au parler vulgaire de l'époque, c'est-à-dire la « *lingua romana rustica*¹⁵¹ ». Il est important d'en retracer les grandes lignes, celles qui nous serviront à comprendre le chant liturgique des années 1950.

Depuis les premières liturgies chrétiennes jusqu'au XX^e siècle, le chant, toujours présent, a suivi l'évolution des cultures – autant juive, grecque, romaine, barbare que monastique, populaire et savante –, traversé les différentes époques – de l'Antiquité à l'époque moderne – et exprimé l'évolution de l'Église au cours des siècles. Du refrain psalmique hébraïque au cantique moderne, passant par le chant grégorien, l'hymne, la cantilène¹⁵², l'épître farcie¹⁵³, la paraphrase de psaumes, la chanson pieuse¹⁵⁴ et le chant folklorique, la musique vocale s'est inculturée à la fois à la société ambiante et à l'Église.

Le chant des psaumes fait d'abord partie de la tradition juive et la religion chrétienne en a retenu, avec les textes, la psalmodie. Quant à l'hymnodie chrétienne primitive, elle « est d'abord confession de Jésus Seigneur, ainsi qu'elle résonne dans Philippiens 2 ou dans divers hymnes de l'Apocalypse :

Il est digne, l'Agneau immolé, de recevoir puissance et richesse, sagesse et force,

¹⁵⁰ Albert-Jacques BESCOND et Giedrius GAPSYS, *Le chant grégorien*, Paris, Buchet/Chastel, 1999, p. 14.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵² Sous sa forme grégorienne, elle se nomme *cantilena romana* alors que sous sa forme populaire de "poésie épique chantée", on l'appelle *cantilena vulgaris*. (Amédée GASTOUÉ, *La cantique populaire en France. Ses sources, son histoire*, Lyon, Janin Frères éditeurs, 1924, p. 53)

¹⁵³ Il s'agit, à partir du XI^e siècle, d'une paraphrase musicale de l'épître par laquelle le chant en langue vulgaire prendra place dans l'office. Lors de l'interruption de la lecture par le diacre, on s'en servait comme explication à l'intention des fidèles pour qui la langue latine était devenue incompréhensible. Ces épîtres pouvaient également être farcies en latin. (A. GASTOUÉ, *Le cantique...*, p. 19)

¹⁵⁴ Elle apparaît au XIII^e siècle.

honneur, gloire et bénédiction¹⁵⁵. »

S'y ajoutera l'hymnodie latine, dont le principal représentant est Ambroise de Milan. C'est à partir de ce dernier que l'on peut suivre le fil de ce qui composera plus tard le corpus grégorien. Ambroise de Milan (v. 340-397), Benoît de Nursie (v. 480-547) et Grégoire le Grand (v. 540-604) représentent les principaux jalons de cette route. Grégoire avait été bénédictin avant de devenir pape et l'influence du fondateur de l'Ordre avait profondément marqué sa compréhension de la liturgie et du chant qui la portait. Cette influence qui, par saint Benoît, portait la marque de saint Ambroise¹⁵⁶, nous laisse à penser, compte tenu de la vie ascétique menée par Benoît¹⁵⁷, que les mélodies devaient y être exemptes de tout caractère profane. D'Ambroise à Benoît, la route s'est cependant rétrécie, passant de la cathédrale à la chapelle des frères. « Grand diffuseur des œuvres de Benoît¹⁵⁸ », Grégoire verra également à mettre de l'ordre « dans une situation liturgico-musicale plus ou moins ordonnée : une abondance, une richesse inouïe de textes musicaux, mais épars et non encore débarrassés d'un élément d'improvisation et surtout un manque d'unité liturgique qui frôlait l'anarchie¹⁵⁹. » Le répertoire se constitue et au « temps de Grégoire II (715-732), les nouvelles messes ne feront désormais qu'emprunter des mélodies déjà connues¹⁶⁰ ». C'est à partir de cette époque qu'il se répandra, tout d'abord oralement puis par écrit, et se fixera comme le chant de l'Église. La période de gloire fera ensuite place à une longue période de décadence. C'est cette décadence qui fera réagir Dom Guéranger au milieu du XIXe siècle.

Ce qu'il faut retenir de l'évolution du cantique populaire en langue française est sa plus ou moins grande dépendance de l'Écriture. Deux avenues sont empruntées tout au long des siècles : le cantique de dévotion et la paraphrase du texte liturgique – tout

¹⁵⁵ J. GÉLINEAU, article cité, p. 163.

¹⁵⁶ Xavier FRISQUE, dans son article « Le chant au Christ chez Ambroise », in *LMD* 221 (2000), 101-128, explique que les hymnes d'Ambroise, qu'il qualifie de "poésies chantées", « imprégneront en particulier la tradition monastique, grâce à saint Benoît qui place les Ambrosiana au cœur de son directoire liturgique » (p. 101)

¹⁵⁷ Voir à ce sujet René BERTHIER (dir.), *Prier avec saint Benoît*, Montréal/Paris, Fides/Jean-Pierre Delarge, 1980.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁹ Alfred BERNIER, « Pie X et la liturgie musicale », *Revue St-Grégoire (RSG)*, (novembre 1951), p. 2. Le père Bernier, jésuite, était à l'époque doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

¹⁶⁰ A.-J. BESCOND et G. GAPSYS, *op. cit.*, p. 24.

particulièrement des psaumes. Leur présence est repérable du VIII^e jusqu'au XVII^e siècle¹⁶¹. En ce qui concerne tout particulièrement la paraphrase des psaumes, il faut signaler ici deux éléments ayant contribué à leur disparition : la caractéristique huguenot que l'on attribuait au chant des psaumes en français et l'interdiction par Rome de traduire les psaumes en langue vulgaire. C'est donc à ce moment que disparaît la dépendance à l'Écriture et qu'apparaissent les genres catéchétique et missionnaire. Quant au cantique de dévotion, il revient en force après la Révolution française et influence le répertoire de la première moitié du XX^e siècle. C'est à cette époque que le mouvement de pastorale liturgique se servira du genre "cantique" pour inciter les fidèles à une participation active à la messe lue.

Du récitatif psalmodique à l'air calqué sur la musique profane, on retrouve de tout dans la musique accompagnant la liturgie. Musique mesurée ou rythme libre, mélodie liée étroitement au texte liturgique ou en situation de parfaite autonomie, le chant qui accompagne la liturgie peut être varié. Son caractère sacré ou pastoral est facilement identifiable mais ce n'est toutefois qu'au XX^e siècle que sera mise « en perspective la tension entre musique "sacrée" et musique "pastorale"¹⁶² ».

Ce bref tour d'horizon de la musicologie liturgique nous permettra, au dernier chapitre, d'apercevoir la filiation des deux parties de notre corpus par les différents genres musicaux accompagnant le rite latin. Cela nous permettra également une meilleure compréhension de la situation qui prévalait au début de la décennie 1950.

2. La participation active des fidèles à la messe

Reprenons notre livre d'histoire musico-liturgique à la page du XX^e siècle. L'angle sous lequel nous lirons la suite sera quelque peu différent, puisque la notion de participation active des fidèles à la messe orientera notre démarche. De Pie X à Pie XII, du *motu proprio Tra le sollecitudini* de 1903 à la Lettre encyclique *Mediator Dei et*

¹⁶¹ C'est ce que nous pouvons retenir de l'ouvrage de A. GASTOUÉ, *Le cantique...*

¹⁶² Peter JEFFERY, « Le chant monodique d'Orient et d'Occident. Vers un renouveau de la tradition », *Concilium* 222 (1989), p. 30.

hominum de 1947, la route liturgique est pavée de musique et le véhicule emprunté est pastoral. L'objectif tient en deux mots : la liturgie au peuple. La manière de faire de Pie X relève de l'esthétique - « Je veux que mon peuple prie sur de la beauté » - alors que celle de Pie XII se fonde sur une approche plutôt influencée par le développement de la théologie depuis les années 1930. Le renouveau des études patristiques et bibliques alimente la réflexion théologique et la pratique liturgique. On retrouve également les mouvements d'Action catholique (AC) qui font de l'engagement et de l'apostolat des laïcs un outil important pour la promotion du renouveau liturgique. Comme la liturgie était devenue de plus en plus hermétique, dépossédée de son caractère mystagogique, on voudra se la réapproprier. Il faut relever la distance qui séparait le prêtre des fidèles : confiné à ses rubriques, il se trouvait placé en situation d'indépendance par rapport à ceux-ci. La fonction sacerdotale qu'il assumait semblait s'être autonomisée en même temps qu'il avait fait de la liturgie son bien propre. Cet état de fait conférait à sa fonction un caractère autoritaire¹⁶³ de plus en plus contesté.

Il nous faut installer des balises sur la route¹⁶⁴. Du pontificat de Pie X à celui de Pie XII, les étapes passeront, après le coup d'envoi pontifical de 1903, par Louvain et dom Lambert Beauduin, Maria-Laach (Allemagne) et dom Odo Casel, Klosterneuburg (Autriche) et Pius Parsch. C'est en France que notre itinéraire se poursuivra, au Centre de pastorale liturgique (CPL) de Paris - créé en 1943 - dont l'organe officiel, la revue *La Maison-Dieu* (1945), a grandement alimenté notre recherche. Nous serons alors rendue à l'époque de *Mediator Dei*, dernière étape de notre parcours. Sur cette route dont le début sera nettement musical avec la remise en scène du chant grégorien telle que demandée par le pape, la pastorale liturgique apparaîtra comme un *leitmotiv*. Voyons comment A.-M. Roguet – un des fondateurs du CPL – définit celle-ci :

¹⁶³ C'est au n° 47 de *MD* que Pie XII parle de « la hiérarchie ecclésiastique [qui a usé de son droit d'autorité] sur les choses de la liturgie ».

¹⁶⁴ Ces balises nous sont fournies par la plupart des auteurs qui traitent du mouvement liturgique. Nous retrouvons principalement A.G. Martimort (*L'Église en prière*), L. BOUYER (*La vie de la liturgie*), et tous les autres liturgistes dont les nombreux articles inscrits dans la bibliographie nous ont permis de cheminer à travers ce mouvement et d'en discerner les principaux éléments.

La pastorale étant l'art de gouverner, d'instruire et de sanctifier le peuple fidèle, la pastorale liturgique est la partie de cet art qui consiste à le faire participer activement et consciemment à la célébration du culte, si bien qu'il puise à sa source le véritable esprit chrétien¹⁶⁵.

C'est en souhaitant retrouver cet esprit chrétien que l'on mènera la réflexion théologique qui conduira alors à l'action.

S'adressant d'abord au clergé, la réflexion et l'action amorcées au sujet de la liturgie retourneront au monastère pour ensuite revenir s'appliquer à la liturgie populaire. Après avoir débuté son parcours en Belgique et être passée par l'Allemagne et l'Autriche, c'est en France, avec le CPL - dont le nom indique on ne peut mieux l'orientation -, que nous suivrons la route du mouvement de pastorale liturgique. Pie XII n'aura d'autre choix que de suivre le mouvement enclenché : reconnaissance et prudence caractériseront son action, officialisant et restreignant tout à la fois ce mouvement.

2.1 Pie X et le *motu proprio Tra le sollecitudini* (TS)

« La reviviscence du véritable esprit chrétien passe par la "participation active" de tous les fidèles à la célébration liturgique, tel fut l'objectif que fixa saint Pie X, au seuil de son pontificat, [...] où il rappelait avec fermeté les règles du chant et de la musique sacrée¹⁶⁶. » Esprit chrétien, célébration liturgique, chant et musique sacrée : voilà les trois éléments essentiels de la pensée et de l'action du pontife. De la situation musicale liturgique qui prévalait à la fin du XIXe siècle lorsque, évêque de Mantoue puis cardinal et patriarche de Venise, Joseph Sarto réagissait en musicien et en homme d'Église, on peut rappeler que le style opératique¹⁶⁷ avait fait des ravages dans le champ musical liturgique et que le sens du sacré avait littéralement fondu dans l'esprit des musiciens catholiques. Ayant lui-même assis son action pastorale sur la musique sacrée¹⁶⁸, il se fera le défenseur de la beauté, de la sainteté et de l'universalité par la musique.

¹⁶⁵ A.-M. ROGUET, « La pastorale liturgique », in *L'Église en prière*, p. 231.

¹⁶⁶ A.G. MARTIMORT, *L'Église en prière*, « Introduction générale », p. 50.

¹⁶⁷ Qui tient de la musique d'opéra.

¹⁶⁸ Sa *Lettre pastorale sur le chant d'Église* (1895), alors qu'il était patriarche de Venise, représente le condensé d'un parcours qui l'avait vu pianiste, chanteur, chef de chœur, professeur de chant grégorien, maître de chant des jeunes séminaristes de Venise et transcritteur de musique sacrée. Cette *Lettre* servira d'inspiration et même de modèle au *Motu proprio*.

Ces trois attributs de la musique sacrée ne doivent cependant pas être extraits de leur contexte, c'est-à-dire de l'intention tout d'abord pastorale de Pie X. La musique doit servir la liturgie, faire ressortir sa nature et son sens. Quant à sa fin propre, elle « est d'ajouter une efficacité plus grande au texte lui-même et, par ce moyen, d'exciter plus facilement les fidèles à la dévotion et de les mieux disposer à recueillir les fruits de grâces que procure la célébration des Saints Mystères¹⁶⁹ ». Le pape est prêtre, pasteur et musicien. Et c'est en ayant ce même ordre à l'esprit qu'il faut – à notre avis – lire et comprendre ses écrits. C'est ainsi que lorsqu'il identifie les qualités propres de la liturgie, que la musique doit également partager, il agit tout d'abord en considérant l'aspect liturgique auquel s'ajoute l'aspect pastoral de sa tâche. Sa formation et sa pratique musicales se conjuguent ensuite aux deux premiers aspects pour présenter la musique comme participant à la fin générale de la liturgie solennelle : « la gloire de Dieu, la sanctification et l'édification des fidèles¹⁷⁰ ». C'est donc en tenant compte de ces considérations qu'il faut lire les paroles du père Gélineau qui affirme que « l'art d'Église a commencé de chercher son originalité et revendiqué son esthétique propre¹⁷¹. » Le *Motu proprio* de Pie X nous présente alors une esthétique non pas uniquement artistique ou musicale, mais tout d'abord liturgique.

La première partie du *Motu proprio* énoncera les principes généraux¹⁷² devant régir la musique sacrée. On y retrouve

les qualités qui sont propres à la liturgie :

- la *sainteté*, qui exclut toute allure profane;
- l'*excellence de la forme*, qui l'érige en art véritable, susceptible par là-même d'efficacité sur l'âme;

¹⁶⁹ PIE X, « *Tra le sollecitudini* » (TS), in *Lettres apostoliques de Sa Sainteté Pie X*, Paris, La Bonne Presse, 1936, p. 50.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 103-104.

¹⁷² Pour tout ce qui concerne ce document pontifical, nous avons puisé à plusieurs sources, dont l'ouvrage de J. GÉLINEAU, *Chant et musique...*, p. 63; également à l'article de P. JEFFERY, déjà cité; voir aussi l'article de Guy FORTIN, s.s.s, « Pie X, le Pape de la Musique Sacrée », in *RSG*, (décembre 1951), p. 1-7. Ce dernier auteur se réfère, quant à lui, à l'ouvrage de C.-H. LEFEBVRE, *Documents officiels sur la musique sacrée, parus depuis cinquante ans*, Montréal, 1934.

- l'*universalité* qui accorde à chaque nation le droit d'admettre dans les compositions musicales ecclésiastiques ses formes particulières, mais exige que ces diversités soient subordonnées aux caractères généraux de la musique sacrée¹⁷³.

Quant au répertoire digne d'être utilisé, le pape est très clair :

Une composition musicale ecclésiastique est d'autant plus sacrée et liturgique que dans le mouvement, l'inspiration et le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne; elle est d'autant moins digne de l'Église qu'elle s'éloigne davantage de ce souverain modèle¹⁷⁴.

Tout est en place pour définir une esthétique propre à la musique liturgique, imprégnée de culture monastique; mieux encore, cette esthétique devra servir de phare aux musiciens.

Le pape demande également, dans son document, que le peuple retrouve un véritable esprit chrétien par « la participation active aux Mystères sacro-saints, et la prière publique et solennelle de l'Église¹⁷⁵ ». Olivier Rousseau note ces « termes qui, dans la pensée même du Pape, soulignent l'importance de la liturgie¹⁷⁶. » La participation du peuple s'exprimera, de manière extérieure, par le chant grégorien puisque la tradition musicale liturgique – comprenant grégorien et polyphonie palestrinienne - ne permettait pas un autre chant collectif. Pie X indique ainsi la voie au "chant grégorien populaire".

Les musiciens se mettront donc à la tâche, quoique timidement au début – en ce qui concerne le Canada français. Dans l'archidiocèse de Québec, on ne relève d'action directe que vers la fin des années 1920¹⁷⁷. Suite à la recommandation pontificale de 1903, des chœurs seront formés alors dans les séminaires, des *scholas* s'installeront dans les principales églises et le chant grégorien, voisinant avec la polyphonie palestrinienne, fera

¹⁷³ G. FORTIN, article cité, p. 2.

¹⁷⁴ Cet extrait de *TS* est cité dans l'article de G. FORTIN (p. 2) précédemment mentionné.

¹⁷⁵ La traduction de cet extrait de *TS* est celle d'Olivier ROUSSEAU, dans son *Histoire du mouvement liturgique*, p. 209.

¹⁷⁶ O. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 209-210.

¹⁷⁷ C'est en consultant la *Semaine religieuse de Québec (SRQ)* que nous avons fait cette constatation. De 1903 à 1930, il n'y a aucune mention d'action en faveur de la participation des fidèles par le chant grégorien. Voir *SRQ* (1930), p. 355.

l'objet de recueils dont la méthode de Solesmes deviendra la bible. En l'espace de trente ans – au Canada français en ce qui nous concerne –, tous les chantres et autres membres de chœurs posséderont leur *Paroissien*¹⁷⁸.

2.2 Dom Lambert Beauduin

Quand on plonge dans l'histoire du mouvement liturgique auquel Pie X a donné un élan officiel, le premier repère du XXe siècle apparaît être dom Lambert Beauduin (1873-1960), bénédictin de l'abbaye du Mont-César, à Louvain en Belgique. Issu d'une tradition qui porte le désir de restauration de dom Guéranger et d'une vision ecclésiale centrée sur la liturgie, dom Lambert est celui qui, comme l'exprime le chanoine Martimort, « lança en 1909 le mouvement liturgique proprement dit, qui constitue la seconde période de son histoire¹⁷⁹ », la première ayant été écrite par Dom Guéranger et ses successeurs au XIXe siècle. Le caractère de son œuvre, résumée dans la brochure *La piété liturgique*¹⁸⁰, relève franchement du genre "pastorale liturgique". S'adressant, comme il le dit lui-même, « à tous ceux qui pensent¹⁸¹ », il pose le "Sacrifice eucharistique" comme centre de toute la liturgie, et la liturgie comme centre de la vie chrétienne. Partant de là, son programme est tracé. Comme Pie X, qui l'a grandement inspiré, il sera « conduit vers une redécouverte de la liturgie comme vraie prière¹⁸² ». Ce prêtre à l'âme contemplative – prêtre séculier avant de devenir moine – comprenait que « la liturgie [...], si elle est bien comprise, est la catéchèse fondamentale de la doctrine chrétienne et que sa présentation est le moyen le plus capable de stimuler et de nourrir la vie spirituelle la plus haute et la plus pure¹⁸³ ». De dom Guéranger à dom Beauduin, on est ainsi passé du monastère à la paroisse.

¹⁷⁸ Voici en référence celui qui a servi à notre travail : *Paroissien romain contenant la Messe et l'Office pour les dimanches et les fêtes*, Paris/Tournai/Rome, Desclée & Cie, 1935.

¹⁷⁹ A.-G. MARTIMORT, *op. cit.*, « Introduction générale », p. 53.

¹⁸⁰ Dom Lambert BEAUDUIN, *La piété liturgique. Principes et faits*, Louvain, Bureau des œuvres liturgiques, 1922.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 3. Il s'agit d'une nouveauté pour l'époque, ces "tous ceux qui pensent" se recrutant autant chez les laïcs que chez les prêtres. C'est que la littérature traitant de liturgie n'était jusque là réservée qu'aux seuls membres du clergé.

¹⁸² L. BOUYER, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 82.

Depuis le Congrès catholique de Malines de 1909 – début du mouvement liturgique belge –, au terme duquel dom Beauduin avait, dans les *desiderata* qu'il avait formulés, souhaité que le chant grégorien soit développé, comme le demandait Pie X, et que la formation liturgique des membres de chorales paroissiales devienne prioritaire, le bénédictin s'était mis à la tâche. Il constata cependant que son apostolat devait tout d'abord s'adresser au clergé qui avait la charge de paroissiens. C'est de là qu'est née la revue *Questions liturgiques et paroissiales*¹⁸⁴. On a depuis qualifié son œuvre de profondément réaliste¹⁸⁵, parce qu'à l'écoute du peuple. Ce réalisme s'exprimait aussi à l'endroit de l'Église qu'il considérait comme seule gardienne et responsable du rite. Point n'était alors besoin d'en changer quoi que ce soit. Il ne souhaitait pas transformer sa matière première, mais bien plutôt la faire connaître et aimer. Réalisme, sagesse ou prudence? Quoi qu'il en soit, son action a fait tache : « la Hollande, la Catalogne en Espagne, le Portugal, le Brésil, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, la Pologne, l'Autriche, l'Amérique enfin et d'autres pays encore eurent leur mouvement aussi, calqué en grande partie sur celui de Louvain¹⁸⁶ ».

Les chorales se sont alors mises au grégorien, les laïcs plongeant ainsi dans ce répertoire maintenant destiné à faire chanter la foule des fidèles. Chantera, chantera pas? L'avenir nous apportera la réponse. Bien que l'on puisse affirmer qu'un élan était déjà donné, ce mouvement en amorce trouvait un terrain sur lequel s'implanter dans une Église de plus en plus marquée par l'Action catholique.

Nous laisserons maintenant à Martimort l'avant-dernier mot au sujet du bénédictin : « Dom Beauduin put mettre à profit – et il le fit largement – les idées rénovatrices de Pie X sur le chant grégorien populaire et sur la participation active aux mystères du culte¹⁸⁷ ». Il ne nous reste qu'à attirer l'attention sur le fait que dom

¹⁸⁴ La première publication date de 1910. Cette revue est encore publiée aujourd'hui sous le titre *Questions liturgiques/Studies in Liturgy* et se présente comme la revue trimestrielle de l'Institut liturgique de Leuven, une coopération entre l'abbaye du Mont-César et la Faculté Godgeleerdheid de l'Université catholique de Louvain (Katholieke Universiteit Leuven).

¹⁸⁵ Autant O. Rousseau que L. Bouyer insistent sur cette caractéristique de son œuvre : son réalisme qui l'a fait se moderniser, s'adapter aux nouvelles réalités sociales.

¹⁸⁶ O. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 229.

¹⁸⁷ A.-G. MARTIMORT, *op. cit.*, p. 53.

Beauduin sera de l'équipe fondatrice du CPL de Paris en 1943, autre preuve que son action portait des fruits et qu'on suivait ses traces.

2.3 Dom Odo Casel

« Moins immédiatement pastoral et de caractère plus théologique¹⁸⁸ » que le moine de Louvain, celui de Maria-Laach, dom Casel, orientera sa réflexion sur l'aspect mystérique de la liturgie. Sa théorie, partant de l'approche comparative avec les mystères païens qui étaient pour lui « une préparation providentielle pour la nature humaine à ce que Dieu devait accomplir pour elle dans le Christ¹⁸⁹ », débouche sur l'action divine réalisée dans le Mystère chrétien (*Transitus*) - de la Croix à la Pentecôte - et présente dans la liturgie. Voilà la matière à contemplation, le mystère pascal, parce qu'il s'agit bien d'une action à contempler en même temps qu'une contemplation active.

L'aspect mystagogique du rite est exprimé, avec dom Casel, de manière plus intériorisée : la participation n'est alors plus la même. Dans le cas du chant, l'état de contemplation suscite une action dont le mouvement concentre plutôt qu'il n'éparpille. Au chapitre de l'application dans une église paroissiale, cette théologie du mystère semble moins facilement applicable au chant commun. L'importance de l'apport allemand ne relève pas uniquement de l'œuvre de l'école de Maria-Laach, que Bouyer considère comme « quelque peu aristocratique et savante¹⁹⁰ ». Celle-ci fut « complétée par l'œuvre plus populaire de l'école de Klosterneuburg, en Autriche, sous la direction de Pius Parsch¹⁹¹ ». Ce dernier, qualifié de spécialiste en matière de pastorale liturgique et de liturgie populaire¹⁹², représentera l'avenue populaire par laquelle les fidèles pourront plonger dans le mystère chrétien et chanter son action.

¹⁸⁸ Telle est l'opinion de MARTIMORT, dans l'ouvrage cité, en p. 53.

¹⁸⁹ C'est le résumé (p. 116) qu'en fait L. BOUYER, dans un chapitre spécialement consacré à la théorie de dom Casel (p. 115-130).

¹⁹⁰ C'est l'expression utilisée par L. BOUYER, dans l'ouvrage cité, en p. 88.

¹⁹¹ L. BOUYER, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹² C'est ce qui ressort de toutes les études le concernant, soit celles de L. BOUYER déjà citée; J. CASPER, « Le huitième centenaire de Klosterneuburg », in *Les questions liturgiques et paroissiales* (avril 1937), p. 105 ss.; P. MESNARD, *Le mouvement liturgique de Klosterneuburg*, paru dans *La Clarté-Dieu*, XI, Paris, Cerf, 1943.

2.4 Pius Parsch

P. Parsch n'est pas un théoricien mais plutôt un praticien¹⁹³ : il « n'est pas l'homme des livres ni celui des exposés savants, c'est un pasteur¹⁹⁴ ». S'appuyant sur la réflexion de Casel, il mettra toute son énergie à « regrouper la communauté chrétienne, en faire une famille vivante et vivant de sa vie propre, ce qui revient pratiquement à façonner la paroisse, "corps mystique du Christ en miniature", à partir de la liturgie¹⁹⁵ ».

Comme « l'âme germanique aime naturellement chanter¹⁹⁶ », P. Parsch prendra appui sur cette caractéristique qui lui facilitera grandement la tâche. La langue allemande est plus éloignée de la langue latine que ne l'est le français; la langue vernaculaire s'imposera là-bas bien avant qu'on ne la réclame en France. Quant à l'imposant répertoire de chorals de l'Église luthérienne, sa proximité et son attrait ne pouvaient faire autrement que de provoquer sa réquisition. Comme le résume bien le présentateur du texte de P. Parsch cité en note, « l'interférence de ces éléments culturels – goût du chant collectif, usage habituel de la langue vulgaire, influence de la Réforme – a créé peu à peu toute une gamme de formes variées de messes dites communautaires¹⁹⁷. » De tous ces types de messes¹⁹⁸, celle qui retient ici notre attention est la *Betsingmesse*, création du père Parsch, sorte de compromis pour conserver la latinité de la liturgie et permettre au peuple de saisir en même temps le sens profond de cette liturgie. Conservant l'ordinaire en latin (grégorien), c'est-à-dire les parties dont la musique est intégrée au rite (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), le religieux se sert du propre (*Introït, Graduel,*

¹⁹³ En font foi ses deux premiers ouvrages traduits en français : *Le guide dans l'année liturgique*, Paris, Casterman, 1935 et *La sainte messe expliquée dans son histoire et sa liturgie*, Bruges, Ch. Beyaert, 1951.

¹⁹⁴ Jean TRAVERS, « Méthode pour un travail de liturgie populaire », *LMD* 7(1946), p. 75.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ J. TRAVERS, article cité, p. 77.

¹⁹⁸ En voici une présentation succincte : la *Singmesse*, dont les chants en langue vulgaire n'ont aucun rapport avec l'action ni l'esprit liturgiques; la *Betsingmesse*, dont le propre est remplacé par des compositions en langue vulgaire adaptées à l'action liturgique, alors que l'ordinaire, quelquefois traduit, est souvent conservé avec ses mélodies grégoriennes; la *Chormesse*, exécutée chœur à chœur (messe dialoguée); la *Choralmesse*, messe chantée par une *schola* en latin; la *Hochamt*, dont l'action du diacre et du sous-diacre apportent une solennisation à la *Choralmesse*; enfin, la *Volkschoralmesse*, qui n'est autre chose que la messe romaine chantée en latin par tout le peuple. Cette dernière est considérée comme la forme communautaire idéale. (J. TRAVERS, article cité, p. 78)

Alleluia, Offertoire, Communion) pour permettre au chant vernaculaire – allemand, en l’occurrence – de devenir explication, commentaire. C’est ici également que la liturgie devient – ou redevient – populaire.

C’est là tout le travail de P. Parsch : rendre la liturgie populaire. Distinguant deux avenues empruntées par le mouvement liturgique, son analyse de la situation servira de point de repère fondamental dans l’étude de notre corpus. Voici ce qu’il en dit : « présentement, ce mouvement est formé par deux courants qui ne se gênent en aucune manière, mais qui se meuvent parallèlement : la renaissance liturgique comme telle et le mouvement de liturgie populaire¹⁹⁹. » Du premier courant, qu’il reconnaît comme l’œuvre des monastères, il constate qu’« on ne prend pas en considération spéciale le point de vue du peuple; la liturgie est en premier lieu l’*Opus Dei*, le culte divin²⁰⁰. » Latinité et science de la liturgie y sont à l’honneur. Ces deux caractéristiques ne peuvent se transposer directement dans la liturgie à participation active du peuple. Voilà le résultat d’une liturgie institutionnalisée, hiérarchisée, érigée en science et, de plus, masculinisée. Le peuple, composé de femmes et d’hommes, de travailleurs manuels et d’intellectuels, de pauvres et de riches, était plus à même de chanter des chorals allemands que des mélodies grégoriennes.

Il faut ici remarquer que le répertoire des chorals luthériens allemands est loin d’être dénué d’intérêt – musical et liturgique. Cette musique, de Luther à Bach, incluant leurs imitateurs, peut être comparable, dans sa facture, aux chorals anglicans. Dans les deux cas – tous les deux en dehors de la tradition romaine -, il s’agit d’un chant collectif et la valeur ajoutée de participation active est sans intérêt puisqu’elle est partie intrinsèque du culte.

¹⁹⁹ Pius PARSCH, « Méthode pour un travail de liturgie populaire », *LMD* 7 (1949), p. 79.

²⁰⁰ *Ibid.*

2.5 Le Centre de pastorale liturgique de Paris

La suite de notre parcours est française, nous rapprochant de notre intérêt premier, celui du chant liturgique au Canada français. Fondé à Paris en 1943 par le père Pie Duployé (dominicain), le CPL a réuni à cette époque toutes les forces vives du mouvement liturgique francophone : L. Beauduin, A.-M. Roguet²⁰¹, A.G. Martimort, P.-M. Gy, J. Géliéneau et G. Fontaine, pour ne nommer que les plus connus. Allons voir ce qu'est le CPL :

Il s'agit d'un organisme privé, sans aucun mandat officiel, qui se veut lieu de rencontre d'universitaires (théologiens, historiens, patristiciens...), d'animateurs de la célébration (musiciens, artistes et autres) et de pasteurs (curés et aumôniers) et même laïcs d'Action Catholique²⁰².

Son organe officiel, *La Maison-Dieu*, viendra répandre les idées du mouvement à partir de 1945. Son action se fera liturgique et musicale, avec le souci constant de faire participer le peuple des fidèles.

Comme nous l'indique Jean-Yves Hameline²⁰³, la période qui va des années 1930 à 1950 met en relief les formes nouvelles de pastorale, de catéchèse et de vie associative (mouvements d'Action catholique, de jeunesse, associations paroissiales, etc.). C'est dans ce contexte où la religion se fait populaire - tout en étant contrôlée par l'Église - que les liturgistes et les musiciens travailleront à dépoussiérer la liturgie et sa musique. Leur

²⁰¹ Ce dernier sera invité en 1955, par les Chanoines réguliers de l'Immaculée Conception (c.r.i.c.), à venir donner des conférences au Canada français. C'est à cette époque que les c.r.i.c. mettront sur pied un Comité provisoire de pastorale liturgique.

²⁰² Robert CABIÉ, « L'œuvre liturgique de Mgr Aimé-Georges Martimort (1911-2000) », *LMD* 223 (2000), p. 100.

²⁰³ Nous faisons ici référence à son article « De l'usage de l'adjectif "liturgique" ou les éléments d'une grammaire de l'assentiment culturel » in *LMD* 222 (2000), p. 79-106.

réflexion doublée d'une action pastorale mènera à une reconnaissance graduelle de leurs demandes, pour ne pas dire revendications²⁰⁴.

Il faut reconnaître ici la situation qui prévalait en France à cette époque : « les populations de classe moyenne qui formaient le gros du catholicisme urbain [...] étaient surtout familiarisées avec la messe basse²⁰⁵. » L'analyse qu'en fait J.-Y. Hameline²⁰⁶ nous met sur la piste du chant populaire, popularité lui venant de sa langue et de son style. Dès lors, les ouvriers liturgiques s'attelleront à la tâche d'organiser ces messes basses. Le missel personnel en français étant acquis depuis les années trente, c'est du côté du chant que l'on se tournera alors. Soucieux de qualité, les gens du CPL glaneront chez les musiciens de l'époque – entre autres D. Julien, J. Gélineau, J. Langlais – les compositions pouvant servir aux mouvements populaires, et aux assemblées paroissiales et étudiantes. Les messes basses pouvaient être célébrées autant dans les écoles, séminaires, réunions d'Action catholique que dans les églises et le répertoire s'annonça varié. Ce mouvement, tout en reconnaissant la valeur du chant grégorien, représentait plutôt la tradition du cantique populaire et le dynamisme que lui insuffleront ses propagateurs contribuera à lui faire prendre une place importante dans l'expression liturgique musicale.

2.6 Pie XII et l'encyclique *Mediator Dei*

La lettre encyclique du pape (1947) est en réaction directe au nouveau mouvement liturgique du XXe siècle. Pie XII y encourage le mouvement de renouveau liturgique en même temps qu'il réprovoque certaines exagérations : « la Lettre balance sans cesse entre l'encouragement et la monition, entre l'acquiescement positif et la mise en

²⁰⁴ Cette reconnaissance viendra du pape par ses principaux documents : *Mystici corporis* (1943), *Mediator Dei* (1947), la restauration de la vigile pascale (1950) et les deux portant sur la musique sacrée (1955 et 1958).

²⁰⁵ J.-Y. HAMELINE, article cité, p. 97. La messe basse, ou messe lue, est une messe où les textes sont lus et non chantés, comme c'est plutôt le cas dans la grand'messe, ou messe chantée.

²⁰⁶ « Cette population paroissiale pieuse, ou de mouvance jésuite ou franciscaine, n'était pas nécessairement attirée par le goût bénédictin du chant, et même si elle lisait l'*Année liturgique* de dom Guéranger, elle pouvait ne pas voir dans les formes établies de la liturgie solennelle un enrichissement évident de son catholicisme. » (article cité, p. 98)

garde négative²⁰⁷. » La situation telle qu'elle prévalait alors en Allemagne et en Autriche, conjuguée au dynamique mouvement français, provoqua la mise au point pontificale. C'est dans sa deuxième partie que l'encyclique aborde la question de la participation active²⁰⁸. Cependant, dès l'"Introduction", il y affirme « que le peuple chrétien a le devoir de participer, à sa juste place, aux rites liturgiques » (MD 5). Si l'on fait une lecture analytique de cette phrase, on y découvre toute la pensée du pape à ce sujet : sujet, verbe et compléments nous serviront de thèmes.

Qui est concerné? Le peuple chrétien. Pour utiliser un vocabulaire à couleur sémiotique, le pape représente le destinataire alors que le destinataire auquel il s'adresse est le peuple chrétien. Il s'agit ici évidemment d'une relation d'autorité – celle du destinataire. Le premier thème est exposé. Que demande-t-on au peuple chrétien? De faire son devoir. Il s'agit donc d'une obligation relative, semble-t-il, à sa qualité de chrétien. Ce second thème, de l'ordre du commandement plutôt que du conseil, appelle une obéissance²⁰⁹. En suivant le fil de la phrase, c'est sur le groupe des compléments que nous nous arrêtons : « de participer, à sa juste place, aux rites liturgiques ». Trois éléments en font partie, qui relèvent de l'obligation et qui représentent le moyen (participer), l'attitude et la manière (à sa juste place) de même que le lieu de l'action (rites liturgiques). Le programme est ainsi tracé. Il faut maintenant y ajouter l'aspect strictement musical, celui du répertoire. Les numéros 194-195-196 y font référence :

- Il importe, [...], « afin que les fidèles participent plus activement au culte divin, de rendre au peuple l'usage du chant grégorien pour la part qui le concerne » (*Divini cultus*, IX²¹⁰). (MD 194)
- On ne saurait, toutefois, exclure totalement du culte catholique la musique et le chant modernes. (MD 195)
- Nous vous exhortons encore, Vénérables Frères, à prendre soin de promouvoir le chant religieux populaire et sa parfaite exécution. (MD 196)

²⁰⁷ Jozef LAMBERTS, « Un anniversaire important : "Mediator Dei et hominum", 50 ans depuis sa parution », *QL* 78 (1997), p. 132.

²⁰⁸ Le chapitre II de la deuxième partie s'intitule en effet « Participation des fidèles au Sacrifice eucharistique » et comprend les numéros 79 à 109.

²⁰⁹ On peut ici se rappeler que, d'après son étymologie, "obéir" fait référence à "se placer sous l'influence de" (écouter dessous) ainsi qu'à "une mise en marche" (aller vers ce que l'on entend).

²¹⁰ La constitution apostolique *Divini cultus* (1928) est l'œuvre de Pie XI.

Chant grégorien, nouvelles compositions et cantique populaire se côtoient, se partageant l'espace musical de la liturgie. Le message sera entendu.

Conclusion

Après les études liturgiques et de paléographie musicale des bénédictins de Solesmes au XIXe siècle, dont Pie X reconnaîtra la pertinence et la qualité, on relève dans la première moitié du XXe siècle, dans un parcours dont la filière est de l'ordre de la pastorale liturgique, l'intervention des papes. Cette intervention, par la voix de Pie X (1903), Pie XI (1928) et Pie XII (1947), jalonne la route de la participation active des fidèles à la messe par le chant collectif. Grégorien ou du genre cantique, le chant doit s'alimenter à même le texte liturgique en même temps qu'il doit servir la liturgie. En fait, il ne peut exister que par elle. De la Belgique à la France, passant par l'Allemagne et l'Autriche, l'avancée du mouvement populaire suit son cours : celui-ci traversera l'Atlantique.

Nous avons maintenant rassemblé tous les éléments nécessaires à la suite du travail. Ce qui nous attend maintenant est d'un autre ordre : il s'agit d'analyser, à l'aide des outils constitués dans cette première partie du travail, les pièces du corpus, tant dans leur facture musicale, leur pertinence liturgique que par l'utilisation qu'en ont faite les groupes en présence. Puisque c'est de participation active dont il est question, c'est sous cet angle que nous avons constitué notre répertoire et c'est sous cet angle que nous tenterons d'évaluer la portée de son action.

CHAPITRE 4

DEUX RÉPERTOIRES MUSICO-LITURGIQUES : LE CHANT GRÉGORIEN ET LE CANTIQUÉ POPULAIRE

Introduction

Liturgie, musique et participation active des fidèles ont fait l'objet des trois premiers chapitres. Les deux premiers thèmes nous ont permis de comprendre la nature de chacune, son sens et son action. Nous avons ensuite présenté la réalité ecclésiale dans laquelle elles constituaient des éléments de premier plan, en commençant par l'histoire de la musicologie liturgique menant à celle, plus récente, de la notion de participation active des fidèles à la messe. C'est ainsi que nous avons pu réunir les éléments permettant une juste compréhension de la situation qui prévalait au tournant des années 1940-50. Il nous reste maintenant à entrer dans le vif du sujet.

Une longue introduction servira de présentation à notre corpus, lequel sera analysé par la suite. C'est par une mise en contexte que nous débiterons ce chapitre, en poursuivant avec la présentation des deux groupes de musiciens retenus. Ces musiciens ont utilisé un répertoire et des moyens d'action différents pour tenter d'arriver à leurs fins. La suite consistera à extraire des pièces de ces répertoires, sélection que nous aurons à motiver. Pour terminer cette présentation, nous nous arrêterons aux divers éléments constituant notre grille d'analyse. Ce n'est qu'ensuite que nous pourrons entreprendre l'analyse des pièces du corpus, commençant avec le répertoire grégorien pour enchaîner avec celui du cantique populaire.

A. Contexte

La société canadienne-française de l'après-guerre est très "catholique pratiquante". L'observation de la prescription dominicale d'assister à la messe est respectée par la très grande majorité des fidèles, bien que l'on observe déjà certains signes de décrochage²¹¹. Toutefois, certains curés jugent ces « pratiques routinières, conventionnelles et superficielles, non intériorisées et, surtout, sans véritable engagement de la part des fidèles²¹² ». Ce manque de conviction dénoncé par les pasteurs et les dirigeants de l'Action catholique²¹³ représente un indice important du fossé qui sépare les clercs du reste du peuple catholique. La constance sans grande conviction dont font preuve les ouailles au Canada français contraste cependant avec l'énergie et la détermination exprimées par nos deux groupes de musiciens, de même qu'avec la réceptivité démontrée par au moins un des groupes ciblés, les chantres de paroisse. Quant au groupe à qui est destiné le répertoire de chants pour les messes lues, il se compose en grande partie de membres de mouvements tels la Ligue du Sacré-Cœur, les Dames de Sainte Anne, etc., fidèles très engagés dans la vie ecclésiale de cette époque. À ce nombre, il faut ajouter les laïcs engagés dans les mouvements d'Action catholique spécialisée, qui avaient l'habitude de la vie d'équipe. C'est ainsi que « la messe elle-même fut perçue comme la réunion d'équipe par excellence²¹⁴. » Quant à la génération montante, on la retrouve dans les institutions d'enseignement, terrain on ne peut plus propice pour ce type de messe, ainsi que dans les groupes de jeunesse de l'Action catholique et dans les mouvements scouts.

²¹¹ Les demandes de prône au sujet de la sanctification du dimanche, tout d'abord par l'"assistance à la messe", représentent un indice d'un certain relâchement de la part des fidèles. On note d'abord l'abandon des offices vespéraux et de la sanctification du dimanche, prémices d'un abandon plus important de la pratique religieuse. Il faut consulter à ce sujet les *Semaine religieuse de Québec* et *Semaine religieuse de Montréal* de la fin des années 1940 pour se rendre compte de l'acuité du problème. Voir spécialement la *SRQ* du 12 août 1948, p. 799 : « Le dimanche laïcisé ».

²¹² R. LEMIEUX et J.-P. MONTMINY, *Le catholicisme québécois*, Québec, Éditions de l'IQRC, p. 64.

²¹³ On sent l'appel et l'exhortation dans plusieurs passages extraits des documents de l'AC. Voir tout particulièrement l'ouvrage de Gabriel CLÉMENT, *Histoire de l'Action catholique au Canada français*, Commission d'étude sur les laïcs et l'Église (2^e Annexe au rapport), Montréal, Fides, 1972, p. 101.

²¹⁴ G. CLÉMENT, *op. cit.*, p. 220. Il s'agit ici de la période couvrant les années 1942-1949.

Ce qui ressort de ces différents éléments concernant l'implication des fidèles dans leur pratique religieuse nous semble mettre en évidence le fait que la tâche devait être nettement plus ardue pour les musiciens oeuvrant dans le cadre de la grand'messe dominicale puisque les fidèles qu'ils devaient faire chanter n'avaient sûrement pas tous le même désir d'être actifs et de participer pleinement au sacrifice eucharistique. La situation nous apparaît ainsi plutôt inégale, avec une nette coloration favorable pour les groupes populaires engagés.

Il y a un élément d'importance qu'il nous faut également noter : le *Missel romain* en langue française constitue le premier outil indispensable à une bonne compréhension de la liturgie. Il est entre les mains de la plupart des fidèles²¹⁵ assistant à la grand'messe ou aux messes basses. Cet outil représente le premier pas vers une participation active, constituant le "curriculum formel" liturgique, contrairement aux anciens missels latins, dont la non-compréhension faisait des textes un "curriculum latent"²¹⁶. Il faut également noter la parution, dès 1936, du feuillet *Prie avec l'Église*, publié par le Centre catholique de l'Université d'Ottawa. On prenait ainsi pour acquis que tous étaient censés connaître le sens des textes liturgiques, qu'ils les chantent en latin ou en français.

Dans l'air du temps, on parle beaucoup de l'esprit "d'action catholique"²¹⁷ qui doit imprégner tous les fidèles et qui peut même s'exprimer par le chant liturgique. Voilà pourquoi on affirme à cette époque que « la musique sacrée peut être, et devrait être chez

²¹⁵ L'édition dont nous nous sommes servis pour ce travail date de 1941. On peut donc penser qu'au moins depuis la fin des années 1930, les fidèles pouvaient suivre la messe en français.

²¹⁶ C'est Daniel HAMELINE qui utilise ces expressions, empruntées au pédagogue genevois Philippe Perrenoud, dans son article « La chorale liturgique... », *LMD* 198 (1994), p. 19-20. Le sens de "curriculum latent" s'explique par une accumulation de données incompréhensibles (la langue latine) qui deviennent compréhensibles au fil des connaissances acquises. Dans le cas qui nous occupe, les fidèles qui avaient à l'époque entre leurs mains un missel latin-français pouvaient comprendre ce qu'ils avaient entendu répéter ou dit durant de nombreuses années dans une langue pour eux inconnue. Le "curriculum latent" se transformait ainsi en "curriculum formel".

²¹⁷ Cet esprit est à distinguer des mouvements d'Action catholique et aurait dû, selon les musiciens d'église et les membres de la hiérarchie ecclésiastique de l'époque, appartenir à tous les catholiques. Voir à ce sujet l'article de Claude TESSIER, « L'action catholique doit commencer d'abord à l'église » in *RSG* (octobre 1950), p. 25-27; voir également le compte rendu du Premier Congrès interaméricain de Musique sacrée qui eut lieu au Mexique, du 10 au 22 novembre 1949, présenté par Lucien BROCHU : « Premier Congrès interaméricain de musique sacrée, Mexique », *RSG* (décembre 1949), p. 3-4.

nous, une des formes les plus efficaces d'action catholique, sociale et culturelle²¹⁸ ». Cette action doit s'exercer suite à une invitation, voire même une incitation à participer au chant. C'est dans ce contexte que les musiciens d'ici inscriront leur engagement, en lien direct avec les documents pontificaux de Pie X, Pie XI et Pie XII, et tout spécialement avec le dernier en date, la lettre encyclique de 1947.

B. Groupes de musiciens

Parler de musiciens exige d'établir une distinction entre musiciens professionnels²¹⁹ et musiciens populaires²²⁰. « Ces deux types de musiciens sont séparés, non seulement par des divergences de goût, mais bien plus radicalement, par une conception totalement différente du rôle de la musique et de leur vocation musicale²²¹. » Entre 1945 et 1954, période qui nous intéresse plus particulièrement²²², ces deux types de musiciens oeuvrent dans des cadres différents : celui des grand'messes – messes chantées - dont l'action liturgique se déroule toujours à l'église, dans le chœur; celui des messes basses – messes lues - dont la célébration peut avoir lieu, en plus de l'église paroissiale, dans les institutions d'enseignement, dans les congrès ou colloques de mouvements d'Action catholique, ou encore dans les camps de mouvements de jeunesse (scouts et autres). La grand'messe est solennelle et son chant lui est prescrit par l'Église. Ce terrain est complètement délimité et les prescriptions le concernant ne souffrent aucune entorse à

²¹⁸ Ces propos de Mgr Anglès, président de l'Institut pontifical de musique sacrée, sont cités par L. BROCHU, dans l'article donné en référence à la note précédente (p. 4).

²¹⁹ Pour l'époque et le contexte qui nous occupent, ces musiciens, organistes et chantres professionnels, font partie du personnel des Fabriques paroissiales ou occupent des postes d'organiste ou de maître de chapelle dans les petits et grands séminaires.

²²⁰ Dans leur cas, il s'agit, pour la musique religieuse ou liturgique, de musiciens possédant une certaine formation musicale et un goût marqué pour cette forme d'expression. On les retrouve tout particulièrement dans les mouvements de jeunesse, d'AC, ainsi que dans les écoles et institutions d'enseignement où l'on veut évangéliser et catéchiser par le chant.

²²¹ Bernard HUIJBERS, s.j., « L'art du peuple célébrant » in *La tâche musicale des acteurs de la célébration*, Paris, Fleurus, 1968, p. 129-130. Cette analyse qui fait référence à la génération des années 1960 ne correspond pas exactement à la période qui nous occupe. Cependant, il est tout de même possible d'en appliquer une partie à notre sujet. C'est qu'en effet, le répertoire des cantiques populaires utilisés pour la présente étude laisse transparaître ces divergences de goût autant qu'une conception différente du rôle de la musique dans la célébration liturgique.

²²² Il s'agit ici d'embrasser la période qui va de la première publication de *LMD*, dont la diffusion se rend jusqu'au Canada français, passant par *Mediator Dei*, jusqu'aux premiers résultats tangibles des actions posées par les musiciens entre 1949 et 1954.

la règle. La langue est latine et la musique est grégorienne, du moins en ce qui concerne les parties concernant la participation des fidèles²²³ - la polyphonie étant, quant à elle, réservée à la chorale. Pendant les messes basses, le peuple « ou bien répond d'une façon bien réglée aux paroles du prêtre, ou se livre à des chants en rapport avec les différentes parties du Sacrifice » (*MD* 103). C'est ici que les musiciens rattachés au mouvement du cantique populaire vont se démarquer en composant, publiant et diffusant des cantiques pour toutes les parties de la messe, y compris – fait nouveau – pour les parties de l'Ordinaire²²⁴.

Entre ces deux groupes de musiciens apparaît une différence fondamentale : il s'agit de la conception que chaque groupe a du sacré et du profane. Alors que le chant grégorien représente une musique sacrée – c'est là l'expression de Pie X – et est reconnu comme telle par ses interprètes, le cantique populaire, dont la facture nous est présentée par C. Thompson comme pouvant être profane ou sacrée²²⁵, fait s'estomper la distinction entre les deux pôles, en raison de la grande diversité des styles employés. C'est ici qu'apparaît l'écart entre les tenants d'une distinction et ceux qui n'en voient pas, C. Thompson écrivant qu'« il est abusif d'affirmer qu'aucune chose n'a par nature un caractère sacré, mais qu'elle devient telle par l'usage²²⁶. » D'une polarisation à une harmonisation, c'est toute la vision du champ religieux, et spécialement liturgique, qui est concernée. Et comme l'affirme J. Grand'Maison, « ... s'il est une réalité qui prête flanc au particularisme, au légalisme ou au ritualisme, c'est bien le sacré²²⁷. » En raison de la prescription officielle de l'Église, on retrouve le chant grégorien du côté du légalisme et du ritualisme. C'est dans une autre voie que se situent les diffuseurs du cantique, dans le sillon d'une théologie du laïcat investissant le monde. Dans cette autre voie, empruntée

²²³ « Quant au chant grégorien que l'Église romaine considère comme son bien particulier [...] qu'elle propose également aux fidèles comme leur bien propre, et qu'elle prescrit absolument en certaines parties de la liturgie... » (*MD* 193).

²²⁴ Ce sont ces chants que l'on retrouve dans la première partie du recueil de l'abbé Gadbois publié en 1950 et qui nous sert dans le présent travail.

²²⁵ Claude THOMPSON, « La crise de la prière chantée », *RSG* (mai 1961), p. 15.

²²⁶ *Ibid.*. L'auteur fait ici référence au père Gélinau, mais ne donne pas la source de sa citation. Cette affirmation est largement appuyée par les nombreuses prises de position de Gélinau dans ses non moins nombreux articles sur le sujet du chant religieux populaire. Il faut consulter pour cela les revues *LMD* et *Église qui chante (EQC)*.

²²⁷ Jacques GRAND'MAISON, *Le monde et le sacré*, t. 1 : « Le sacré », coll. Points d'appui, Paris, Les Éditions ouvrières, 1965, p. 188.

par plusieurs musiciens populaires, c'est l'attitude et le contexte qui permettent de consacrer un objet profane – en l'occurrence une musique ou un texte. Cette conception de l'espace profane sépare donc ici les protagonistes de notre étude, ce qui confinerait les grégorianistes à une culture ecclésiastique – à saveur monastique –, laissant ainsi la culture populaire s'exprimer dans la liturgie des messes lues.

C. Corpus et moyens d'action

D'un côté comme de l'autre, la réaction aux documents pontificaux s'exprime par des actions. Avec des intentions pédagogiques prenant leur source dans les exhortations pontificales, les grégorianistes s'inspirent directement du *motu proprio Tra le sollecitudini*, considéré comme la "charte de la musique sacrée". L'invitation de Pie XII à une plus grande participation des fidèles les incitera à redoubler d'ardeur dans l'enseignement, la diffusion et la popularisation du chant grégorien. Il faut constamment se rappeler que leur action a pour cadre la grand'messe et que le pape leur demande de faire chanter la foule aux endroits prescrits : l'Ordinaire grégorien de même que les répons et le dialogue de la Préface avec le prêtre. Leur plan d'action s'orientera alors vers l'organisation de cours de chant grégorien destinés aux chantres ainsi qu'aux membres des chorales paroissiales (hommes seulement). Il faut noter ici que nous ne retiendrons, dans le cadre de notre travail, que les actions entreprises dans la région de Québec, ces actions ayant été considérées comme modèles par les observateurs et les analystes de cette période²²⁸. Ces cours, basés sur la méthode de Solesmes, seront organisés par des professeurs de l'École de musique de l'Université Laval (ÉMUL) en collaboration avec la Commission de musique sacrée du diocèse et quelques prêtres professeurs au Grand Séminaire et à la Faculté de théologie. Le foyer à partir duquel rayonnera cet enseignement sera le monastère de Saint-Benoît-du-Lac et son prieur Dom Mercure sera l'âme dirigeante du mouvement : la culture monastique est donc à la source.

Pour le groupe grégorien, les documents à notre disposition se divisent en deux catégories : la première est musicale et représente le répertoire proprement dit; la seconde

²²⁸ G. COFSKY et M. THOMPSON, « Chant et musique à l'église », *RSG* (juin 1954), p. 2-7.

est composée d'articles de périodiques. *Le Paroissien romain* comprend tout le répertoire grégorien à l'usage de la messe et de l'office. Les pièces de l'Ordinaire, regroupées en début de volume, représentent l'ensemble du corpus grégorien dont nous nous servons. La deuxième catégorie comprend des articles publiés dans la *Revue St-Grégoire* ainsi que dans *La Semaine religieuse de Québec*. Celle-ci s'adresse aux prêtres. Comptes rendus, analyses, conseils se retrouvent dans la revue musicale et informations religieuses touchant le domaine de la liturgie et de sa musique dans la revue diocésaine.

Quant au groupe du cantique, c'est sous l'autorité de l'abbé Charles-Émile Gadbois, éditeur de *La Bonne Chanson*, que sera publié le recueil de cantiques intitulé *Cantiques choisis*. Avec la collaboration du père Gaston Fontaine, membre du Comité directeur du Centre de pastorale liturgique de Paris, l'abbé Gadbois produira un recueil de cantiques dont la première partie représente un inédit dans ce genre de littérature. En effet, divisé en quatre sections²²⁹, le recueil présente pour la première fois au Canada français des chants en langue vernaculaire à interpréter durant les messes lues. C'est dans cette partie que nous puiserons les éléments du corpus se rattachant au cantique populaire. C'est en comptant sur la plus large diffusion possible du recueil que ses auteurs et ceux qui les encouragent²³⁰ espèrent envahir l'espace réservé au chant en français dans les messes basses.

D. Choix des pièces

En ce qui a trait au mode d'analyse des pièces de chacun des deux répertoires concernés par notre étude, deux approches seront utilisées. Dans un premier temps, il s'agira de considérer chacune des deux parties du corpus dans son ensemble, de faire état de sa constitution et d'établir une classification relativement simple des morceaux qui la composent. Dans le cas du grégorien, les mélodies seront regroupées par rites - *Kyrie*,

²²⁹ 1- Chantons notre Messe; 2- Chantons les mystères du Christ; 3- Chantons nos modèles; 4- Chantons notre vie chrétienne.

²³⁰ Les encouragements officiels sont ceux de l'évêque de St-Hyacinthe, Mgr Arthur Douville, du père Clément Morin, maître de chapelle au Grand Séminaire de Montréal, dont les recommandations sont publiées en liminaire du recueil. M. Eugène Lapierre, critique musical au journal *Le Devoir* et auteur de la « Préface », y félicite également l'éditeur pour « sa louable et superbe innovation ».

Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. En ce qui concerne le groupe des cantiques, après un premier regroupement – par rites ou parties –, nous les distinguerons selon une deuxième classification qui prendra comme référence celle de l'éditeur des *Cantiques choisis* (C.-É. Gadbois) présentée dans l'« Avant-propos » de son recueil²³¹ : genre grégorien, genre choral, genre cantique (musique ancienne ou moderne à rythme mesuré)²³².

Quant à la seconde approche, elle consistera à extraire certaines pièces de ces corpus afin de constituer dans les deux cas une messe-type comprenant toutes les parties de la messe pouvant être chantées par le peuple, selon les prescriptions officielles ou les libertés tolérées. Le choix des pièces se fera en fonction de leur facilité d'apprentissage : nous retiendrons ainsi des mélodies assez simples pouvant être apprises par l'ensemble des fidèles sans crainte de déformation due à une trop grande complexité rythmique, mélodique ou harmonique. Dans le cas des cantiques, seuls des chants de composition récente seront retenus, ceux-ci collant plus directement à la réalité de l'époque et constituant des modèles pour les utilisateurs des décennies suivantes²³³. Dans ce deuxième volet, l'analyse musicale prendra sa place même si le père Gélinau croit que, « contrairement à une opinion assez commune, l'essentiel du cantique, si on le juge d'après sa fonction cultuelle, ne réside pas dans sa musique mais dans son texte²³⁴. » Nous croyons en effet que l'aspect musical est d'une importance plus que relative. Chacun des deux répertoires possédant son caractère propre, les critères qui serviront à l'analyse musicale différeront selon le groupe concerné. Leur valeur musicale sera donc évaluée en fonction de critères attribuables au type grégorien ou au cantique.

²³¹ *Cantiques choisis*, « Avant-propos » non paginé. Cette présentation de l'éditeur (5 pages) se divise en quatre parties : I- Choix; II- Textes; III- Musique; IV- Rythmique. L'abbé Gadbois termine cette présentation par une citation de Pie X : « Je veux que mon peuple prie sur de la beauté. » Cette citation sert également de *leitmotiv* aux grégorianistes.

²³² Une autre classification était proposée par C. Thompson dans son article déjà cité (p. 15). On y retrouvait le cantique sacré, le cantique religieux et celui qui tient de l'un et de l'autre. Dans le cas de cette dernière catégorie, C. Thompson fait remarquer que « l'appréciation [...] sera affaire de jugement sain, de bon goût, et de référence attentive au cas concret » (p. 17). Nous l'avons mise de côté malgré sa catégorisation fort intéressante : elle supposerait en effet une analyse littéraire et musicale assez poussée dont l'intérêt ne servirait pas directement notre sujet.

²³³ Tous les chorals ont ainsi été éliminés. Allemands, anglais ou français, on leur a adjoint des textes de tous genres et leur caractère polyphonique les destine plutôt à la chorale qu'aux fidèles regroupés dans la nef.

²³⁴ J. GÉLINEAU, *Chant et musique...*, p. 266. Le père Gélinau donne en exemple ceux qu'il nomme « les grands ouvriers du chant populaire », les Ephrem, Ambroise, Césaire dont l'œuvre littéraire forte primait sur la mélodie répondant simplement à la culture musicale de l'époque.

Le caractère programmatique de ces messes-types en fait des modèles imparfaits. C'est pourquoi nous devons nous abstenir de généraliser en même temps qu'il nous faudra considérer la pratique musicale réelle avec toutes ses variantes. Consciente que notre messe-type grégorienne constitue à la fois un idéal et une première étape dans l'apprentissage de ce répertoire – compte tenu du degré de facilité des pièces retenues – et que celle du cantique représente un programme fictif collant plus ou moins parfaitement à certains mouvements catholiques de l'époque, nous tenterons de faire ressortir le caractère particulier de chacune en ayant à l'esprit que l'enjeu tient tout d'abord aux deux perceptions de la participation active. Comme ces deux perceptions sont encore bien ancrées dans la pratique musicale liturgique d'aujourd'hui, nous considérons que l'exercice y trouve ainsi sa légitimité.

E. Grille d'analyse

En abordant cette étude sous l'angle de la participation active, il nous fallait tenir compte à la fois du cadre de référence dans lequel cette participation devait s'exprimer - la liturgie - et du moyen utilisé - le chant liturgique. Notre grille d'analyse comprendra donc les aspects liturgique et musical. Côté liturgie, nous rappelant que le culte public catholique remet en évidence – au XXe siècle - le rôle d'une assemblée participante, il faudra pouvoir retrouver la dimension ecclésiale d'une participation au mystère pascal. De l'événement historique au Royaume promis, le présent devra être imprégné de ce mystère et dégagé de tout caractère d'individualité dont le type de subjectivation donnerait lieu à une auto-référentialité de matière. C'est enfin dans la reconnaissance des dimensions christologique, pneumatologique et ecclésiologique que nous poursuivrons cette analyse. Tous ces éléments seront à discerner à la fois dans les textes de chants et dans l'attitude des fidèles participant à la liturgie.

Côté musique, l'utilisation du chant comme élément rituel sera au cœur de cette analyse. Sa présence en situation parallèle à l'action liturgique proprement dite qui l'écarte du rite en soi dans les messes lues donnera lieu à une étude tenant compte autant

des chants non spécifiquement rituels (pendant l'offertoire, le canon, la communion, etc.) que de ceux composant l'Ordinaire. En position paraliturgique, ces chants deviennent expression littéraire et musicale, développant leur esthétique propre tout en avoisinant l'esthétique liturgique. Y a-t-il compatibilité? C'est en considérant la messe chantée en grégorien avec la participation de l'assemblée intégrée aux rites et la messe lue avec ses interventions hors rites que pourront être mises en relief l'attitude et la perception inhérentes aux deux genres. Ici, musique et liturgie se retrouveront soit en état de symbiose – ou de dépendance – , soit en état d'autonomie – ou d'indépendance – l'une par rapport à l'autre. L'esthétique grégorienne et l'esthétique du cantique populaire seront définies par les aspects de rythme, de modalité ou de tonalité, de subordination ou non de la musique au texte ainsi que par l'attitude dérivant de chacune de ces expressions musicales. Ici encore, la notion d'auto-référentialité sera présente par un recours à un langage « à résonance individuelle²³⁵ » tenant plutôt, dans ce contexte, d'un ecclésiocentrisme - du moins en ce qui concerne le répertoire de cantiques.

1. Mouvement grégorien

C'est par son caractère sacré que le chant grégorien se distingue. Cette musique n'existe pas pour elle-même, mais bien plutôt uniquement pour servir et porter le texte sacré. Ce caractère représentera la première étape de la partie consacrée à ce répertoire. Il nous faudra ensuite voir les éléments qui caractérisent ce chant. Composition grégorienne et mode d'écoute représenteront la suite, enchaînant avec les moyens d'action utilisés avant de passer à la présentation du corpus et à la composition d'une messe-type.

1.1 Caractère sacré

Le chant grégorien était considéré par l'autorité de l'Église catholique comme le chant sacré par excellence, comme un « modèle à imiter » et comme « son bien propre » (TS). Qu'en est-il au juste de ce caractère de sacralité? Allons voir en premier lieu ce qu'en disent certains intéressés. C'est par une distinction avec la musique profane que

²³⁵ C. TAYLOR, *op. cit.*, p. 114.

s'explique Elzéar Fortier²³⁶, ayant bien pris soin auparavant de noter la complexité de la question :

Une musique profane est recherchée pour elle-même, simplement pour le plaisir qu'elle procure; elle est une sorte de fin en soi, elle veut capter et captiver l'attention de l'auditeur. Une musique sacrée n'est pas recherchée pour elle-même : il s'agit d'un art en fonction d'autre chose, en dépendance d'un texte à mettre à valeur, d'une fonction liturgique à servir, ou simplement d'une présence supérieure à faire sentir [...], et il s'agit là d'une dépendance inscrite dans l'œuvre elle-même²³⁷.

Le caractère sacré est ici directement relié à la dépendance au texte sacré, à la fonction liturgique et à la perception de la transcendance. Dans cette optique, on peut en conclure que si le texte n'est pas sacré, la musique s'y accordant, toute nuance appliquée, perd son principal critère définissant ce caractère. Poussant un peu plus loin l'analyse de cette sacralité potentielle, C. Thompson, parlant du cantique en langue vulgaire, prétend qu'il est

difficile d'expliquer pourquoi telle œuvre est sacrée, et telle autre pas; les philosophes nous diront : si la chose signifiée dépasse le signe, l'art est sacré; en effet, le signe produit ici son effet, mais ce n'est que pour nous faire atteindre des réalités qui dépassent de beaucoup tous les moyens d'expressions. Si, au contraire, le signe transcende la chose signifiée, l'art est profane : la splendeur du signe, de l'œuvre, dépasse en effet celle de la réalité²³⁸.

Le signe étant ici le langage musical, il faut alors se concentrer sur l'effet produit par la musique – en l'occurrence liturgique – afin de déterminer son caractère sacré ou profane. Il semble bien que la chose signifiée – dans le cas qui nous occupe, le mystère pascal – dépasse également le texte, puisque la langue latine demeurait incompréhensible aux fidèles de l'époque qui nous occupe. On peut donc déduire de cette explication que la

²³⁶ Prêtre du diocèse de Québec et rattaché au Séminaire, Elzéar Fortier fut élève du Collège de Lévis et fit des études musicales. Après avoir enseigné la musique sacrée au Grand Séminaire de Québec, il enseigna à l'ÉMUL, présida la Commission de musique diocésaine et fut membre du Comité interdiocésain de Musique sacrée. Maître de chapelle et organiste, sa carrière de musicien se double d'une autre de liturgiste. Directeur de la *Revue St-Grégoire*, il fut élevé à la prélature romaine en 1962. (*RSG*, novembre 1962).

²³⁷ Elzéar FORTIER, « Qu'est-ce que la musique religieuse? », *RSG* (mai 1952), p. 19.

²³⁸ C. THOMPSON, article cité, p. 15.

chose signifiée n'est perceptible que par la contemplation pure ou par la musique se transcendant elle-même, afin de donner accès aux "réalités" dont parle l'abbé Thompson.

Toutefois, servir le texte en l'accompagnant n'est pas une garantie en soi d'un caractère sacré. Quant au caractère profane provenant de la splendeur du signe, des nuances s'imposent à ce titre : la chose signifiée peut en effet ne pas transparaître en même temps que le signe peut n'avoir aucun effet. Cette façon de voir a ses limites. On peut quand même affirmer que le caractère sacré s'applique franchement au chant grégorien. C'est d'ailleurs ce que confirme J. Viret, musicologue et spécialiste de ce chant : « sur le plan musical la monodie grégorienne représente l'expression par excellence de la sacralité chrétienne des pays latins²³⁹. » Mais d'où vient ce caractère sacré de la monodie grégorienne? Sans en faire une étude poussée, nous pouvons tout de même mettre en relief, toujours grâce à Viret, l'élément qui est la cause de ce caractère tout en le situant par rapport à son vis-à-vis profane:

Face à la *monodie modale* traditionnelle, d'essence sacrée et dont en Occident le chant grégorien constitue la floraison incomparable, l'*harmonie tonale* correspond à la mentalité rationaliste apparue à la Renaissance et se voue à la traduction des sentiments humains; on peut voir en elle la contrepartie profane, également parfaite en son genre, de la monodie modale orientée par nature vers le spirituel et le sacré²⁴⁰.

Ce qui ressort de cette constatation tient donc dans la construction, modale ou tonale. Ces deux systèmes, l'un monodique et l'autre harmonique, impriment ainsi par leur organisation propre un caractère profane ou sacré à la musique. C'est donc « parce que *ses moyens d'expression eux-mêmes participent de la sacralité*²⁴¹ » que le chant grégorien est « une musique éminemment liturgique²⁴² ». Ses caractéristiques²⁴³ en sont

²³⁹ Jacques VIRET, *Le chant grégorien. Musique de la parole sacrée*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1986, p. 29.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ J. Viret les énumère : « vocalité rigoureuse, statisme de la structure modale, liberté d'un rythme oratoire non mesuré, douceur sereine d'une courbe faite d'intervalles diatoniques conjoints ou peu disjoints » (p. 27).

la cause²⁴⁴. Elles appellent également des conséquences pour le sujet écoutant. C'est pourquoi nous nous tournerons vers un spécialiste ayant étudié les effets de la musique sur le système endocrinien et son action sur le cortex cérébral.

Tomatis, dans un chapitre consacré aux sons sacrés²⁴⁵, s'interroge sur le mérite du qualificatif "sacré" pour certains sons. Il prétend qu'

il est tout à fait vraisemblable que des sons présentant des caractéristiques bien déterminées puissent susciter l'éveil de la dimension métaphysique qui réside en chacun de nous. Par la puissance de leurs effets de stimulation, ces sons provoquent un indéniable accroissement du tonus cérébral et de la dynamique du système nerveux dans son ensemble. C'est donc en termes d'énergétique que s'explique ce phénomène²⁴⁶.

Nous voilà de retour dans le champ de la neurophysiologie et les expériences du docteur Tomatis sauront nous éclairer davantage sur le caractère sacré du chant grégorien. D'entrée de jeu, il considère la prière comme modèle de l'action accélératrice de l'énergie vitale du corps humain se traduisant par une activation du cerveau et du corps en général : « l'un de ses composants [de la prière] – le son – est source d'énergie; l'autre – le phrasé – crée l'atmosphère propice au recueillement²⁴⁷. » Lors de séances d'écoute avec ses patients, il utilise les enregistrements de chant grégorien de Solesmes – prétendant que sous la direction de dom Gagard (années 1930-50) ce genre atteint un degré d'exécution optimale – et remarque que, « d'emblée, le sujet se sent plus tonique, en même temps qu'il se redresse et retrouve effectivement sa verticalité²⁴⁸. » Considérant ce qu'il reconnaît comme les trois caractéristiques principales du chant grégorien - « [...] chant à débit linéaire [semblant] obéir aux rythmes cardiaques et respiratoires [...], [qui] agrémente le texte en s'accordant tout spécialement avec le latin d'Église²⁴⁹ » -, il

²⁴⁴ Cette opinion n'est pas entièrement partagée par tous les spécialistes du chant grégorien. On peut citer au moins deux auteurs qui apportent quelques nuances à ce sujet : W. APPEL, *Gregorian Chant*, Bloomington, 1958; J. STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages : Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, 1986.

²⁴⁵ Il s'agit du deuxième chapitre de la deuxième partie (« Le son comme énergie ») de l'ouvrage déjà cité, *Écouter l'univers*, p. 66-83.

²⁴⁶ A. TOMATIS, *ibid.*, p. 68.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

²⁴⁹ *Ibid.*

constate que les sonorités de ce chant « engendrent une énergie suffisante pour que le cerveau puisse soutenir une dynamique métaphysique²⁵⁰ », dynamique très exigeante au niveau énergétique. Sa constatation se base sur les graphiques résultant de l'analyse spectrale des sons lors de séances d'écoute. La lecture du graphique relatif au chant grégorien fait ressortir, par rapport aux autres musiques utilisées :

un sentiment d'apaisement [...] qui met en évidence tout à la fois les inflexions liées aux mouvements de l'âme et l'émission tranquille, s'écoulant sur une expiration lente, à la limite de l'apnée, sur laquelle s'impriment les cadences d'un rythme cardiaque lui-même ralenti et calme²⁵¹.

La matière musicale influant ainsi sur la matière physiologique et sur la biodynamique du cerveau, il appert que le caractère sacré fasse partie de la matière, cependant qu'il ne devient réel pour l'être humain que dans une certaine organisation.

Les interprétations de la sacralité que nous avons présentées laissent entrevoir des perceptions différentes de cette notion. L'éventail assez large va du sacré fonctionnel au sacré matériel. Pour Fortier et Thompson, la musique n'est sacrée qu'en fonction du texte – la chose signifiée – alors que chez Viret et Tomatis, la sacralité tient de la matière. Les catégories ne sont pas non plus les mêmes. Le sacré de Tomatis est universel, celui de Viret est architectural; quant à celui de Thompson et Fortier, il relève plutôt de l'esthétique. Cependant, dans tous les cas, l'idée de transcendance est présente : c'est l'aspect métaphysique dont parle Tomatis, la présence supérieure à faire sentir chez Fortier, la réalité autre de Thompson et l'essence de la modalité grégorienne chez Viret. C'est à ce dernier aspect que nous nous en tiendrons, en nous arrêtant rapidement aux composantes verbale, mélodique et modale du chant grégorien, passant, avec Viret, « de l'*accentus* au *cantus*²⁵² ».

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 83. L'énergie et la dynamique dont il est ici question relèvent d'une biodynamique du cerveau et sont donc d'ordre purement biologique. Tomatis affirme que la dynamique métaphysique représente une sollicitation biochimique cérébrale très importante comparativement à un autre type d'activité.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Il s'agit du titre du chapitre V de son ouvrage intitulé *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée*, Lausanne, L'âge d'homme, 1986, p. 139-197.

1.2 Composition grégorienne

Les trois composantes de la mélodie grégorienne deviennent, sous la loupe de J. Viret, des « facteurs générateurs²⁵³ » dont l'interférence produit un « organisme complexe²⁵⁴ ». Au départ, le texte, faisant l'objet d'un choix et non d'une création puisqu'il s'agit habituellement d'un extrait de l'Écriture Sainte, se présente « comme *un donné déjà investi par lui-même de caractères musicaux*, principalement sous l'angle *rythmique*²⁵⁵ ». C'est que la langue latine, avec son alternance de temps forts et de temps faibles, est rythmée et produit de ce fait des gradations de hauteur sonore, d'où sa nature mélodique. Deux éléments entrent donc en ligne de compte avant même que la musique n'y pénètre. La musicalisation se fera par la modalité et les formules mélodiques. Ce qui nous importe ici ne réside pas dans les détails de structuration de la modalité grégorienne, mais plutôt dans la particularité de celle-ci, en relation avec la structure tonale à partir de laquelle sont construites la plupart des mélodies de cantiques. Voici ce qu'en dit Viret :

On doit [...] se garder de voir dans le mode une construction *a posteriori*, simple résultante des parties constitutives de la mélodie. Le mode est au contraire une structure *a priori*, c'est-à-dire qu'il préexiste à la mélodie et que cette dernière en découle comme sa projection ou sa concrétisation²⁵⁶.

Constituant un tout, une synthèse, le mode grégorien devient reconnaissable par certaines formules typiques. Lorsque située au début du chant, cette formule – l'intonation –, « étant donné ce rôle de révélateur du mode qu'elle est amenée naturellement à jouer, [...] revêt une importance toute particulière²⁵⁷. » À ces formules, il faut ajouter, pour créer un *éthos* particulier, le retour fréquent d'un intervalle précis dans la mélodie, intervalle composé de notes hiérarchisées dans le mode donné²⁵⁸. C'est donc à

²⁵³ Jacques VIRET, *La modalité grégorienne. Un langage pour quel message?*, Lyon, Éditions À Cœur Joie, 1987, p. 37.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

²⁵⁸ C'est dans un autre ouvrage que nous avons puisé ces détails concernant la modalité grégorienne. Il s'agit de l'étude de Albert-Jacques BESCOND et Giedrius GAPSYS, *Le chant grégorien*, coll. Les

l'organisation des modes grégoriens qu'il faut attribuer l'effet produit. Cependant, cet effet ne peut émerger qu'en réaction à une interprétation de qualité : c'est ce qu'affirmait Tomatis. Il est bien évident que l'"exécution optimale" dont il faisait mention ne se retrouve qu'exceptionnellement dans les églises paroissiales du Canada français. Toutefois, c'est sur la base d'un apprentissage systématique que miseront les musiciens d'ici, la formation des chœurs représentant à leurs yeux la première étape vers une participation plus directe de l'assemblée au chant commun de bonne qualité.

À propos de l'interprétation, une question se pose toutefois : l'"unité des cœurs" peut-elle suppléer à une interprétation de moindre qualité? Autrement dit, l'énergie générée par la communion ecclésiale peut-elle transparaître dans le chant et créer ainsi un *éthos* qui, sans être identique à celui créé par l'interprétation des moines de Solesmes, fasse émerger la sacralité de cette musique? Nous le pensons. C'est que la nature chorale du chant des fidèles est franchement ecclésiale. Cette nature représente une valeur ajoutée à la participation active par l'unité des voix.

1.3 Écoute

En considérant l'effet produit par le chant grégorien, il faut être conscient que cette musique est faite pour être écoutée et que la prescription pontificale de faire chanter l'Ordinaire par les fidèles rend ceux-ci disponibles à une écoute des autres parties exécutées par la *schola*. Cependant, à cause de son caractère particulier, la richesse de cette musique, « de nature qualitative et non quantitative, est à rechercher au-delà du matériau sonore et réclame une écoute appropriée, **c'est-à-dire spiritualisée**²⁵⁹ ». Il nous semble possible de faire ici un lien entre cette écoute spiritualisée et la dynamique métaphysique dont faisait état Tomatis. Poursuivant sur ce terrain, nous nous référerons à l'explication de Viret :

Traditions musicales de l'Institut international d'études comparatives de la musique, Paris, Buchet/Chatel, 1999. Voir spécialement le chapitre IV, « La modalité grégorienne », p. 81-105.

²⁵⁹ Nous soulignons. J. VIRET, *op. cit.*, p. 16.

Art d'intériorité contemplative, le chant grégorien, comme toute musique modale, réduit le rôle de la sensation au minimum nécessité par la communication du message, et exploite au maximum les rapports multiformes des intervalles et du rythme, perceptibles non au sein des sons eux-mêmes mais au travers de la synthèse organisatrice effectuée par l'esprit²⁶⁰.

Se défendant de minimiser la part sensible dans l'écoute et s'appuyant en cela sur les témoignages d'Augustin, d'Ambroise et de Diodore de Tarse²⁶¹, il met cependant l'accent sur ce qui distingue ce chant de tout autre organisé dans une structure tonale. L'organisation grégorienne appelle donc un type d'écoute à son image, à l'image de la Parole sacrée, selon une auto-référentialité de manière colorée de sacré et dans laquelle le sujet, être d'émotions, se laisse toucher plus par la dimension transcendante de ce chant que par une vocalité sensuelle. Le caractère auto-référentiel exprime alors, dans des conditions idéales, un mouvement volontaire vers la Parole, vers le mystère célébré.

Toutefois, on ne peut astreindre quiconque à un tel type d'écoute. Une telle attitude doit résulter d'un mouvement individuel volontaire. Voilà pourquoi il nous est impossible d'attribuer de façon systématique une semblable écoute spiritualisée à tous les fidèles assistant à la grand'messe grégorienne. Les nuances seront donc de mise pour la suite de l'étude.

1.4 Moyens d'action

Dans la livraison de son premier numéro, la *RSG* annonce ses couleurs : « [...] il est de toute nécessité que les musiciens d'église assument leur part des responsabilités pour savoir : COMMENT jouer et chanter et QUOI jouer et chanter²⁶² ». S'adressant aux musiciens d'église ainsi qu'aux religieux(es) musiciens enseignants et aux curés, les dirigeants de cette revue entreprennent alors une œuvre de sensibilisation et d'enseignement. Cet organe utilisera deux supports différents pour la diffusion du mouvement grégorien : les écrits et l'enseignement. Dans un désir évident de s'ajuster aux recommandations de *MD*, ces musiciens s'inscrivent dans le mouvement

²⁶⁰ J. VIRET, *op. cit.*, p. 16.

²⁶¹ *Op. cit.*, p. 17-19.

²⁶² Claude TESSIER, « Un mot de l'administration », *RSG* (mars 1949), p. 20.

d'orientation donné par Pie X et défendent ce qui leur semble être « la lettre et l'esprit du *Motu proprio*²⁶³ ». L'intention est claire : il s'agit de permettre au peuple catholique de se réappropriier le répertoire de l'Ordinaire grégorien et la collaboration du prier de St-Benoît-du-Lac est annoncée dès le premier numéro (mars 1949).

Au niveau diocésain, certaines actions avaient déjà été entreprises bien avant cette époque. C'est le cardinal Villeneuve, en 1937, qui fait état d'un premier élan, antérieur à son épiscopat, en réponse aux demandes de Pie X (*TS*) :

En notre archidiocèse, sous l'épiscopat en particulier de mes Éminentissimes prédécesseurs les Cardinaux Bégin et Rouleau, les progrès accomplis sous ce rapport sont notoires. [...] Aujourd'hui, je me félicite volontiers de la manière très convenable dont s'exécute le chant grégorien dans presque toutes nos institutions et beaucoup de nos paroisses²⁶⁴.

C'est également lui qui avait créé, en 1928, la Commission diocésaine du chant liturgique²⁶⁵. Son insistance, dans ses *Entretiens liturgiques*, sur le chant des fidèles aux endroits prescrits par *Tra le sollecitudini* nous prouve l'ardeur qu'il a mise à faire avancer cette cause. Il convient toutefois que, concernant les fidèles, « même ce qui leur revient doit leur être appris²⁶⁶ ».

Passons maintenant sur le terrain académique. Dès 1932, un département de musique sacrée est mis sur pied à l'ÉMUL « dont les diverses sections cherchent sans cesse à satisfaire davantage aux besoins des différentes classes de musiciens d'église²⁶⁷ ». C'est à l'intérieur de ce cadre que seront organisés des cours d'été s'adressant aux musiciens désirant parfaire leur connaissance du grégorien. À l'été 1948, ces cours

²⁶³ C'est l'expression utilisée par l'équipe de rédaction de la *RSG* dans sa page éditoriale du numéro de septembre 1949.

²⁶⁴ Jean-Marie-Rodrigue VILLENEUVE, o.m.i., Archevêque de Québec, *Entretiens liturgiques*, Québec, Les Éditions de l'Action Catholique, 1937, p. 41.

²⁶⁵ Cette commission a pour but de s'occuper de l'enseignement et de la direction du chant sacré dans le diocèse de Québec, en collaboration avec un groupe de professeurs. À cette fin, le diocèse est divisé en trois districts et les professeurs sont les abbés Placide Gagnon, Cyprien Morneau et Robert Gauthier. Quant à la Commission, elle est composée de Mgr Élias Roy, du chanoine Joseph Pelletier et de l'abbé Charles Bourque (*SRQ*, 1928).

²⁶⁶ J.-M.-R. VILLENEUVE, *op. cit.*, p. 50.

²⁶⁷ « Chant grégorien. Cours d'été », *RSG* (juin 1949), p. 14.

rejoignent « plus de 75 élèves²⁶⁸ ». Voilà le point de départ. Le second élan est donné par la participation d'un des membres de l'équipe - Lucien Brochu - au premier congrès interaméricain de musique sacrée qui eut lieu au Mexique en novembre 1949²⁶⁹. Partant de cette situation, on élabore un plan d'action :

Depuis plus d'un an, nous avons travaillé à l'élaboration d'un plan d'institution universitaire au service des diocèses, pour la formation de leurs musiciens d'église. Un comité provisoire de la musique sacrée pour l'étude de ce plan a été jugé favorablement par l'Autorité diocésaine. La constitution de cet institut de la musique sacrée prévoyait même l'enseignement par arrondissements pour les musiciens d'église des paroisses trop éloignées de l'Université Laval²⁷⁰.

De ce plan, seul l'enseignement par arrondissement se réalisera, faute de moyens financiers suffisants. Ce sera cependant la façon de rejoindre les chantres de paroisse²⁷¹ et de faire écho aux souhaits exprimés par les musiciens d'église réunis en congrès international à Rome en 1950²⁷². Cette intervention portera ses fruits puisqu'en 1953, une chorale-école, formée de membres de chorales paroissiales, sert de modèle et d'incitatif à l'apprentissage du chant sacré. Une autre étape est ensuite franchie avec l'élaboration d'un programme d'enseignement destiné aux chorales paroissiales (1953), avec la collaboration du Centre de Culture populaire de l'Université Laval²⁷³. Aucun pré-requis musical ni de connaissance de la langue latine n'est exigé pour l'inscription à ces cours. Parallèlement à ces actions, un Comité interdiocésain de musique sacrée est mis sur pied en 1951, qui veillera à la préparation d'un Code de musique sacrée, publié la même année. Les autorités diocésaines mettent également la main à la pâte en proposant aux curés de paroisse un projet de prône sur la musique sacrée²⁷⁴ visant à attirer

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Trois des sujets à l'ordre du jour concernent particulièrement notre thème : 1- la participation des fidèles à la vie liturgique; 2- le chant populaire en latin et en langue vulgaire; 3- le chant grégorien. Quelques autres sujets lui sont connexes, en rapport particulièrement avec l'enseignement et la restauration de la musique sacrée. (*SRQ*, 29 septembre 1949, p. 76)

²⁷⁰ C. TESSIER, article cité, p. 26-27.

²⁷¹ L'auteur de l'article parle de 10,000 chantres dans le diocèse de Québec et de 20,000 autres rattachés à des diocèses appartenant au district universitaire de Laval. L'entreprise en est alors une de taille.

²⁷² Il s'agit, entre autres points, de la « nécessité de la participation musicale des fidèles à la liturgie au moyen d'une formation musicale dans les écoles et par la création d'écoles de musique diocésaines et interdiocésaines. » (Extrait d'un compte rendu de ce congrès dans *RSG* (décembre 1950), p. 26).

²⁷³ « Des cours de chant offerts aux chorales paroissiales », *SRQ* (8 octobre 1953), p. 84.

²⁷⁴ « Projet de prône sur la musique sacrée », *SRQ* (19 novembre 1953), p. 180.

l'attention des fidèles - et la leur - sur le fait que le chant liturgique ne doit pas servir de distraction aux fidèles; que le chant grégorien doit être préféré à tout autre, à cause de sa nature chorale et non soliste; enfin, qu'une atmosphère profane ou théâtrale est à proscrire absolument dans le caractère musical. C'est également sous l'égide de l'autorité diocésaine qu'est organisé un concours de musique liturgique entre les paroisses : « l'autorité diocésaine veut avant tout stimuler les responsables de la musique dans nos églises à présenter des offices liturgiques toujours plus soignés et plus conformes aux exigences des Souverains Pontifes²⁷⁵ ». Consacrant une partie de ses remarques sur les chants de la foule, la Commission insiste sur les moyens appropriés pour redonner au peuple les chants qui lui reviennent, spécialement par le rôle que peut y jouer un chœur de chant bien formé en entraînant la foule des fidèles.

L'action des musiciens de l'ÉMUL se poursuit avec l'encouragement du diocèse. Dépassant les limites de la ville de Québec, trois arrondissements seront rejoints en 1953-54 : Beauceville (5 chorales), St-Joseph de Beauce (4 chorales) et St-Anselme (6 chorales)²⁷⁶. 197 participants se sont présentés à l'examen final et ont obtenu le certificat de premier degré en chant grégorien – qui en comprendra cinq -, dont les leçons portaient sur le rythme grégorien, la phonétique, la technique vocale, la direction chorale, l'interprétation, la législation ecclésiastique en matière de musique sacrée et sur les problèmes disciplinaires. Ajoutant à ce nombre d'élèves les étudiants inscrits aux cours d'été de l'ÉMUL - 120 étudiants en 1953 durant deux sessions intensives de deux semaines, pour la plupart religieux/religieuses enseignants²⁷⁷ -, il nous apparaît clairement que, compte tenu des coûts que cette formation impose aux fabriques paroissiales, l'intérêt va grandissant. Dans sa livraison de juin 1954, la RSG, publiant les résultats d'une enquête sur le chant et la musique à l'église²⁷⁸, fait état d'un nombre

²⁷⁵ La Commission diocésaine de musique sacrée, « Cinquantenaire du *Motu proprio* de Pie X sur la musique sacrée. Concours de musique liturgique entre nos paroisses », *SRQ* (25 février 1954), p. 411.

²⁷⁶ Ces informations apparaissent dans un article de Gilles-Marie BÉLANGER, « Cours de chant sacré dans le diocèse de Québec », in *RSG* (juin 1954), p. 13-14.

²⁷⁷ Informations tirées de l'article de Hugues GAGNÉ, « Mouvement grégorien dans la Province de Québec », in *RSG* (juin 1954), p. 8-12.

²⁷⁸ Cette enquête s'est tenue dans le cadre des *Journées d'études nationales* de l'AC organisées à Montréal en avril 1954 dont le thème portait sur « La liturgie et l'apostolat des laïques dans la paroisse ». Le texte publié représente le rapport de la Commission d'études sur le chant et la musique à l'église.

d'élèves dépassant le millier dans les diocèses de Québec et de Trois-Rivières (territoire couvert par l'U.L.). On y apprend également que près de 3,000 choristes ont été rejoints dans leurs chorales respectives grâce à la participation de leur maître de chapelle et de quelques-uns de leurs chantres. Un des points importants qui ressort de l'enquête de 1954 concerne la méthode utilisée par le groupe qui nous intéresse (ÉMUL) dont on souligne l'efficacité. Cependant, « l'Université constate que la difficulté principale à laquelle on se heurte dans ce renouveau liturgique, c'est la formation de professeurs compétents. [...] Plusieurs évêques ont recommandé ces cours dans leur diocèse²⁷⁹. » On peut ainsi constater la très nette augmentation de la clientèle visée et le tableau qui suit nous le rappelle.

TABLEAU 1 – COURS DISPENSÉS PAR L'ÉMUL

1948	75 élèves
1953	317 élèves
1954	Plus de 1 000 élèves

La poursuite de ces activités d'enseignement jusqu'au concile de Vatican II nous permet de croire qu'une première étape – la formation des chantres – était largement dépassée avant la fin de la décennie 1950.

1.5 Corpus

Dans son *Code de musique sacrée*, le Comité interdiocésain nous présente les parties de la messe destinées à être chantées par le peuple : réponses au prêtre, parties communes (les formules les plus simples), hymnes connues, psalmodie (les tons les plus faciles) et cantiques en langue vulgaire²⁸⁰. En ce qui concerne les parties communes qui nous occupent particulièrement, les plus faciles représentent également les plus anciennes du répertoire grégorien. Dans un premier temps, voici, sous forme de tableau, l'ensemble

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 6.

²⁸⁰ Comité interdiocésain de musique sacrée de la Province de Québec, *Code de musique sacrée et liste de pièces recommandées pour le culte divin*, Québec, Les Presses universitaires Laval, 1952, p. 14.

du corpus grégorien destiné au chant de la foule (Ordinaire) tel qu'il se présente dans le *Paroissien romain*.

TABLEAU 2 - ENSEMBLE DU CORPUS

<i>Kyrie</i>	I à XVIII : 18 <i>Ad libitum</i> : 11	Total : 29
<i>Gloria</i>	I à XV : 15 <i>Ad libitum</i> : 4	Total : 19
<i>Credo</i>	I à IV : 4 <i>Ad libitum</i> : 2	Total : 6
<i>Sanctus</i>	I à XVIII : 18 <i>Ad libitum</i> : 2	Total : 20
<i>Agnus Dei</i>	I à XVIII : 18 <i>Ad libitum</i> : 1	Total : 19

De cet ensemble, nous extrairons maintenant un chant pour chaque rite, en tenant compte de leur facilité, afin de constituer une messe-type. Cette messe représentera la première étape d'un répertoire destiné au peuple participant.

1.6 Messe-type

Deux ouvrages nous ont servi pour faire le choix des pièces de la messe-type. Le *Code de musique sacrée* propose les *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus* de la messe XVIII avec le *Gloria* XV, « qui sont d'ailleurs parmi les formules grégoriennes les plus anciennes et celles qui cadrent le mieux avec les récitatifs du célébrant et des ministres²⁸¹ ». *La modalité grégorienne* de J. Viret représente notre second ouvrage de référence. L'auteur y décerne un brevet d'ancienneté aux *Kyrie* XVI, *Gloria* XV et *Sanctus* XVIII, et classe ces chants parmi les plus faciles d'exécution. Nous les retiendrons donc, en leur adjoignant l'*Agnus* XVIII. Le tout sera complété par le *Credo* III qui, quoique de composition post-grégorienne (XVIIe s.), semble être le plus chanté et le seul encore présent dans les mémoires. Notre choix se veut donc populaire par sa facilité

²⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

d'apprentissage et représentatif du style grégorien par la facture et l'origine de la quasi-totalité de ses pièces.

Ce qu'il importe de savoir au sujet d'un tel programme participatif, outre l'aspect primitif de ses chants, est en rapport avec l'effet que leur interprétation produit. Les moyens utilisés pour leur construction nous ont également semblé être d'un certain intérêt, compte tenu de l'effet produit. C'est pourquoi nous présenterons ces principaux aspects sous forme de tableau, avant de les analyser brièvement.

TABLEAU 3 - MESSE-TYPE GRÉGORIENNE

Chant	Époque	Effet	Moyens
<i>Kyrie XVI</i>	primitive	Austère beauté, calme, simplicité	Économie
<i>Gloria XV</i>	primitive	Simplicité, ouverture	Économie
<i>Credo III</i>	post-grégorienne	Répétitif	Mnémotechnique
<i>Sanctus XVIII</i>	primitive	Grandeur, hiératisme	Économie
<i>Agnus Dei XVIII</i>	primitive	Recueillement, calme	Mouvement dans la mélodie

L'impression générale qui se dégage de cette messe en est une de très grande simplicité, de recueillement, de calme et d'espace sacré, à l'exception du chant du *Credo*. Ce moment, situé entre la lecture des Écritures et la partie du sacrifice eucharistique, n'empêche nullement de conserver l'atmosphère déjà installée et prête à se maintenir avec l'action qui s'annonce.

L'imploration perceptible dans l'intonation du *Kyrie*, faisant place à une insistance supplicative dans le *Christ-te*, mène à une impression d'ouverture ou d'expansion de l'horizon pendant le chant du *Gloria*. La formule *mi-sol-la* présente du début à la fin de l'hymne est la cause de cette impression. Cette même formule se prolonge jusqu'au *si* dans le début de la phrase terminale – *cum Sancto Spiritu* –, situant le sommet mélodique de la phrase sur *Spi*. Ce procédé qui nous projette dans l'espace

avant de relâcher la tension, laisse à penser que l'Esprit n'y est pas étranger. Une insistance est aussi à remarquer sur les deux *Jesu Christe*, marquant très nettement le déroulement du chant. Quant au *Credo*, dont la longueur du texte oblige à utiliser la répétition des motifs, il contraste avec les autres pièces par sa facture même. La modalité grégorienne primitive a fait place à un caractère d'hybridité qui donne l'impression de changer d'époque. Le rythme original est repris avec le début de l'Offertoire et le dialogue de la Préface prépare à l'acclamation du *Sanctus*²⁸², dont le caractère hiératique et l'insistance sur la syllabe longue des deux premiers *sanc-tus* produit un effet de grandeur impressionnant. Le mouvement mélodique de *in nomine Domini* retient l'attention de l'auditeur, mettant ainsi en relief toute la partie du *Benedictus* dont l'intonation identique à celle du premier *Hosanna* sert à mettre en relation ces deux mots. Et, comme le fait remarquer F. Picard, la dernière incise, avec l'intervention plutôt insolite du *mi* et l'allongement des deux syllabes finales, produit un effet d'« ampleur qui, dirait-on, en prolonge interminablement la sonorité. Il semble difficile de tant faire avec si peu de moyens²⁸³. » Après le Canon durant lequel le silence s'impose²⁸⁴, le chant collectif est repris au moment de l'*Agnus Dei* dont le mouvement mélodique du *miserere nobis*, par l'élan donné au *miserere*, reproduit parfaitement la supplication tout en laissant imaginer le mouvement de la miséricorde divine; la détente du *nobis* ramène le calme et le repos.

Ce programme grégorien chanté par la foule des fidèles, eux-mêmes entraînés par des chantres formés à la technique grégorienne, représente la première étape d'un modèle de chant participatif dans le cadre de la grand'messe. Pour atteindre l'objectif qu'ils s'étaient fixé, les promoteurs du mouvement grégorien de Québec devaient compter sur le concours de l'autorité diocésaine de même que sur la qualité de leur enseignement. Ces deux facteurs de réussite semblent avoir été présents. Restent la participation à ces cours et le dévouement des chantres ainsi formés envers les autres paroissiens : ils sont également présents, du moins dans certaines paroisses. Tous ces facteurs réunis devaient

²⁸² Le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* de la messe XVIII sont connus comme faisant partie de la messe pour les défunts (*pro defunctis*).

²⁸³ François PICARD, « Caractères du chant grégorien », *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. II, Jacques Porte (dir.), Paris, Éditions Labergerie, 1969, p. 122.

²⁸⁴ On le prescrit surtout à l'organiste qui doit s'abstenir de jouer de l'Élévation au Pater.

mener à une participation active des fidèles, tout d'abord intérieure avant que d'être extérieure (*MD* 22-23). La participation au "Sacrifice eucharistique" par une écoute spiritualisée de la Parole et du chant - grâce à la traduction du missel - doublée d'une action vocale aux endroits prescrits fait de ce type de messe un modèle à diffuser le plus largement possible. Toutefois, cet idéal ne convenait sûrement pas à tous les fidèles de l'époque. La désaffection dont nous avons déjà fait état nous donne à penser que ceux dont la pratique était routinière ne devaient pas s'impliquer dans ce genre d'action. L'esprit même qui incite à une participation par le chant ne s'inculque pas en quelques mois, ni même quelques années, à des fidèles habitués à rester muets. En ce qui concerne les plus jeunes, élèves et étudiants, leur participation aux messes basses célébrées dans les institutions d'enseignement leur faisaient connaître un autre type de messe accompagnée d'un tout autre répertoire. Il est raisonnable d'imaginer que le chant grégorien leur semblait plus étranger que les cantiques en français. Reste l'idéal : 20 ou 30 ans de travail continu l'auraient sûrement servi. On peut donc affirmer qu'un tel type d'intervention valait la peine, était approprié dans les circonstances et a également permis de faire revivre ce répertoire, du moins suffisamment pour qu'il reste gravé dans plusieurs mémoires. Ses vertus spirituelles en ont fait, dans un cadre donné, un chant liturgique idéal.

Cet idéal doit tout de même être nuancé en raison des textes du Propre qui, même avec la traduction du missel, ne pouvaient faire l'objet d'une écoute idéale. La distance - autre que physique - qui séparait la nef du chœur amenait à considérer la liturgie comme l'affaire des prêtres. Il y avait, dans ces circonstances, une tentation de prier autrement. La récitation individuelle du chapelet et les autres prières de dévotion extra-liturgiques représentaient une activité normale - pour plusieurs fidèles - pendant le déroulement de la messe. On peut facilement attribuer cet état de fait à deux causes principales. Tout d'abord, on peut affirmer que la tradition avait fait des fidèles des spectateurs muets mais tout de même actifs, d'une activité toutefois non reliée à l'action liturgique. Les habitudes ainsi prises ne sont pas facilement délogeables et le changement doit être motivé. La deuxième cause tient autant du caractère programmatique de la liturgie et de sa musique

depuis Pie X²⁸⁵ que du sentiment religieux, dont l'expression était bien plus personnelle qu'ecclésiale : les fidèles avaient besoin de s'exprimer à leur manière et non uniquement selon des prescriptions officielles.

2. Mouvement du cantique populaire

La messe grégorienne était d'inspiration monastique. On peut également affirmer que le rôle prédominant du prêtre faisait encore partie des mœurs ecclésiales de l'époque. On sent toutefois un vent de changement, nettement perceptible dans les mises au point faites par Pie XII dans *Mediator Dei*²⁸⁶. Sans pousser trop loin dans cet air de changement, on peut lui rattacher le chant en langue vernaculaire des messes lues. Ce chant se développe rapidement dans les années qui vont de la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'au concile de Vatican II. Il s'insère dans un mouvement populaire issu à la fois des mouvements d'Action catholique, d'une théologie du laïc et, surtout, de la montée de la pastorale liturgique.

Dans cette seconde partie du répertoire, l'homogénéité ne fait pas la loi. Cette affirmation fait référence aussi bien au genre musical qu'à l'opinion quant à la place que doit occuper le cantique en terrain liturgique. Plus que représentant une simple variété, les opinions exposent une divergence de vue : autant en ce qui a trait à l'utilisation des cantiques qu'à la qualité musicale de ceux-ci – qualité devant se conjuguer avec la pertinence du texte. Cependant, la question ne se limite pas au simple aspect esthétique puisque le terrain sur lequel se situe le débat est ailleurs. C'est qu'en effet, l'avancée de la pastorale liturgique depuis les années 1940 semble avoir catalogué le répertoire musical liturgique selon les objectifs propres à cette discipline²⁸⁷. Ce qui est susceptible de faire

²⁸⁵ C'est J.-Y. HAMELINE qui utilise cette expression en parlant de la « vision programmatique de la discipline liturgique » dans son article « De l'usage de l'adjectif "liturgique" », *LMD* 222 (2^e trimestre 2000). Il oppose ainsi la *missa cantata* de caractère programmatique à la *missa lecta* « considérée comme un acte liturgique au plein sens du terme » (*Ibid.*).

²⁸⁶ « Il y a, en effet, Vénérables Frères, des gens qui, se rapprochant d'erreurs jadis condamnées, enseignent aujourd'hui que dans le Nouveau Testament, le mot "sacerdoce" désigne uniquement les prérogatives de quiconque a été purifié dans le bain sacré du Baptême. [...] C'est pourquoi ils prétendent que le peuple jouit d'un véritable pouvoir sacerdotal, et que le prêtre agit seulement comme un fonctionnaire délégué par la communauté ». (*MD* 82)

²⁸⁷ Il suffit de consulter *LMD*, de ses débuts (1945) jusque vers 1954, pour s'en convaincre.

chanter facilement les fidèles – mélodies populaires - et d'ajouter à leur compréhension de l'action liturgique – textes en langue vulgaire – remporte la palme en regard de la participation active. L'intention est de susciter une participation « active et extérieure [puisqu] s'ils y participent intérieurement, c'est à titre individuel [...] Ils ne forment pas une communauté...²⁸⁸ ». L'action entreprise doit s'accorder avec la pleine compréhension de la liturgie, par le texte chanté. Les préoccupations musicales, présentes chez certains prêtres possédant une formation en ce domaine, sans toutefois être reléguées à l'arrière-plan, laissent tout au moins le devant de la scène à la prise de parole des fidèles. Cependant, cette prise de parole, si l'on considère son organisation et son insertion dans l'action liturgique, remplace l'écoute. Créant, en raison des circonstances, une action parallèle à l'action liturgique proprement dite²⁸⁹, cette prise de parole, dans son expression même, relègue le texte liturgique dans les coulisses et place les fidèles dans une position d'équivalence à celle du ministre célébrant la messe, ce dernier ne semblant plus représenter adéquatement le peuple, puisque s'exprimant de façon incompréhensible pour eux. Ce qui apparaît ici clairement, c'est l'impasse devant laquelle on s'est trouvé et la façon de réagir face à cette impasse : la participation active des fidèles semble représenter pour tous une porte de sortie. Le mouvement grégorien l'avait utilisée dans la version programmatique de la liturgie et le mouvement populaire fait éclater cet aspect programmatique, créant une liturgie dédoublée dont le caractère spontané relègue la fonction sacerdotale ministérielle à l'arrière-plan ecclésial.

Le caractère du répertoire étudié sera ici relié au type de célébration et à la prise de parole des fidèles. L'aspect musical, sans toutefois devenir accessoire, apparaît plutôt au second plan, compte tenu de l'utilisation des systèmes tonal et modal, de différents genres musicaux et, surtout, de textes non liturgiques. Il faudra quand même nous arrêter à la composition de ce répertoire et au mode d'écoute qu'il appelle. Quant au corpus proprement dit, il devra être présenté au tout début, plusieurs de ses éléments étant

²⁸⁸ Ce sont les paroles du P. Roguet citées par J. Samson dans une entrevue accordée à P. Chabro et reproduite dans *Musique et liturgie* 30 (1952), p.2.

²⁸⁹ C'est également ce qu'exprime É. FORTIER, dans l'article précédemment cité, lorsqu'il affirme que « le peuple [...] entreprend de son côté une action parallèle et chante sa messe à lui » (p. 3). Il poursuit, considérant qu'il n'y a « rien de plus discordant que cette double action extérieure (nous ne nions pas l'*intention* de s'unir) ». (p. 3)

indispensables à une juste compréhension du caractère, de la composition et de l'écoute. En ce qui concerne la messe-type, représentant le vis-à-vis de la messe-type grégorienne, elle sera présentée à la suite des autres éléments. Le programme est donc le suivant : présentation du corpus, caractère de la messe lue avec cantiques, composition du répertoire, mode d'écoute – ou type d'auto-référentialité -, moyens d'action et messe-type.

2.1 Présentation du corpus

Avant d'aborder les différents aspects du mouvement qui promeut le cantique populaire, il nous faut faire état de l'ensemble des chants concernés par notre travail puisque le traitement de plusieurs aspects nous en fera apercevoir tantôt une partie, tantôt une autre. Voici tout d'abord la situation des chants de la messe dans le recueil :

TABLEAU 4 – PARTIES DU RECUEIL

Première partie	Chantons notre Messe (numéros 1-107 + messe populaire en grégorien syllabique)
Deuxième partie	Chantons les mystères du Christ (numéros 108-234)
Troisième partie	Chantons nos modèles (numéros 235-331) – Sainte Vierge (numéros 235-294)
Quatrième partie	Chantons notre vie chrétienne (numéros 332-400)

La partie qui nous intéresse, « Chantons notre Messe », comprend des pièces pour tous les rites, de l'Entrée jusqu'à l'Action de grâces. Nous en avons exclu les chants de la *Messe populaire en grégorien syllabique*, cette messe en latin étant une piètre imitation grégorienne. Nous avons regroupé l'ensemble du corpus dans un tableau à l'intérieur duquel la colonne de droite indique le nombre de chants de chacune des parties. Il est intéressant de noter que moins du quart des chants sont destinés aux parties communes de la messe²⁹⁰, alors que les pièces d'Offertoire et de Communion représentent à elles seules

²⁹⁰ Ces chants constituent des rites proprement dits.

plus du tiers de l'ensemble²⁹¹. De la Communion à l'Action de grâces, couvrant la toute dernière partie de la messe, on y répertorie 39 chants, soit encore plus du tiers de l'ensemble. Tous ces chiffres nous permettent de saisir que la première partie, qui va de l'Avant-messe au *Credo* et qui comprend trois des cinq parties de l'Ordinaire, suscite un intérêt beaucoup moindre que la partie strictement eucharistique. Par contre, au sujet des parties qui suscitent le plus d'intérêt, l'Offertoire et la Communion, on peut noter que la distance qui les sépare du rite servira la prise de parole. Voici l'ensemble du répertoire des cantiques pour la messe.

TABLEAU 5 – CANTIQUES CHOISIS – PARTIES OU RITES DE LA MESSE

Entrée	1
Avant-messe	5
<i>Kyrie</i>	3
<i>Gloria</i>	5
Je crois en Dieu	4
Offertoire	19
<i>Sanctus</i>	3
Memento des vivants	2
Canon	11
Memento des morts	1
<i>Pater</i>	5
<i>Agnus Dei</i>	5
Préparation à la communion	5
Communion	18 (73-73bis)
Chants d'unité	12
Action de grâces	9
Total de l'Ordinaire (incluant le <i>Credo</i> et le <i>Pater</i>)	25
Total du reste (incluant le Propre et les paraphrases des prières du prêtre)	83
Grand total	108

²⁹¹ Ceux-ci accompagnent le rite.

2.2 Caractère de la messe lue

Avant Vatican II, il existe deux sortes de messes : la messe chantée et la messe lue²⁹². Comme le précise l'*Instruction* de 1958, « la messe est dite *chantée* si le célébrant chante effectivement les parties que les rubriques lui prescrivent de chanter. Sinon, elle est *lue*²⁹³ ». Dans ce deuxième type de messe, le degré de dignité est moindre que dans la messe chantée mais l'action liturgique y est aussi efficace²⁹⁴. Quant à l'atmosphère qui s'en dégage, elle devra émaner d'un modèle idéal, celui véhiculé par les promoteurs de la pastorale liturgique. Nous nous référerons au père Roguet du CPL pour saisir le véritable sens de la participation des fidèles et de l'action vocale qui s'ensuit. À la question « Qu'est-ce que participer? », il répond : « d'abord, *capere*, on le comprend tout de suite, quand on parle de participation, signifie que les fidèles doivent être agissants, qu'ils ont quelque chose à faire, qu'ils ont à prendre part²⁹⁵. » Agir, mais comment? Avant d'aller voir comment, Roguet précise autre chose : « il y a un élément de la participation qui doit précéder la célébration de la messe; c'est évidemment l'instruction, la catéchèse. [...] Il faut donc les préparer [les fidèles] et les instruire²⁹⁶ ». Il faut leur inculquer le sens de la liturgie, leur donner à comprendre sa nature ainsi que la nature de son action. Et la participation "corporelle" est, pour lui, « une formation, un encouragement, une impulsion à la participation spirituelle²⁹⁷ ». Quant aux moyens à employer, du moins ceux qui nous intéressent ici, ils relèvent d'une expression et d'une prise de parole collective. Quoi et quand chanter?

²⁹² Les détails qui concernent ces deux types de messes proviennent de l'*Instruction de la Sacrée Congrégation des Rites sur la Musique sacrée et la Liturgie* (3 septembre 1958). Nous les avons extraits de l'article « Quand chanter aux messes basses? », *RSG* (avril 1960), p. 19-27. Ces notions générales, précisées par Pie XII, étaient les mêmes en 1950. Ce document pontifical se veut, entre autres, une mise au point au sujet de l'observation du rituel prescrit à l'intérieur des messes lues, devenues de plus en plus populaires dans le courant de la décennie 1950.

²⁹³ Article cité à la note précédente, p. 20.

²⁹⁴ On retrouve cette distinction autant dans *MD* que dans les instructions de Pie XII sur la musique sacrée (1955 et 1958).

²⁹⁵ A.-M. ROGUET, « La participation des fidèles à la messe », notes photocopées extraites des *Journées sacerdotales*, session de février 1955, Archevêché de Montréal, Pastorale liturgique, p. 23. Nous avons eu accès à ce texte dans les archives de Gaston Fontaine, par l'intermédiaire du groupe de recherche sur Vatican II (dir. G. Routhier).

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 24.

Le premier chant qui revient aux fidèles, c'est celui-là : des paroles très courtes et très simples. [...] La foule n'a pas à chanter n'importe quoi et à chanter tout le temps. [...] La foule doit encore chanter les pièces de l'Ordinaire... [...] La plus pure tradition liturgique demande en particulier que le *Sanctus* soit un chant unanime²⁹⁸.

Ce programme s'adapte parfaitement à la grand'messe chantée. Une fois transposé à la messe lue, que devient-il? Pour le savoir, nous suivrons la filière de la pastorale liturgique de la messe avec Gaston Fontaine, celui-là même qui a collaboré au recueil des *Cantiques choisis*. Pour lui, le rôle des chants

est de mettre un peu d'art et de beauté au service de la prière et du sacrifice. Les chants seront donc brefs. [...] Les meilleures moments pour placer des chants pendant la messe sont :

- pendant l'Offertoire;
- pendant la distribution de la communion;
- après la bénédiction, en guise d'action de grâces.

On pourra utiliser, mais rarement, un chant bien approprié pendant la deuxième partie du Canon²⁹⁹.

Quand à savoir quoi chanter, il est d'avis qu'« il ne s'agit pas de donner des cantiques puisés dans le répertoire des retraites paroissiales ou de missions³⁰⁰. » Il recommande certains types de chants et quelques recueils. C'est ainsi que les chants d'offrande, sur l'Eucharistie, d'unité et d'action de grâces sont à conseiller. Il est probable que les chants de l'Ordinaire font également partie de cette messe lue, quoique Fontaine n'en fasse pas mention. Il est possible d'imaginer que ces rites, étant partie intégrante de la messe, n'aient pas été considérés comme des cantiques, même chantés en français. Quant aux recueils suggérés, celui dont il est le co-responsable vient en tête de liste, comprenant lui-même la plupart des autres chants recommandés, puisés dans les plus récents recueils français³⁰¹. Cette messe lue, dialoguée ou non³⁰², est « assez fréquente dans nos milieux

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹⁹ Gaston FONTAINE, *La pastorale liturgique de la messe*, « Messe avec chants », document identifié comme « simples notes (à insérer dans le compte-rendu des Journées sacerdotales du 2^e semestre 1954) », archives de Gaston Fontaine, groupe de recherche sur Vatican II (dir. G. Routhier).

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Ces autres recueils sont celui de Conrad LATOUR, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1954 (3^e éd.); B. GEOFFROY (dir.), *Gloire au Seigneur, recueil pour la messe*, Paris, Seuil, 1946; J. SERVEL, *Tous*

scolaires ou à des messes paroissiales dont l'organisation matérielle est confiée à tel groupement (Dames de Sainte Anne, Ligue du Sacré-Cœur, Enfants de Marie, etc.)³⁰³ ».

Après avoir dressé le portrait de cette messe, tentons d'en définir le caractère. La "communion sacramentelle" y est primordiale et l'intention de s'y rapporter est essentielle³⁰⁴. C'est dans cet esprit que les chants d'offertoire, de communion et d'action de grâces doivent être exécutés. Les chants sont en langue française. Tout au long de l'action liturgique, ils deviennent une action à la fois parallèle et reliée à celle du prêtre. Chants de l'Ordinaire, ils doublent le texte latin et le paraphrasent parfois. Accompagnant les autres rites ou parties de la messe, ils vont du commentaire à l'interprétation. Cette action devient alors paraliturgique. Le rite lui-même se retrouve alors dans l'ombre, le chant des fidèles couvrant facilement la voix du prêtre et le texte liturgique, prononcé en latin. Le missel – avec son texte français – est remis afin de faire place au texte du chant, qui se présente alors comme catéchétique ou, assez souvent, comme l'expression des sentiments religieux des participants.

Ce qui ressort d'une telle messe est le caractère franchement nouveau qu'elle présente, si on la compare à la messe chantée. En effet, pour la première fois depuis des siècles, l'action liturgique peut être appréhendée autrement que par l'action du prêtre. Le fidèle lui-même peut exprimer ses sentiments – religieux – avec des mots appartenant à son vocabulaire. On peut en conclure qu'un sentiment d'intimité religieuse puisse s'installer entre le fidèle et Dieu. En fait, il s'agit plutôt d'une intimité entre l'orant et le Fils de Dieu. Du même coup, cette prise de parole, quoique exprimée dans un contexte ecclésial – donc collectif – place celui qui chante ces textes dans une position où la prise de conscience est d'abord individuelle. L'esprit individualiste et l'esprit grégaire cohabitent alors et mettent en relief le caractère d'équipe des mouvements d'Action catholique. Cet aspect accentue le caractère christocentrique de la messe – le Christ

ensemble, Lyon, éditions du Châlet, 1946; on a également puisé des chants de mouvements de jeunesse (spécialement ceux du père Julien) aux éditions Union des Œuvres, Paris.

³⁰² La messe dialoguée est « une messe où la foule récite à haute voix tous les textes et toutes les réponses que le chœur chante à la Messe chantée ». (G. FONTAINE, notes citées)

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ A.-M. ROGUET, document cité, p. 24.

comme personne -, négligeant ainsi les dimensions pneumatologique et ecclésiologique. Le sens de la communauté apparaît ici à une étape préliminaire de son évolution, cette communauté étant de nature plus collective qu'ecclésiale. Quant au caractère sacré que cette messe peut dégager, il ne peut être évalué en fonction des mêmes critères que ceux utilisés pour le chant grégorien : l'absence d'homogénéité dans l'ensemble du répertoire en est la cause. Il nous faudrait construire une autre grille d'analyse plus complexe. Nous nous abstenons donc d'entreprendre ce genre d'étude.

Prise de parole, prise de conscience du sujet religieux - celle du pouvoir du groupe - et expression nous apparaissent comme les principales caractéristiques de cette messe. Elles constituent le mode de participation active des fidèles à la messe et permettent un changement dans la hiérarchisation des acteurs en présence – le prêtre et les fidèles.

2.3 Composition du répertoire

En ce qui concerne le répertoire, il nous est impossible d'en analyser toutes les composantes puisqu'il est constitué de plusieurs genres musicaux et fait appel à deux systèmes d'organisation musicale – tonal et modal. Très souvent, les chants s'apparentent à deux ou plusieurs types et leur caractère hybride est la cause d'une certaine ambiguïté stylistique. La variété fait donc la loi. Afin de mieux saisir l'hétérogénéité de ce répertoire, nous avons, dans un premier temps, classé les chants du corpus selon le genre auquel ils appartiennent, nous servant pour cela de la classification de l'abbé Gadbois lui-même³⁰⁵. Nous y avons ajouté le genre "mixte" qui relève de plus d'un genre ou qui est d'inspiration folklorique. La catégorie "autre" contient ce qui ne peut s'identifier aux autres catégories. Les voici sous forme de tableau.

³⁰⁵ Il les catégorise comme genre grégorien, genre choral et genre cantique, dans l'« Avant-propos » du recueil.

TABLEAU 6 - CHANTONS NOTRE MESSE

Partie ou rite	Genre grégorien	Genre choral	Genre cantique	Genre mixte	Autre
Entrée		2-			
Avant-messe		5-6-	1-3-	4-	
<i>Kyrie</i>	8-118a-		7-	7a-	
<i>Gloria</i>	9-11-12- 118b-	10-		13-	
<i>Credo</i>	14-	16-	15-	17-	
Offertoire	18-34-	23-24-32-	20-21-22-25-28-29-30- 31-38-39-40-41-	36-	26-
<i>Sanctus</i>	120-	44-	42-43-		
Memento des vivants	45-		46-47-		
Canon	52-55-	48-50-54-	49-53-56-57-	51-	
Memento des morts			58-		
<i>Pater</i>	59-60-		61-62-63-		
<i>Agnus Dei</i>	66a-121a-		64a-64b-65-	66b-	
Préparation à la communion	71-		67-68-69-70-		
Communion	73-	78-81-82-83- 84-85-89-	72-74-76-77-80-86-88- 90-92-	87-	
Chants d'unité	97-100- 106-	95-103-	93-96-102-104-105-	94-99-	
Action de grâces	107-114-	111-112-113-	108-110-116-		
<i>Ite missa est</i>	121b-		109-		
TOTAL	25	24	53	10	1

Ces 107 chants ne collent pas tous à l'esprit de la pastorale liturgique. Afin de conserver cet esprit dont Gadbois et Fontaine étaient imprégnés, il nous faut donc exclure certains chants pour ne conserver que les compositions les plus récentes empreintes de cet esprit. Nous avons également cru bon de ne tenir compte, pour ce regroupement, que de l'aspect musical des pièces, plusieurs textes récents ayant été adaptés à d'anciennes mélodies grégoriennes, de cantiques ou de chorals. Ceux-ci n'apparaissent donc pas dans notre liste. Le décompte apparaît dans le tableau qui suit.

TABLEAU 7 – COMPOSITIONS MUSICALES RÉCENTES

Partie	Page	Total
Entrée	3-4-	2
Avant-messe	1-	1
<i>Kyrie</i>	7-8-	2
<i>Gloria</i>	14-	1
<i>Credo</i>	16-18-	2
Offertoire	19-20-22-29-31-32-33-34-36-37-	10
<i>Sanctus</i>	38-	1
Memento des vivants	46-	1
Canon	47-49-52-53-	4
Memento des morts		0
<i>Pater</i>	57-	1
<i>Agnus Dei</i>	60-61-62-63-64-	5
Préparation à la communion	67-	1
Communion	70-82-85-	3
Chants d'unité	87-88-96-97-	4
Action de grâces	99-102-106-107-	4
<i>Ite missa est</i>	101-	1

Tous ces chants ne sont pas anonymes. Neuf compositeurs en sont les responsables. Dans un autre tableau, nous avons départagé ce qui revient à chacun.

TABLEAU 8 – COMPOSITEURS DES CANTIQUES RÉCENTS

Gadbois : 19	p. 7a-20-33-34-38-61-62-72-87-107
Julien : 13	p. 7b-13-15-36-42-66-93-104-105-109-110-114-115
Fontaine : 6	p. 30-40-56-57-64a-64b
Rozier : 4	p. 4-17-22-94
Gélineau : 2	p. 49-90
Bouvier : 2	p. 18
Servel : 2	p. 66
Langlais : 1	p. 67
Geoffray : 1	p. 65

Il est intéressant de noter que 29 de ces 39 chants sont dus aux abbés Gadbois et Julien ainsi qu'au père Fontaine, le premier attaché à l'édition du chant populaire, le second réputé pour ses liens avec les mouvements de jeunesse et le troisième, fraîchement débarqué au Canada, arrivant directement du CPL de Paris. Tous les trois prennent parti pour le renouveau liturgique à saveur populaire, excluant le chant grégorien de leur action tout en tentant d'adapter certaines de leurs compositions à son style.

Reprenant maintenant notre tableau par genres après n'en avoir conservé que les compositions récentes, il nous est possible de voir de quelle façon sont répartis les chants.

TABLEAU 9 - COMPOSITIONS RÉCENTES PAR GENRES

Partie ou rite	Genre grégorien	Genre choral	Genre cantique	Genre mixte	Autre
Entrée					
Avant-messe				4-	
<i>Kyrie</i>				7a-7b	
<i>Gloria</i>				13-	
<i>Credo</i>			15-	17-	
Offertoire	18-34-		20-22-30-33-38-40-	36-	26-
<i>Sanctus</i>			42-		
Memento des vivants					
Canon			49-56-57-		
Memento des morts					
<i>Pater</i>			61-62-		
<i>Agnus Dei</i>	66a-		64a-64b-65	66b-	
Préparation à la communion			67-		
Communion			72-90-	87-	
Chants d'unité	106-		93-104-105-	94-	
Action de grâces	107-114-		110-116-		
<i>Ite missa est</i>			109-		
TOTAL	6	0	25	9	1

C'est le genre cantique, que Gadbois définit comme une « musique ancienne ou moderne à rythme mesuré³⁰⁶ », qui remporte la palme (25), suivi du genre mixte (9). Quant au genre grégorien (5), il est troisième et dernier, aucun chant ne figurant dans le genre choral. La définition utilisée du genre cantique fait place à un éventail très large de moyens musicaux qu'il nous est également impossible d'évaluer dans le cadre de cette étude.

On le constate, ce répertoire ne répond pas, comme dans le cas du chant grégorien, à des critères de construction normatifs. On ne sent pas une affiliation mais bien plusieurs : au style des cantiques des XIXe et XXe siècles autant qu'aux chants folklorique et grégorien.

2.4 Écoute et auto-référentialité

Comme dans le cas de la messe-type grégorienne, l'aspect programmatique de la messe en cantiques apparaît comme un modèle et sa valeur effective est à nuancer. Entre les objectifs visés par les défenseurs de la pastorale liturgique et la réalité liturgique de l'époque, il y a sûrement place pour tout un éventail d'expériences. Nous nous en tiendrons cependant, comme dans le volet grégorien, aux moyens conseillés – dans ce cas par Roguet et Fontaine. Les fidèles répondent au prêtre, chantent l'Ordinaire et, de l'Offertoire à l'*Ite missa est*, chantent 3 ou 4 cantiques (Fontaine). Les répons sont en latin, le reste est en français : ce reste intervient pendant le rituel latin du prêtre. Quant aux textes de ces cantiques³⁰⁷, ils ne sont ni liturgiques, ni scripturaires. La raison est simple : on ne peut traduire ces textes. Pour la première fois, les fidèles parlent à la première personne : au singulier lorsque le chant fait appel à des sentiments personnels, au pluriel lorsque celui-ci a une consonance ecclésiale. Centrés sur eux-mêmes ou sur leur appartenance à une communauté, ils s'expriment. Ce qui transparait est fort différent des sentiments exprimés par le Psalmiste. Chez celui-ci, on perçoit l'angoisse ou la jubilation, sous forme d'appel ou de louange. Chez le fidèle contemporain assidu aux

³⁰⁶ C.-É. GADBOIS, « Avant-propos », *Cantiques choisis*.

³⁰⁷ À partir de maintenant, le mot "cantique" ne sera utilisé que pour les chants qui accompagnent le rite, c'est-à-dire ceux de l'offertoire, du canon, de la communion et de l'action de grâces.

messes lues apparaît plutôt une mise en situation dans laquelle ce dernier présente ses offrandes, individuellement ou collectivement, et participe au sacrifice du Christ. Dans les psaumes, l'Incarnation est présente au second degré et l'Esprit fait corps avec le Dieu créateur. C'est dans une dimension eschatologique que le Christ y apparaît par l'aspect prophétique de ces textes. Dans la messe lue, les cantiques ont une allure bien différente : nettement christocentrique, ecclésiocentrique ou même, à l'occasion, égocentrique. Le caractère est nettement auto-référentiel et le contenu se déplace vers le sujet – individuel ou ecclésial. Dans ce cas, on se retrouve plus du côté de l'auto-référentialité de matière que de celle de manière, non pas que l'intention soit de provoquer ce glissement mais plutôt de conscientiser le fidèle au sens de la liturgie. L'objectif est de faire comprendre; le moyen utilisé donne une place au fidèle; le déséquilibre entre le rôle du prêtre et celui des fidèles est le résultat d'un tel type de participation. C'est cependant par le déséquilibre des forces que les changements s'opèrent.

Le recours à cette notion d'auto-référentialité – de manière – implique une attitude d'obéissance et d'écoute se traduisant par une subordination à la Parole. Cette Parole est celle de Dieu, c'est le texte sacré, l'Écriture. Quand ce texte est mis de côté, l'obéissance et l'écoute disparaissent ou cherchent un autre phare. Le déplacement se fait alors du côté d'une conscience nouvelle de la communauté ecclésiale et la dévotion personnelle place le Christ en relation d'intimité avec le fidèle. Le modèle devient l'ami. Nous voici en plein idéal d'authenticité, où la relation et l'expression priment sur l'obéissance et la subordination. Là où l'auto-référentialité peut basculer de la manière à la matière se situe à la limite de cette relation avec le Christ ainsi que dans une utilisation instrumentale de la communauté redécouverte. Comme l'explique C. Taylor³⁰⁸, le changement de code ou de correspondance dans les valeurs et les langages utilisés – un ange n'appelle pas la même référence au XVe siècle qu'aujourd'hui – oblige à « distinguer deux types de subjectivation³⁰⁹ ». L'anthropocentrisme – auto-référentialité de matière – dont le philosophe fait état devient en contexte liturgique un ecclésiocentrisme.

³⁰⁸ C. TAYLOR, *op. cit.*, chapitre 8, p. 103-116.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

En ce qui concerne l'écoute proprement dite, elle est nettement moins intériorisée ou spiritualisée que dans la messe chantée – par rapport à nos modèles. Elle est plutôt branchée sur l'expression des sentiments, religieux certes, de même que sur une actualisation dont la surenchère fait s'estomper les autres aspects. Il ne s'agit plus de l'écoute de la Parole, mais bien de l'écoute de sa parole. Cette réalité est toutefois bien plus redevable de ce qui différencie ce type de messe de la grand'messe que de l'intention ou de l'objectif fixé. La distance entre les deux apparaît énorme et l'attitude qui s'y greffe ne peut que faire apparaître un fossé entre les deux. Quant à l'aspect strictement musical, le manque de cohésion sert plus un décentrement de l'action qu'une concentration sur le mystère : il éparpille plus qu'il ne rassemble.

2.5 Moyens d'action

Le recueil des *Cantiques choisis* s'inscrit dans une tradition vivante au Canada français. D'autres recueils – spécialement celui du père Latour³¹⁰ -, présents dans toutes les paroisses, lui ont pavé la voie et dans chacune de ces collections on retrouve un même objectif : éduquer, former la jeunesse³¹¹. Cependant, c'est à plus vaste public que s'adresse l'abbé Gadbois³¹², fort de son expérience d'éditeur précédée de celle de maître de chapelle au Grand Séminaire de Montréal³¹³. Il présente dans son ouvrage une première section composée de chants pour la messe, représentant une nouveauté pour l'époque. En effet, le cantique n'était pas admis aux messes chantées et son exécution était réservée aux messes lues et aux exercices de dévotion extra-liturgiques :

³¹⁰ Il s'agit du *Recueil de cantiques*, dont la première édition remonte à 1930. Deux autres éditions (1940 et 1954) assureront au recueil une carrière assez longue. Il faut noter ici que ce recueil est considéré comme la principale référence pour ce genre musical au Canada français avant Vatican II.

³¹¹ « ... nous n'avons pas d'abord en vue les divers groupes paroissiaux ordinaires, mais plutôt les institutions – universités, collèges, couvents, séminaires, juniorats, noviciats et scolasticats – où se forme la jeunesse : clergé et laïques de demain » : Conrad LATOUR, *Cantiques*, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1954, p. XII. Cet extrait de l'« Avant-propos » du recueil est la reproduction textuelle de celui de la première édition (1930); «... il faudrait qu'ils apprennent ces cantiques dans les scolasticats et les écoles normales » : extrait de l'« Avant-propos » des *Cantiques choisis*.

³¹² « Le recueil *Cantiques choisis* veut être un recueil qui s'adresse à toutes les catégories de fidèles : paroisses rurales ou urbaines, collèges ou couvents, séminaires, grands séminaires, noviciats, etc. » : « Avant-propos » de C.-É. Gadbois.

³¹³ C'est ce que nous apprend la lettre de recommandation signée par Clément Morin, maître de chapelle au Grand Séminaire de Montréal, qui précède l'« Avant-propos » du recueil.

processions, retraites paroissiales, mois de Marie, etc. L'intention est claire : « on trouvera encore plus d'une centaine de cantiques composés en ces toutes dernières années, dans l'esprit du renouveau liturgique tant souhaité par les Papes...³¹⁴ ». On tentera d'implanter cet esprit de renouveau dans les institutions d'enseignement : diffuser le recueil devient le moyen de faire avancer la cause de la pastorale liturgique. C'est effectivement le seul endroit possible où l'on puisse poser des actions directes, en veillant à l'apprentissage de ces chants afin de les faire exécuter lors des messes célébrées dans ces lieux. Les élèves et les étudiants représentent alors le meilleur moyen d'implanter ce nouveau répertoire et de le rendre vivant.

Nous n'avons pas, comme pour le mouvement grégorien, de chiffres pouvant nous indiquer dans quelle mesure le recueil fut utilisé. Il est probable que la plupart des institutions d'enseignement s'en sont servi, du moins pour la préparation des messes pour leurs élèves. On retrouve également le recueil dans les jubés ou les sacristies d'églises construites avant 1960 et les anciens membres de chorales paroissiales en possèdent généralement un exemplaire. Ce relevé n'est certes pas scientifique – il faudrait en faire une étude spécifique – mais nous indique tout de même que ces chants ont été utilisés. Notre propre mémoire en a conservé plusieurs, ce qui signifie que leur utilisation s'est poursuivie jusqu'à la réforme conciliaire. Toutefois, l'enquête de 1954 dont nous avons déjà fait état nous apporte certaines informations concernant le chant des cantiques aux messes basses du dimanche³¹⁵. À la question relative aux cantiques chantés pendant ces messes, de leur relation avec la liturgie et de leur inspiration, la réponse était la suivante :

La majorité des paroisses ne donnent pas de cantiques aux messes basses du dimanche. Dans les paroisses où l'on chante aux messes basses :

- a) on aime les cantiques pour des raisons bien différentes; et ces raisons prouvent souvent le manque de formation liturgique des fidèles : v.g. esthétique, sentimentalité.
- b) un bel effort se remarque en vue de mettre les cantiques en relation avec la liturgie. Plusieurs cas ont été signalés.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ L'échantillonnage ayant servi à cette enquête n'apparaît nulle part. Nous pouvons toutefois lire entre les lignes et décoder ceci : les membres de l'AC sont concernés et l'engagement qui les caractérise en fait des observateurs attentifs.

c) l'inspiration de ces cantiques semblerait être en relation avec les dévotions du mois ou la fête du jour³¹⁶.

Suite à ces observations, il nous semble possible d'affirmer que les chants pour la messe du recueil de Gadbois et Fontaine ont servi ailleurs qu'en paroisse : institutions d'enseignement, mouvements de jeunesse et d'Action catholique, ces derniers constituant l'essentiel de la "clientèle" adulte du public-cible. D'ailleurs, en ce qui concerne la JEC, « de 1945 à 1950, les villages nationaux tinrent des semaines de liturgie pour les responsables locaux et, de 1946 à 1954, publièrent un périodique spécialisé, *Bâtir*, pour l'alimentation spirituelle des équipes locales³¹⁷. » On peut facilement supposer que leur participation à la liturgie s'exprimait entre autres par le chant des cantiques. Ces groupes dont l'action se situait en parallèle des activités strictement paroissiales ne semblent pas avoir influencé les habitudes des paroissiens dans leur attitude et leur perception de la liturgie. Il faut toutefois ajouter que la place réservée à ce répertoire dans les célébrations solennelles ayant été inexistante, leur visibilité était ainsi grandement réduite. Conséquemment à cette situation, il semble donc que l'accueil escompté n'ait pas encore produit de fruits substantiels en paroisse au milieu de la décennie. Il est également possible d'imaginer que le résultat ne se fera sentir que lorsque la génération étudiante des années 1950 deviendra adulte, c'est-à-dire après le concile : ce pourrait être le sujet d'une étude fort intéressante.

2.6 Messe-type

C'est ici que, pour la suite des choses, nous aurons à constituer notre messe-type. Pousser plus loin l'analyse d'une partie de ce répertoire nous permettra d'en mieux évaluer la pertinence pour l'époque. Les critères utilisés pour le choix des pièces sont ceux dont faisait état G. Fontaine. De composition récente, alliant la simplicité à un apprentissage facile pour les fidèles, les chants sélectionnés seront également représentatifs de tous les styles qui composent ce répertoire – excluant le style grégorien

³¹⁶ G. COFSKY et M. THOMPSON, article cité, p. 2.

³¹⁷ G. CLÉMENT, *op. cit.*, p. 228.

dont l'imitation est trop souvent médiocre; une longueur raisonnable nous a également paru importante pour ce choix. Les chants retenus comprennent – sous la recommandation de Fontaine – l'Ordinaire ainsi que ceux accompagnant l'Offertoire, le Canon, la Communion et l'Action de grâces. Un autre est aussi prévu pour l'avant-messe. L'intention de l'éditeur, celle d'éduquer et de s'inscrire dans l'esprit de la pastorale liturgique, nous a également servi à faire la sélection des pièces. Voici les chants rassemblés dans ce tableau.

TABLEAU 10 – MESSE-TYPE

PARTIE OU RITE	CANTIQUE POPULAIRE
Avant la messe	Je m'avancerai jusqu'à l'autel de Dieu, <i>Bénédictins Missionnaires de l'Hay-les-Roses</i> , p. 3
<i>Kyrie</i>	Ayez pitié de nous, <i>Gadbois</i> , p. 7
<i>Gloria</i>	Gloire à Dieu qui règne, <i>D. Julien</i> , p. 13
<i>Credo</i>	Nous croyons en Toi, <i>Rozier</i> , p. 17
Offertoire	Recevez, ô Père saint, <i>Gadbois</i> , p. 20
<i>Sanctus</i>	Le Seigneur est saint, <i>Julien</i> , p. 42-43
Canon	Pour votre gloire, <i>Fontaine-Gadbois</i> , p. 57
<i>Agnus Dei</i>	Vous prenez les péchés du monde, <i>Geoffroy-Geoffray</i> , p. 65
Communion	Âme du Christ, <i>Gélineau</i> (sur un texte de <i>St-Ignace de Loyola</i>), p. 90-91
Action de grâces	Aimons-nous les uns les autres, <i>Rozier</i> , p. 94

Plusieurs aspects caractérisent ces chants. Les textes diffèrent des textes liturgiques et, quant à l'aspect musical, les styles et la structure utilisés sont nombreux. La prochaine étape nous fera nous arrêter à ces particularités.

2.6.1 Textes

C'est encore sous la forme d'un tableau que nous avons choisi de faire ressortir les éléments essentiels des textes de chants. Simples paraphrases – allant de la réduction à l'enflure – ou commentaires du rite auquel il sont destinés, les textes mis en musique vont parfois jusqu'à faire subir des modifications aux formes, spécialement à l'hymne du

Gloria, à l'acclamation du *Sanctus* et au texte du *Credo*, les transformant en chants à refrain accompagnés de couplets. Voici ce qu'il en est.

TABLEAU 11 – PRINCIPAUX ÉLÉMENTS DES TEXTES

TITRE	TEXTE
Je m'avancerai jusqu'à l'autel de Dieu	Paraphrase
Ayez pitié de nous	Traduction (refrain) – invocations à caractère trinitaire (couplets)
Gloire à Dieu qui règne	Hymne transformé en chant à refrain : 3 très courts couplets à saveur trinitaire.
Nous croyons en Toi	Condensé des vérités de la foi chrétienne dans une forme poétique (refrain – 6 courts couplets). Bonne qualité littéraire
Ô Père saint, reçois la pure hostie	Paraphrase du texte latin, excluant toutefois l'Esprit saint
Le Seigneur est saint	Transformation de l'hymne en refrain et 2 couplets auxquels s'ajoute un Hosanna final. Texte transformé
Pour votre gloire	Centré sur l'aspect sacrificiel du Christ et de l'Église; aspect mémorial absent. Texte : influence fin XIXe
Vous prenez les péchés du monde	Texte développé sous les aspects sotériologique et ecclésiologique
Âme du Christ	Centré sur l'aspect sacrificiel. Texte à caractère répétitif
Aimons-nous les uns les autres	Commentaire de 1 Jn 4, 7 à caractère ecclésiologique et christocentrique.

Ce qui ressort de cette messe en chants est l'abondance de mots par laquelle on veut rendre compréhensible l'action liturgique. L'attitude des fidèles par une telle participation active met en veilleuse le prêtre et les textes liturgiques officiels. De plus, l'unité à laquelle plusieurs textes font référence ne peut ainsi être ressentie car deux actions simultanées produisent, d'une certaine manière, l'effet contraire. Il s'agit donc d'un type de messe tout à fait différent de la messe grégorienne – modèle - pendant laquelle l'activité extérieure par le chant laisse place – idéalement - à une plus grande

participation intérieure. La référence au prêtre en devient alors une de convenance et le texte qui se laisse approprier devient l'occasion d'une prise de parole. Les particularités relevées accentuent les caractères christocentrique et ecclésiologique dont nous faisons état plus tôt. L'aspect sacrificiel, très présent dans *Mediator Dei*, transparait nettement. La mémoire que l'on fait du mystère pascal est ici réduite à la Croix représentée par l'autel et l'unité devient un thème privilégié, sans toutefois que l'Esprit n'ait à agir³¹⁸. Dans un tel esprit, la prise de parole met en relief l'action du fidèle et l'expression verbale de ses sentiments. Apparaissent ainsi le fidèle, seul ou en Église, et le Christ, accaparant presque tout l'espace liturgique.

2.6.2 Aspect musical

Ici, l'éventail est large. Le thème de l'unité tellement présent dans les textes de cantiques se retrouve totalement absent de la facture musicale, tant sous ses aspects mélodique, rythmique et harmonique que sous ceux de la forme et du style. Malgré le fait que nous n'ayons retenu que des chants composés à la même époque et dans un même esprit de renouveau liturgique, aucune norme ne régit ces compositions. L'explication vient de plusieurs côtés à la fois : la formation musicale ne semble pas être la même chez tous³¹⁹, ces chants s'adressent souvent à des publics-cibles³²⁰; enfin, l'aspect fonctionnel semble plus souvent qu'autrement prendre le pas sur l'aspect musical. Il y aurait toute une étude à faire de ce côté. Nous nous limiterons ici, dans un premier tableau, à une observation des styles et de la structure musicale - modale ou tonale -, pour enchaîner avec un second tableau qui présente les différents éléments de la facture musicale - mélodie, rythme et harmonie.

³¹⁸ Sur les 7 chants d'Offertoire du recueil, aucun n'en fait mention. Pourtant, les textes français des missels ne l'omettent pas : « Venez, Sanctificateur tout-puissant... » (édition de 1941).

³¹⁹ Des informations nous manquent à ce sujet, mais la musique parle par elle-même : la qualité est on ne peut plus inégale, malgré le fait que nous n'ayons retenu aucune pièce carrément mauvaise.

³²⁰ On peut penser ici notamment à D. Julien, dont l'animation de mouvements de jeunesse semble avoir inspiré ses compositions. Il faut également noter l'origine de certains de ces chants : ils sont tirés d'autres recueils récemment publiés dont un recueil de chants jocistes.

TABLEAU 12 – ÉLÉMENTS MUSICAUX

TITRE	STYLE	STRUCTURE (tonale ou modale)
Je m'avancerai jusqu'à l'autel de Dieu	Mixte (grégorien et cantique)	Ambiguë (tonale et mode grégorien)
Ayez pitié de nous	Traditionnel (style folklorique)	tonale
Gloire à Dieu qui règne	Chant de marche (refrain) – Récitatif (couplet)	tonale
Nous croyons en Toi	Cantique syllabique très court	Ambiguë (tonale et mode grégorien)
Ô Père saint, reçois la pure hostie	Cantique	tonale
Le Seigneur est saint	Chant de marche	tonale
Pour votre gloire	Cantique	tonale
Vous prenez les péchés du monde	Traditionnel (folklorique) et syllabique	modale
Âme du Christ	Hybride - syllabique	tonale
Aimons-nous les uns les autres	Cantique	ambiguë

Les différences de style éliminent toute homogénéité. En ce qui concerne le système utilisé - tonal ou modal -, un net penchant du côté tonal tranche avec la facture modale de la messe grégorienne. L'ambiguïté perçue provient du fait qu'on se soit servi dans certains cas des deux systèmes : refrain et couplets se les partagent. Voici les détails de la facture musicale.

TABLEAU 13 – FACTURE MUSICALE

TITRE	ÉLÉMENTS DE LA FACTURE MUSICALE		
	Mélodie	Rythme	Harmonie
Je m'avancerai	Syllabique, simple	Simple (refrain); enchaînement difficile entre refrain et couplet	Simple
Ayez pitié de nous	Avec élan	Simple et efficace	Simple, claire
Gloire à Dieu qui règne	Intervalle de 4 ^{te} au départ du refrain ³²¹ qui tranche avec le récitatif des couplets	Très rythmique au refrain; enchaînement difficile avec le couplet	Tonale au refrain; imprécise dans les couplets
Nous croyons en Toi	3 courtes phrases mélodiques; motif mélodique du couplet sans intérêt	simple	Simple et limitée
Recevez, ô Père saint	Simple; 2 motifs sur 4 sont intéressants	Syllabisme; une seule formule rythmique répétitive	Simple et limitée
Le Seigneur est saint	Élan donné par la 4 ^{te} de départ et le motif mélodique (refrain); 3 mélodies nouvelles et différentes pour couplets et finale; manque d'unité	Manque d'unité; enchaînement difficile dans le passage du 2/4 à 6/8 au 2 ^e couplet	Claire pour refrain et finale; moins claire dans couplets
Pour votre gloire	Mouvement mélodique intéressant et simple	Simple; bonne prosodie	Simple, claire
Vous prenez les péchés du monde	Fait corps avec le texte et ses parties; finale très intéressante	Simple; bonne prosodie	Modale, claire
Âme du Christ	Répétitive; litanique	Manque d'unité	Simple mais sans intérêt
Aimons-nous les uns les autres	Extrême simplicité : trois notes seulement dans le refrain; couplet sans intérêt mélodique	Fausse alternance de binaire et ternaire s'apparentant avec l'écriture grégorienne	Ambiguë; peut s'apparenter au tonal comme au modal; dans un cas ou dans l'autre, pauvreté harmonique

³²¹ Comme exemple et référence, on retrouve un tel intervalle au départ de *La Marseillaise*, dont la parenté mélodique et rythmique est ici évidente.

La simplicité semble être le point commun de ces chants. Qu'elle soit de nature mélodique, rythmique ou harmonique, elle est présente. Il faut toutefois la replacer dans chacun des styles utilisés, ce qui nous donne un éventail assez large des moyens à la portée des compositeurs. Il faut également éviter de confondre simplicité et beauté, en prenant conscience que cette simplicité peut aussi se conjuguer avec facilité et banalité : la prudence est donc de mise par rapport à cet aspect. Par contre, une chose apparaît clairement de cette brève et sommaire analyse : la simplicité observée est en rapport direct avec l'objectif recherché. On veut que les fidèles participent par le chant et l'on cherche des moyens pour y parvenir. On sent également la recherche et l'expérimentation : voilà l'originalité de ces chants. Ceux-ci font ressortir le fait que l'on cherche à créer un nouveau répertoire, en prenant toutefois généralement ses distances des musiciens faisant profession de leur art et en faisant plutôt appel à des pasteurs oeuvrant en milieu populaire – spécialement avec la jeunesse - ou s'adressant à ces milieux.

Quant aux musiciens professionnels travaillant en milieu ecclésial - sans être pasteurs -, les deux seuls relevés dans le répertoire des compositions récentes (Langlais et Geoffroy) ont produit les deux pièces les mieux faites. Celle de César Geoffroy laisse franchement transparaître une influence folklorique, matériau qu'il utilise abondamment dans son travail de chef de chœur et animateur du mouvement choral *À Cœur Joie*. En ce qui a trait à la composition de Jean Langlais³²², on perçoit nettement la facture plus classique, conséquence de la formation de cet organiste parisien. Tous les deux font montre d'une bonne connaissance du système modal utilisé – les seuls à s'en servir - et dans les deux cas mélodie et rythme, quoique simples, font preuve d'originalité. Les textes sur lesquels sont composées ces deux mélodies sont également différents des autres par leur style et le rythme donné à la forme poétique employée : cet aspect ajoute à la qualité des chants.

Conclusion

³²² Nous la joignons également en annexe.

Nos deux programmes ont donné lieu à diverses auscultations. Leur aspect programmatique est à garder en mémoire, les plaçant dans une cloche sous verre qui les rend idéaux dans chacun des contextes auxquels ils s'appliquent. Tous les éléments analysés dans cette étude mettent en lumière des attitudes profondément différentes, selon le type de messe célébrée et la musique qui leur était soit désignée, soit proposée. De la grand'messe solennelle à laquelle le peuple participe par le chant de l'Ordinaire en grégorien et par les répons cantillés, il faut retenir l'atmosphère de recueillement et de calme qui s'en dégage, délimitant l'espace sacré en référence avec l'Écriture et le mystère célébré. Propice à une subordination à la Parole – en autant que le texte soit reçu et compris et que l'attitude soit idéale –, cette messe permet des moments de participation intérieure à l'action liturgique, soit par une communion entre le prêtre et les fidèles formant la communauté, soit par une écoute attentive et obéissante des psaumes chantés par la *schola*. Dans les deux cas - participation intérieure ou extérieure -, l'espace devrait être dégagé pour une contemplation du mystère pascal. Côté musical, la structure même de la modalité grégorienne permet éventuellement au fidèle réceptif – lorsqu'il bénéficie d'une bonne interprétation –, par l'intermédiaire de son système neuro-cérébral, de transcender la simple réalité extérieure et d'accéder à une dimension métaphysique donnant accès à une réalité autre. Le signe musical fait découvrir ainsi un horizon caché au simple coup d'œil extérieur. Par la louange trinitaire finale du chant des psaumes - *Gloria Patri...* -, les fidèles attentifs, tout en faisant mémoire du Fils, adorent le Dieu en trois personnes. Fidèles et ministres dirigent en principe leur attention sur une seule et même action³²³, elle-même subordonnée à la Parole divine. Quant à l'esthétique grégorienne, produit de plusieurs siècles de réalisations et de science musicale religieuse, elle se marie à l'esthétique liturgique pour une plus grande homogénéité rituelle – incluant la langue utilisée. Le fidèle qui chante aux endroits prescrits s'inscrit dans cette dynamique et la nef devient pour lui un espace sacré, l'espace d'une expression ecclésiale.

³²³ En ce qui concerne la réalité vécue par les fidèles de cette époque, il est important d'évoquer l'action parallèle des fidèles égrenant leur chapelet tout au long de la messe, ce qui nuance grandement l'aspect programmatique de notre analyse.

La solennité de la messe chantée fait défaut à la messe lue, seul lieu possible d'expression pour les cantiques. Tous les documents pontificaux insistent sur la plus grande dignité apportée par la splendeur du rite et du chant. Cela n'entrave nullement l'action liturgique : le mystère célébré est le même. L'intimité remplace le déploiement, réduisant le cérémonial à sa plus simple expression : ne restent que les rites à accomplir, la prière à exprimer et la communion à vivre. Les textes liturgiques restent les mêmes, quoique réduits à une certaine discrétion par le chant des cantiques. Les deux côtés de la balustrade se distinguent ainsi très nettement par leur action simultanée. En effet, pendant que le prêtre "dit" sa messe en latin, les fidèles chantent la leur en français. De l'avant-messe à l'action de grâces, chaque rite, chaque moment est susceptible de donner lieu à une action dédoublée. Chacun des deux groupes se préoccupe de ses textes. On n'écoute pas nécessairement l'autre, mais peut-être l'entend-on. Bien sûr, l'intention motive l'action : on veut comprendre et, pour cela, on veut aussi prendre la parole, exprimer personnellement - ou ecclésialement - et verbalement - ici par les textes chantés - l'intention commune de célébrer le Sacrifice du Christ et de communier à son Corps, aliment fortifiant. Les textes utilisés sont parfois une paraphrase du texte liturgique - à cause de l'interdiction de traduction -, parfois un commentaire de l'action, parfois l'expression de sentiments religieux. Leurs mélodies prennent quelquefois une allure folklorique, ou bien imitent maladroitement le chant grégorien, ou encore empruntent au style plus populaire du cantique, version catéchisme ou mission, rarement version moderne; et trop souvent, leur allure est hybride. Ce portrait met en relief le manque d'unité que d'aucuns pourraient qualifier de variété. Cependant, le mystère à célébrer a également besoin d'être appréhendé selon un autre mode que celui de l'activité extérieure : la contemplation, même dans l'action, doit pouvoir s'alimenter à la source de la Parole, l'Écriture. Elle semble ici absente, quoique ce jugement doive être nuancé puisque la réalité de l'époque nous échappe. Son absence est due en partie à un manque de compréhension. Absente également une esthétique commune : ce qui se dégage des chants est une impression d'éparpillement, d'imitation et de manque d'organisation. Au niveau strictement musical, on peut affirmer que la qualité se fait rare. Quant à l'esthétique liturgique, elle est ici imperceptible, tant les deux espaces - nef et sanctuaire - se situent dans une dynamique qui leur est propre et, oserait-on affirmer, incompatible.

Cette imperceptibilité est due tout d'abord à l'utilisation de deux langues, la messe grégorienne n'en connaissant qu'une seule. La deuxième raison tient à l'aspect "étranger" du cantique populaire par rapport à la liturgie romaine, dont l'évolution parallèle à celle du chant grégorien constitue un aspect important de leur parenté esthétique. En dernier lieu, la profondeur historique donne une consistance à la liturgie chantée en grégorien qui fait largement défaut à celle de la messe lue avec ses cantiques. La principale caractéristique de cette messe reste donc la nouveauté, signe d'une évolution dans la pratique liturgique. Cette évolution sous le signe de la pastorale liturgique représente en fait une révolution dans l'expression du culte chrétien occidental, version catholique de rite latin.

Les éducateurs universitaires ont visé juste en misant sur la formation. Leur démarche et leur enseignement ont porté fruit. Quant aux responsables du recueil de cantiques, leur action n'a pas produit de récolte à court terme – décennie 1950. Le chant grégorien était "popularisable" en paroisse où les ressources financières et humaines étaient disponibles et a commencé à devenir populaire dans la région de Québec où on y a mis les efforts, cependant que le cantique ne pouvait s'infiltrer dans les messes solennelles. Qu'en aurait-il été si cela avait été possible? La prédiction n'étant pas de notre domaine, il nous faut travailler avec la réalité, celle de cette époque. D'un côté, qualité et masse des fidèles étaient réunies à la grand'messe à couleur grégorienne dans plusieurs paroisses. Autrement, la prise de parole de petits groupes de catholiques engagés émergeait dans le cadre de certaines messes basses. Entre les deux, le spectre est riche. Toutes les combinaisons sont possibles et les modèles idéaux n'étaient probablement pas légion.

Les musiciens professionnels considèrent le chant grégorien comme un art sacré et le traitent comme tel. Ils ne cherchent pas tant à l'imiter qu'à le faire apprécier et respecter pour ce qu'il représente, le véhicule de la Parole de Dieu. Les musiciens du mouvement populaire, malgré toute leur bonne foi et leurs intentions fort louables, avec la "modestie" qui les caractérise, comme l'affirme l'abbé Gadbois, ne savent pas trop comment appliquer l'indication de Pie X : « une composition musicale ecclésiastique est

d'autant plus sacrée et liturgique que dans le mouvement, l'inspiration et le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne » (*MP*). Le résultat n'est pas toujours heureux. Quand Gadbois prend pour modèle de cantique l'*Ave Maria* de Lourdes³²⁴, s'appuyant sur sa très grande popularité³²⁵, il semble oublier que cette mélodie très simple (du refrain) s'accorde parfaitement avec le texte qui ne comprend que deux mots, ceux-ci étant de plus empreints d'une très grande valeur affective. Dans le cas de ce cantique, on peut franchement affirmer que la chose signifiée dépasse le signe, comme le donnait à entendre C. Thompson, et que ce chant a une valeur sacrée qui donne à contempler le mystère pascal sous l'angle de l'incarnation avec une rare économie de moyens. Dans cette même optique, l'avalanche de mots des textes de chants d'une messe lue égare les esprits et dilue le sens du sacré.

Il faut retenir deux choses de ces deux types de messe. L'esprit monastique dont est empreint la grand'messe ne convient pas à tous et le type de spiritualité qui colle à ce genre ne se commande pas. Quant à l'esprit de pastorale liturgique qui se dégage des messes lues, il représente, sinon une qualité de style, du moins une évolution normale de la pratique liturgique contemporaine.

³²⁴ Nous le joignons en annexe avec les chants utilisés pour la messe-type.

³²⁵ On retrouve cette référence dans l'« Avant-propos » du recueil.

CONCLUSION GÉNÉRALE

C'est sur le terrain de la pratique musicale liturgique que notre intérêt pour la participation active des fidèles est né. La direction chorale et l'animation de l'assemblée ont constitué, pendant plusieurs années, une expérience riche en observations, en interrogations et en implication dans le milieu ecclésial québécois. C'est tout d'abord de l'extérieur que nous avons appréhendé la liturgie, à la manière d'un invité respectueux et réservé. Elle était belle ou moins belle et plus ou moins signifiante, selon ses parties et selon ses acteurs. Puis, petit à petit, au fil des célébrations, la liturgie est venue habiter la musique, se laissant ainsi découvrir dans son essence et son entièreté. Les échanges avec les musiciens, les choristes, les pasteurs, les animateurs de pastorale et les nombreux intervenants des divers comités et conseils paroissiaux ont alimenté maintes discussions, nous laissant sans cesse sur notre appétit intellectuel et spirituel. Une polarisation nous apparaissait évidente : on opposait musique de qualité à participation de l'assemblée. Cette situation était et reste encore la cause de bien des frustrations du côté des liturgistes autant que du côté des musiciens. Nous avons voulu comprendre la raison de cette situation et cela nous a menée à ce mémoire. La piste est donc liturgique alors que le langage est musical. L'enjeu est cependant de nature ecclésiale.

Voilà pourquoi nous avons abordé cette étude sous l'angle de la participation active des fidèles à la messe. Participer à la liturgie par le chant est devenu, tout au long du XXe siècle, un des principaux moyens de rendre l'assemblée consciente de son rôle dans la célébration du mystère pascal. La période à laquelle nous nous sommes arrêtée - 1950-1954 - constitue une période charnière dans l'avancée du mouvement de pastorale liturgique et le chant collectif n'y est pas étranger. C'est en effet à cette époque que le chant en français a pris place dans la célébration liturgique, contribuant ainsi à une participation active à l'intérieur des messes lues. Le chant grégorien sera utilisé aux mêmes fins durant les messes chantées.

Nous avons identifié deux mouvements musico-liturgiques bien distincts l'un de l'autre et souhaitons comprendre les enjeux sous-tendus par l'action de chacun d'eux. Nous avons fait l'hypothèse que l'un et l'autre, bien que poursuivant un même objectif - la participation active des fidèles -, étaient porteurs de deux conceptions de la liturgie et de la musique. Il nous fallait commencer par mettre en évidence les éléments propres à la liturgie et à la musique : cette matière a composé nos deux premiers chapitres. Après cette analyse, il nous fallait ensuite aller voir d'où venait cette notion de "participation active". Un survol rapide de l'histoire de la musicologie liturgique jusqu'à la fin du XIXe siècle nous a conduit au mouvement de renouveau du catholicisme du début du XXe siècle. C'est à l'intérieur de ce grand mouvement que nous avons observé l'avancée de la pastorale liturgique : la participation active des fidèles y prenait beaucoup de place.

Du chant d'influence synagogale des premiers chrétiens jusqu'aux cantiques de dévotion du siècle dernier, le chant comme mode d'expression religieuse dans le déroulement de la liturgie de rite latin ou en situation paraliturgique a suivi un parcours relativement sinueux et franchement marqué par les prescriptions officielles de l'Église. C'est donc après avoir survolé de manière panoramique la musique vocale liturgique depuis ses balbutiements que nous avons abordé le XXe siècle. Il s'est ouvert pour nous avec le pape Pie X (1903-1914) qui a donné au mouvement grégorien une légitimité incontestable. Celui-ci a encouragé la restauration du chant grégorien et en a fait le chant propre de la liturgie catholique de rite latin. C'est également ce pape qui a donné le coup d'envoi au mouvement de liturgie populaire, par son souhait de voir participer activement les fidèles à la messe, ouvrant ainsi, sans le souhaiter vraiment, la voie aux pionniers du chant liturgique en langue vernaculaire.

La lettre encyclique *Mediator Dei* de Pie XII (1947) représente, par son insistance sur une participation active des fidèles à la messe, l'élan nécessaire pour assurer une légitimité aux deux mouvements musico-liturgiques. En lien direct avec ce document pontifical, le recueil de cantiques de Gadbois-Fontaine représente une réponse franche à l'appel du pape, l'action de ces pasteurs se situant toutefois à la limite des prescriptions

officielles puisqu'elle se servait de la langue vernaculaire tolérée uniquement dans les messes lues. Quant aux responsables de la publication de la *Revue St-Grégoire*, ils s'inscrivent dans le mouvement continu qui va de Pie X à Pie XII et représentent ainsi la voie officielle de l'Église par le chant qui lui est propre. C'est ainsi que la restauration du chant grégorien et la pastorale liturgique ont suivi chacune leur voie pour se retrouver côte à côte au Canada français des années 1950.

Ces deux mouvements et leur répertoire respectif ont représenté le coeur du dernier chapitre. Le caractère de chacun, le profil de ses musiciens, leurs moyens d'action et l'analyse des chants nous ont permis de mettre à jour deux types de représentation de l'action liturgique, de la fonction de la musique dans la liturgie et deux manières de concevoir la participation des fidèles à la vie de l'Église. Les résultats de cette analyse ont mis en évidence à la fois les points communs et les divergences d'opinions des musiciens et des pasteurs des deux groupes, faisant clairement apparaître une même intention de placer la liturgie au cœur de la vie chrétienne des fidèles. Voyons tout d'abord les points communs aux deux groupes.

Ce qui apparaît en premier lieu est l'orientation théologique des deux mouvements dont le moyen commun est l'instrumentalisation du chant des fidèles. Instrument puissant puisque se servant de la respiration et de la parole, le chant est considéré par tous comme le moyen par excellence pour exprimer les sentiments religieux dans un contexte liturgique. Dans la foulée du mouvement de renouveau biblique, la liturgie apparaît comme le moment idéal d'un contact avec la Parole de Dieu. Mieux, elle représente pour le fidèle un lieu privilégié pour vivre l'unité des cœurs nécessaire à une communion ecclésiale. Tous s'entendent également pour permettre au peuple une participation active à l'action liturgique.

Cependant, à ces intentions et objectifs communs s'ajoutent des différences fondamentales quant au caractère de la musique, au rôle des acteurs et à la constitution du

répertoire. Vision ecclésiale hiérarchique à gouvernement ecclésiastique³²⁶ ou rassemblement sans distinction de tout le peuple de Dieu³²⁷ constituent les deux extrêmes d'une conception de l'Église. C'est à l'intérieur de ce spectre de la conception ecclésiale que s'exprimeront les différences. La problématique est donc d'ordre ecclésiologique.

La première différence qui apparaît est celle du caractère de la musique liturgique. Bien sûr, ce qui est en rapport avec la liturgie doit être empreint d'un caractère sacré : tous sont ici d'accord. Là où les différences apparaissent, c'est dans l'attribution ou non d'une sacralité intrinsèque à un objet donné, l'objet étant ici le chant. Notre analyse a mis en relief les divers éléments qui semblent conférer un caractère sacré au chant grégorien. La modalité grégorienne, son rythme qui fait corps avec celui de la langue latine et la Parole qu'il véhicule constituent les principaux éléments de ce caractère sacré. En vis-à-vis, le cantique populaire fait appel à la fois à deux systèmes musicaux - tonal et modal -, un éventail fourni de formes et de genres littéraires et musicaux, une langue qu'on dit "vulgaire" et une absence de normes frisant ce qui s'apparente à un manque de contrôle. Cette musique doit servir de support à des textes, en l'occurrence liturgiques. C'est ici que les inégalités apparaissent le plus : l'interdiction de traduction des textes de la liturgie oblige les compositeurs de cantiques à commander, produire ou dénicher des paraphrases, commentaires ou interprétations des textes officiels. Une première distance s'établit alors entre la Parole de Dieu et le fidèle. L'auto-référentialité propre à l'idéal de l'authenticité de la culture moderne devient ici sensible et son passage de la manière à la matière peut s'effectuer sans véritable intention ni prise de conscience.

Mais le cantique populaire a un caractère propre malgré l'hétérogénéité des moyens utilisés. Avec ses accents catéchétiques et missionnaires, il est franchement pastoral. Il n'est toutefois pas question d'opposer ce caractère à celui attribué au chant grégorien. Pastoral et sacré ne sont pas du même ordre. Alors que le mouvement accrédité par Pie X était de nature pastorale, le moyen utilisé relevait d'une esthétique

³²⁶ La formation des musiciens classiques fait d'eux, sans toutefois généraliser les cas, des êtres d'obéissance : à la partition, à l'esprit du compositeur et au chef (de chœur ou d'orchestre). Cette nature professionnelle les rend plus facilement dociles à l'autorité de la hiérarchie ecclésiale.

³²⁷ Les mises en garde de Pie XII dans *Mediator Dei* font référence à cette conception ecclésiale.

propre au chant grégorien. Du côté de la pastorale liturgique telle qu'elle se présente avec le mouvement du cantique populaire, une esthétique commune ne transparait pas : il aurait fallu pour cela que les chants répondent à certaines normes ou certains critères d'homogénéité dans leur facture.

Apparaît alors une deuxième divergence entre les deux groupes en cause : le rôle des fidèles laïcs dans la liturgie. Sujets à part entière, au même titre que le prêtre – excluant toutefois la fonction sacerdotale qu'il exerce –, les fidèles participant à la messe lue s'impliquent – du moins dans le modèle idéal. Toutes les parties et tous les rites représentent des moments d'intervention et de participation possibles. Les textes liturgiques ne sont plus la propriété exclusive du prêtre mais se voient appropriés par tous les fidèles, du moins dans une version permise. Alors que la messe chantée - version grégorienne - se déroule uniquement dans la langue admise à ce moment-là par l'Église, la messe lue présente un dédoublement de l'action en raison des deux langues utilisées simultanément et des actions concurrentes du prêtre et des fidèles. D'un côté, le peuple de Dieu soumis à la hiérarchie de son Église, de l'autre, l'Église en marche vers le Royaume, sans distinction d'ordre sacerdotal. Évidemment, ces modèles sont idéaux. La réalité offrait évidemment plus de variété. Mais l'évolution de la pratique liturgique est plus largement tributaire de ces extrêmes que d'un milieu offrant toutes les nuances possibles à l'observateur curieux.

La troisième différence qui saute aux yeux réside dans ce que l'on pourrait nommer, d'une part, la tradition, celle du corpus grégorien dont la constitution et la conservation se sont échelonnées sur plusieurs siècles, et, d'autre part, la nouveauté, celle du *canticum novum* d'un siècle vernaculaire. Ce chant nouveau d'une liturgie partagée chante bien sûr le Christ ressuscité. Il chante cependant non le chant de la Jérusalem céleste, mais plutôt celui d'une Église terrestre en état de retrouvailles avec elle-même. C'est là que réside le danger, celui d'une auto-référentialité de matière qui fait de l'ecclésiocentrisme un individualisme puissant et potentiellement réducteur gommant les dimensions pneumatique et eschatologique de l'expérience ecclésiale. C'est en retournant aux premières communautés chrétiennes que nous retrouvons cette vision. La *κοινωνία*

prend sa source dans une unité des cœurs dont l'expression concrète du partage se fait sous l'ombre de l'Esprit. Elle n'est pas de l'ordre d'une expression exclusive de son identité. Cette identité reste toutefois importante. Elle représente un des enjeux de l'époque et du mouvement de pastorale liturgique - par le cantique populaire.

En ce qui concerne la nature pastorale de l'encouragement du chant collectif, elle s'applique aux deux mouvements quoiqu'elle ne représente pas le seul enjeu du mouvement grégorien. En effet, ce mouvement travaille sur deux plans à la fois : au plan pastoral et à celui de la restauration du chant grégorien. Depuis la reconnaissance du travail des moines de Solesmes par Pie X, cette restauration s'est poursuivie. Ce chant d'influence monastique véhicule une vision de la liturgie et de l'Église qui semble à première vue inaccessible à l'ensemble des fidèles. La langue et la forme utilisées reflètent un caractère extra-mondain qui s'apparente plus à la vie contemplative qu'à la vie active. La prise de parole de certains fidèles de l'époque représentait une victoire sur le silence trop longtemps imposé aux laïcs, encore que, parmi ces laïcs, on comptait peu de voix féminines. La marche de l'Église est ici bien concrète et n'est pas seulement de l'ordre eschatologique. Il s'agit d'une Église vivante par tous ses membres - c'est du moins ce que l'on veut exprimer - et non seulement par un clergé imposant ses vues aux fidèles laïcs.

Quant à l'aspect strictement musical des répertoires en cause, il est bien personnalisé dans le cas du grégorien. Le cas du cantique populaire est toutefois différent et plus redevable d'une intention louable que d'une qualité de facture. Nous l'avons déjà dit : la constitution de ce répertoire en est à ses premiers balbutiements. Bien sûr, ce genre musical - qui pige à tous les styles - profite d'une longue tradition populaire. Mais cette tradition est plus paraliturgique ou extraliturgique que liturgique même. Cette situation due à la rigueur de l'autorité ecclésiastique suprême - les papes et leurs conseillers - a fait en sorte que le cantique en langue française pouvant s'adapter à la liturgie de la messe vit en grande partie dans le maquis. En tension constante avec la réglementation officielle, il en repousse sans cesse les limites. Pie XII n'aura d'autre choix que de

reconnaître et de légitimer ce répertoire par deux documents consacrés à la musique sacrée, en 1955 et 1958.

La qualité du chant grégorien est reconnue par tous. Celle du cantique est mise en doute par plusieurs. On ne peut que constater une très grande maladresse dans la composition de ce répertoire. Les compositeurs ont été conscients du fait que certains éléments étaient nécessaires : un langage et une musique accessibles à tous de même qu'une forme simplifiée se retrouvent dans la presque totalité de ces chants. La simplicité n'est toutefois pas gage de qualité. Les textes collent à celui du prêtre dont l'action liturgique est dédoublée : il s'agit plus d'une explication et d'un commentaire que d'une parole inspirée. La qualité est ainsi sacrifiée pour faire place à une meilleure compréhension de l'action qui se déroule. En ce qui concerne la forme musicale, elle est également réduite à sa plus simple expression : tout ou presque est ramené à la forme refrain-couplets. C'est ainsi que l'on peut constater une action verbale dont l'exagération est relativement proportionnelle à la pauvreté musicale.

Les résultats de cette analyse nous indiquent quelques pistes à suivre pour une meilleure compréhension de la situation actuelle. La prise de conscience des fidèles laïcs et leur prise de parole représentent le début d'un mouvement qui ne s'est pas arrêté depuis. Le cadre dans lequel le cantique populaire a évolué dans la première moitié de la décennie 1950 se situe à la limite de la légalité et l'absence de règles précises quant à la constitution de son répertoire a donné lieu à des critiques souvent justifiées en ce qui concerne la qualité. Cet état de fait indique alors la nécessité d'établir un cadre à l'intérieur duquel compositeurs et auteurs pourront travailler. Ces spécialistes doivent également posséder une formation non seulement liturgique mais également musicale ou littéraire solide car la musique, on l'a vu, est constituée d'éléments qui doivent être utilisés habilement et l'explication d'un texte, même juste, ne construit pas sa qualité littéraire. Une autre piste nous est également indiquée : il s'agit de la nécessité de revenir à la Parole. L'Église n'existe que par la réponse donnée au Verbe de Dieu venu en notre temps. C'est donc dans l'écoute de sa Parole qu'elle vit et se construit. La prise de conscience de son ecclésialité retrouvée ne doit pas lui faire perdre de vue que ce n'est

pas tant sa propre réalité qu'il faille louer et chanter que ce qui la rend possible. L'ecclésiocentrisme dont nous avons fait état aussi bien dans l'attitude - quoique légitime à l'époque et dans les circonstances - que dans les textes chantés aux messes lues doit aujourd'hui être dépassé.

D'un autre côté, le chant grégorien a fait ses preuves. Son caractère sacré en fait un véhicule idéal pour porter la Parole. Sa langue incompréhensible le dessert toutefois lorsque le peuple de Dieu souhaite s'exprimer dans ses propres mots. Doit-on pour cela le mettre au rancart ou plutôt lui accorder certains privilèges? Cette question reste toujours d'actualité, plus de 50 ans après *Mediator Dei*. L'espace doit-il être occupé entièrement par un genre ou par l'autre? Y a-t-il place pour certaines accommodations qui tireraient parti des qualités des deux genres? Toutes ces questions indiquent autant de réponses manquantes et la poursuite de travaux dans ces directions aiderait grandement à faire la part des choses. La constitution conciliaire sur la liturgie de 1963 a confirmé le chant grégorien comme chant officiel de l'Église. Elle a également remis la langue latine, quoique toujours langue officielle, dans les placards de la sacristie. La langue de la liturgie est maintenant celle des fidèles. Qu'est devenu le chant grégorien après le concile de Vatican II et comment le cantique populaire s'est-il développé? Les textes de chants sont-ils rivés à la Parole, expriment-ils un ecclésiocentrisme ou plutôt une ecclésialité fruit de l'action de l'Esprit enracinée dans l'anamnèse du mystère pascal et l'attente du Règne? Toutes ces questions méritent qu'on s'y arrête et qu'on les traite.

C'est par la prière de louange, d'adoration et d'action de grâce que l'Église exprime son appartenance au Christ. C'est entre autres par cette prière vocalisée que l'assemblée des fidèles peut à la fois vivre en communion et exprimer sa foi en un Dieu Trinité. Il lui faut un chant digne de sa réalité spirituelle et ecclésiale, inspiré du chant triomphal du Psalmiste : « Chantez à Yahvé un chant nouveau : sa louange dans l'assemblée de ses fidèles! » (Ps 149)

BIBLIOGRAPHIE³²⁸

DOCUMENTS OFFICIELS

COMITÉ INTERDIOCÉSAIN DE MUSIQUE SACRÉE DE LA PROVINCE DE QUÉBEC.

Code de musique sacrée et Liste de pièces recommandées pour le culte divin. Québec, Les Presses universitaires Laval, 1952, 86 p.

CONGRÉGATION POUR LE CULTE DIVIN ET LA DISCIPLINE DES SACREMENTS. *La liturgie romaine et l'inculturation. Quatrième Instruction pour une juste application de la Constitution conciliaire sur la liturgie.* Paris, 1994, 9 p.

Documents conciliaires, « Sacrosanctum concilium : constitution conciliaire sur la liturgie et directives d'application de la réforme liturgique ». Paris, Éditions du Centurion, 1965, 252 p.

PIE X. *Motu proprio Tra le sollecitudini* (22 novembre 1903), in *Lettres Apostoliques de Sa Sainteté Pie X*, tome I. Paris, Bonne Presse, 1903, p. 48-55.

PIE XII. *Lettre encyclique Mediator Dei et hominum* (20 novembre 1947), Montréal, Éditions de l'École sociale populaire, 1948.

PIE XII. *Lettre encyclique Musicae sacrae disciplina sur la musique sacrée* (25 décembre 1955). Montréal, Institut social populaire, 1956.

SACRÉE CONGRÉGATION DES RITES. *Instruction sur la Musique sacrée et sur la Liturgie* (3 septembre 1958). Montréal, Institut social populaire, 1958.

OUVRAGES SPÉCIALISÉS

GROUT, Donald Jay. *A History of Western Music.* New York, Norton & Company, 1964, 515 p.

LÉON-DUFOUR, Xavier (dir.). *Vocabulaire de théologie biblique.* Paris, Cerf, 1966, 1158 col.

³²⁸ Nous présenterons tous les ouvrages sans distinction du domaine auquel ils font référence. La raison est que tous les ouvrages de liturgie consultés parlent également de musique liturgique et l'inverse est également vrai.

SEGUARRA, dom Irénée M. *La voix du petit chanteur*. Paris, Éditions musicales de la Schola cantorum, 1974, 191 p.

WARD, Justine. *La méthode Ward. Première année*. Paris, Desclée, 1962, 282 p.

MONOGRAPHIES

BENCE, Léon et MÉREAUX, Max. *La musique pour guérir*. Fondettes (France), Van de Velde, 1988, 277 p.

BERGER, Teresa et GERHARDS, Albert. *Liturgie und Frauenfrage. Ein Beitrag zur Frauenforschung aus liturgiewissenschaftlicher Sicht*. St. Ottilien, Eos Verlag, 1990, 674 p.

BOUYER, Louis. *La vie de la liturgie*. Paris, Cerf, 1956, 332 p.

CHAUVET, Louis-Marie. *Symbole et sacrement. Une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*. Paris, Cerf, 1987, 582 p.

CHUPUNGCO, Anscar J.. *Liturgical Inculturation: Sacramentals, Religiosity, and Catechesis*. Colleville, Minn., The Liturgical Press, 1992, 174 p.

CONGAR, Yves. *Ministères et communion ecclésiale*. Paris, Cerf, 1971, 264 p.

DE CLERCK, Paul. *L'intelligence de la liturgie*. Paris, Cerf, 1995, 206 p.

DEISS, Lucien. *La cène du Seigneur. Eucharistie des chrétiens*. Paris, Le Centurion, 1975, 174 p.

DUCHESNEAU, Claude, BARDON, Paul et LEBON, Jean. *L'important, c'est la musique!* Paris, Cerf, 1977, 134 p.

FAIVRE, Alexandre. *Les premiers laïcs. Lorsque l'Église naissait au monde*. Coll. Croire et Comprendre, Paris, Éditions du Signe, 1999, 332 p.

GABEAUD, Alice. *Histoire de la musique*. Paris, Bibliothèque Larousse, 1930, 199 p.

GÉLINEAU, Joseph. *Demain la liturgie. Essai sur l'évolution des assemblées chrétiennes*, Paris, Cerf, 1977, 157 p.

GÉLINEAU, Joseph. *Chant et musique dans le culte chrétien. Principes, lois et applications*. Paris, Fleurus, 1962, 300 p.

IRWIN, Kevin W. *Context and Text: Method in Liturgical Theology*. Collegeville, Minn., The Liturgical Press, 1994, 388 p.

JONCAS, Jan Michael. *From Sacred Song to Ritual Music. Twentieth Century Understandings of Roman Catholic Worship Music*. Collegeville, The Liturgical Press, 1997, 116 p.

JUNGMANN, J.A. *Des lois de la célébration liturgique*. Paris, Cerf, 1956, 183 p.

KAVANAGH, Aidan. *On Liturgical Theology*. Collegeville, The Liturgical Press, 1984.

KILMARTIN, Edward, J. *Christian Liturgy. I. Theology*. Kansas City, Sheed and Ward, 1988, 394p.

LEAVER, Robin et ZIMMERMAN, Joyce Ann (éd.). *Liturgy and Music: Lifetime Learning*. Collegeville, The Liturgical Press, 1998, 452 p.

LEMIEUX, Raymond et MONTMINY, Jean-Paul. *Le catholicisme québécois*. Québec, Les éditions de l'IQRC, 2000, 141 p.

MARLINANGEAS, B.-D., « Préface » de Y.M. CONGAR. *Clés pour une théologie du ministère*. Coll. Théologie historique 51, Paris, Beauchesne, 1978, 246 p.

MARTIMORT, A.G. *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*. Paris, Desclée & Cie, 1961, 917 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *De la sémiologie à la musique*. Montréal, Service des publications, Université du Québec à Montréal, 1988.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'éditions, 1976.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, C. Bourgeois, 1987.

POWER, David N. *Worship : Culture and Theology*. Washington, The Pastoral Press, 1990.

SAMSON, Joseph. *Musique et chant sacrés*. Coll. Pour la musique, Paris, Gallimard, 1957, 236 p.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth. *En mémoire d'elle : Essai de reconstruction des origines chrétiennes selon la théologie féministe*. Paris, Cerg, 1986, 482 p.

TAYLOR, Charles. *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal, Bellarmin, 1992, 150 p.

TERRIN, Aldo Natale (éd.). *Musica per la liturgia. Presupposti per una fruttuosa interazione*. Caro Salutis Cardo 12, Padova, Edizioni Messaggero, 1996, 294 p.

TOMATIS, Alfred. *Écouter l'univers. Du Big Bang à Mozart : à la découverte de l'univers où tout est son.* Paris, Robert Laffont, 1996, 298 p.

TOMATIS, Alfred. *L'oreille et le langage.* Paris, Seuil, 1978, 187 p.

RECUEILS

BERTHIER, René (dir.). *Prier avec Saint Benoît.* Montréal/Paris, Fides/Jean-Pierre Delarge, 1980, 160 p.

GADBOIS, Charles-Émile et FONTAINE, Gaston. *Cantiques choisis.* Saint-Hyacinthe, Les éditions de la Bonne Chanson, 1950, 552p.

LATOUR, Conrad. *Recueils de cantiques.* Ottawa, Les éditions de l'Université d'Ottawa, 1954, 429 p.

LUKKEN, Gerard. *Per visibilia ad invisibilia. Anthropological, Theological, and Semiotic Studies on the Liturgy and the Sacrament.* Colligé et édité par Louis van Tongeren et Charles Caspers, Kampen, Pays-Bas, Pharos, 1994.

Paroissien romain contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes.
Paris/Tournai/Rome, Desclée & Cie, 1935, 1912 p.

Paroissien romain contenant l'office des principales fêtes et les évangiles de tous les dimanches. New York, Catholic Book Publishing, 1941, 512 p.

La tâche musicale des acteurs de la célébration. Coll. Kinnor, Paris, Fleurus, 1968, 206 p.

Nouveau testament. TOB. Montréal, Société biblique canadienne, 1988.

Paroissien romain. Paris, Desclée & Cie, 1935, 668 p.

COLLOQUES

CADRIN, Paul (dir.). *Chant et musique liturgiques en pays francophones*, actes du symposium international organisé par l'École de musique de l'Université Laval, en collaboration avec la revue *Musique sacrée – L'organiste*, tenu les 20 et 21 mai 1993. Québec, École de Musique, Faculté des Arts, Université Laval, 1994, 171 p.

RECENSIONS

- LAMBERTS, J. « Aldo Natale Terrin (éd.). *Musica per la liturgia. Presupposti per una fruttuosa interazione* Coll. Caro Salutis Cardo 12, Padoue, Edizioni Messaggero, 1996. 294 p. ». In *Questions liturgiques / Studies in Liturgy* 78 (1997/1), p. 58-59.
- MICHELIS, G. « Jan Michael Joncas, *From Sacred Song to Ritual Music. Twentieth Century Understandings of Roman Catholic Worship Music*, Collegeville, The Liturgical Press, 1997, 116 p. ». In *Questions liturgiques / Studies in Liturgy* 78 (1997/4), p. 291-292.

ARTICLES DE DICTIONNAIRES ET D'ENCYCLOPÉDIES

- IRWIN, Kevin W. « Liturgical Theology ». *The New Dictionary of Sacramental Worship*, Peter Fink (ed.), Collegeville, Minn., The Liturgical Press, 1990, p. 721-733.
- COCHERIL, dom Maur. « Histoire du chant grégorien ». *Encyclopédie des musiques sacrées*, sous la direction de Jacques Porte, Paris, Labergerie, 1969, p. 27-41.
- GAJARD, dom Joseph. « Notations, neumes et modalité ». *Encyclopédie des musiques sacrées*, sous la direction de Jacques Porte, Paris, Labergerie, 1969, p. 47-59.
- GAJARD, dom Joseph. « Le rythme grégorien ». *Encyclopédie des musiques sacrées*, sous la direction de Jacques Porte, Paris, Labergerie, 1969, p. 60-79.
- NYS, Carl de. « La musique selon les Pères de l'Église ». *Encyclopédie des musiques sacrées*, sous la direction de Jacques Porte, Paris, Labergerie, 1969, p. 22-26.
- PICARD, François. « Caractères du chant grégorien ». *Encyclopédie des musiques sacrées*, sous la direction de Jacques Porte, Paris, Labergerie, 1969, p. 116-124.

ARTICLES DE RECUEILS

- DESPINS, Jean-Paul. « Neuropédagogie de la musique et diptyque cerveau-conscience ». *Recherche en éducation musicale au Québec*, Québec, École de musique, Faculté des arts, Université Laval, 1990, p. 47-64.
- HUIJBERS, Bernard. « L'art du peuple célébrant ». *La tâche musicale des acteurs de la célébration*, Pari, Fleurus, 1968, p. 123-139.

DUPRIEZ, Flore. « Des célébrations spirituelles féministes ». *Souffles de femmes*, Monique Dumais et Marie-Andrée Roy (dir.), Montréal, Paulines, 1989.

LUKKEN, Gerard. « Les transformations du rôle liturgique du peuple : la contribution de la sémiotique à l'histoire de la liturgie ». *Omnes circumadsanstes. Contributions towards a history of the role of the people in the liturgy*, Charles Caspers et Marc Schneiders (éd.). Kampen, Uitgeversmaatschappij J.H. Hok, 1990, p. 15-30.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

BERGER, Teresa. « Les femmes éléments étrangers dans le corps du Christ? Regard sur la place des femmes dans la liturgie ». *Concilium* 259 (1995), p. 159-168.

BERGER, Teresa. « The Women's Movement as a Liturgical Movement: A Form of Inculturation? ». *Studia Liturgica* 20 (1990), p. 55-64.

CABIÉ, Robert. « L'œuvre liturgique de Mgr Aimé-Georges Martimort (1911-2000) ». *La Maison-Dieu* 223 (2000/3), p. 93-112.

CHAUVET, Louis-Marie. « La liturgie dans son espace symbolique ». *Concilium* 259 (1995), p. 49-61.

COLLINS, Patrick W. « Liturgie et esthétique ». *La Maison-Dieu* 199 (1994/3), p. 99-115.

CRIVELLI, Jean-Claude. « Chant et musique dans l'assemblée liturgique : pour une philosophie de l'écoute ». *Laudem* 20 (automne 1999 - hiver 2000), p. 2-8.

CRIVELLI, Jean-Claude. « Réflexions sur un congrès ». *La Maison-Dieu* 212 (1997/4), p. 7-14.

DE CLERCK, Paul. « *Lex orandi, lex credendi*. Un principe heuristique ». *La Maison-Dieu* 222 (2^e trimestre 2000), p. 61-78.

DE CLERCK, Paul. « Une théologie de la liturgie. "Pour la gloire de Dieu et le salut du monde" ». *La Maison-Dieu* 221 (1^{er} trimestre 2000), p. 1-30.

DUCHESNEAU, Claude. « Le chant liturgique et ses recueils en français ». *La Maison-Dieu* 212 (1997/4), p. 27-44.

FRISQUE, Xavier. « Le chant au Christ chez Ambroise ». *La maison-Dieu* 221 (2000/1), p. 101-128.

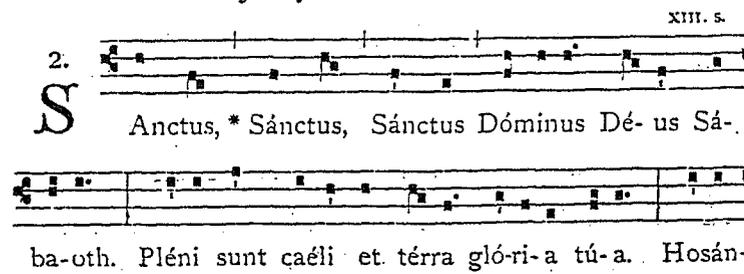
FUNK, Virgil C. « Musique profane dans la liturgie : quelques repères ». *La Maison-Dieu* 212 (1997/4), p. 131-156.

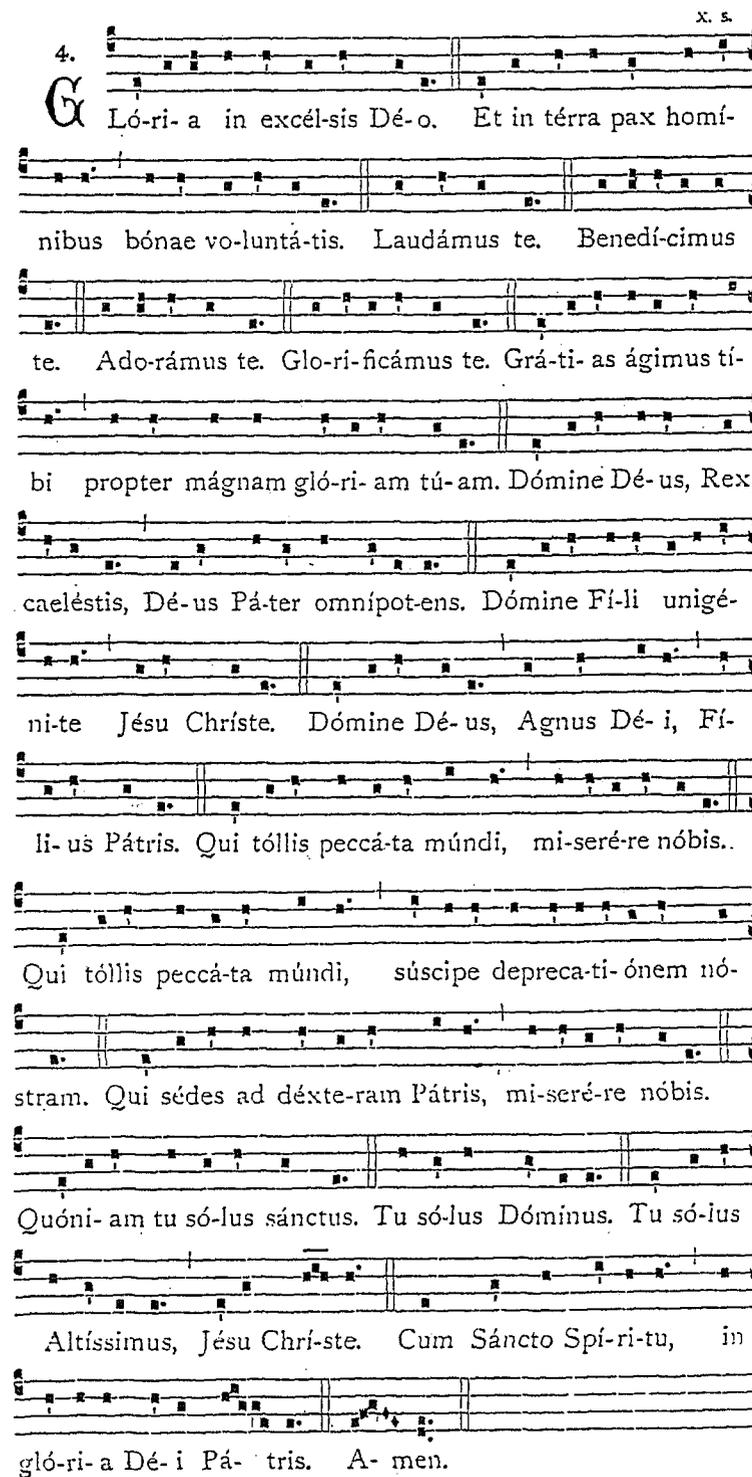
- GERHARDS, Albert. « Un chant dit plus que des paroles ». *La Maison-Dieu* 199 (1994/3), p. 37-51.
- GY, P.-M. « La mystagogie dans la liturgie ancienne et dans la pensée liturgique d'aujourd'hui ». *Conférences Saint-Serge* (1992), p. 137-143.
- HAMELINE, Daniel. « La chorale liturgique, trente ans après Vatican II ». *La Maison-Dieu* 198 (1994/2), p. 7-47.
- HAMELINE, Jean-Yves. « De l'usage de l'adjectif "liturgique", ou les éléments d'une grammaire de l'assentiment culturel ». *La Maison-Dieu* 222 (2^e trimestre 2000), p. 79-106.
- HAMELINE, Jean-Yves. « Pour un cérémonial du chant ». *La Maison-Dieu* 199 (1994/3), p. 13-28.
- HOLLAARDT, Augustinus. « L'architecture et les arts au service de la liturgie ». *Questions liturgiques* 81 (2000/1), p. 77-78.
- IRWIN, Kevin. « Pour une théologie liturgique œcuménique ». *La Maison-Dieu* 221 (1^{er} trimestre 2000), p.73-99.
- LAMBERTS, Jozef. « Les courants émotionnels dans la liturgie d'aujourd'hui ». *Concilium* 259 (1995), p. 181-189.
- LAMBERTS, Jozef. « Liturgical Studies : A Marginal Phenomenon? ». *Questions liturgiques* 81 (2000/2), p. 139-150.
- LAMBERTS, Jozef. « Un anniversaire important : *Mediator Dei et hominum*. 50 ans depuis sa parution ». *Questions liturgiques / Studies in Liturgy* 78 (1997), p. 131-147.
- LE BRETON, David. « Corps et communication ». *Lumen Vitae*. IV/3 (2000), p. 257-266.
- LUKKEN, Gerard. « Inculturation de la liturgie ». *Questions liturgiques* 77 (1996), p. 5-9.
- MARCHAL, François. « La participation de l'organiste à la liturgie ». *La Maison-Dieu* 198 (1994/2), p. 71-105.
- « *Mediator Dei*. 1947-1997 ». *Ephemerides Liturgicae* CXI/6 (1997), 7 (Avant-propos).
- METZGER, M. « Une théologie de la liturgie dans les *Constitutions apostoliques* ». *Conférences Saint-Serge* (1992), p. 227-242.
- MITCHELL, Nathan. « Les rituels spontanés dans la culture contemporaine ». *Concilium* 259 (1995), p. 169-179.

- NALBANDIAN, A. « L'homme dans la liturgie; Dieu comme acteur principal ». *Conférences Saint-Serge* (1989), p. 215-228.
- PAHL, Irmgard. « Musique et exigences liturgiques ». *La Maison-Dieu* 212 (1997/4), p. 15-26.
- PICKSTOCK, Catherine. « Liturgy, Arts and Politics ». *Modern Theology* 16 : 2 (2000), p. 159-180.
- POST, Paul. « Interference and Intuition: On the Characteristic Nature of Research Design in Liturgical Studies ». *Questions Liturgiques* 81 (2000/1), p. 48-65.
- RENAUD-CHAMSKA, Isabelle. « La liturgie comme citation ». *Concilium* 259 (1995), p. 119-126.
- RIMAUD, Didier. « La collaboration d'un poète avec des compositeurs pour la liturgie catholique contemporaine en langue française ». *La Maison-Dieu* 212 (1997/4), p. 45-63.
- SIMARD, Serge. « La qualité vocale de la prière chantée ». *Liturgie, foi et culture*, vol. 34, no 163 (2000), p. 57-58.
- TOUSIGNANT, François. « Les Italiens et la musique. Des ambitions encyclopédiques d'un autre genre ». *Journal Le Devoir* (3-4 mars 2001), p. C9.
- ZAGER, Daniel. « Culture, Chorales and Catechesis ». *Concordia Theological Quarterly* 64 : 2 (2000), p. 105-126.

ANNEXE I

3.  XI-XIII. s.
K Yri-e * elé-i-son. *ijj.* Chríste elé-i-son. *ijj.* Ký-
 ri-e elé-i-son. *ijj.* Kýri-e * elé-i-son.

2.  XIII. s.
S Anctus, * Sánctus, Sánctus Dóminus Dé-us Sá-
 ba-oth. Pléni sunt caéli et térra gló-ri-a tú-a. Hosán-

4.  X. s.
G Ló-ri-a in excél-sis Dé-o. Et in térra pax homí-
 nibus bónae vo-luntá-tis. Laudá-mus te. Benedí-cimus
 te. Ado-rá-mus te. Glo-ri-ficá-mus te. Grá-ti-as ágim-us tí-
 bi propter má-gnam gló-ri-am tú-am. Dó-mine Dé-us, Rex
 caeléstis, Dé-us Pá-ter omní-pot-ens. Dó-mine Fí-li unigé-
 ni-te Jé-su Chrí-ste. Dó-mine Dé-us, Agnus Dé-i, Fí-
 li-us Pá-tris. Qui tóllis peccá-ta mún-di, mi-seré-re nó-bis.
 Qui tóllis peccá-ta mún-di, sú-scipe depre-ca-ti-ónem nó-
 stram. Qui sé-des ad dé-xte-ram Pá-tris, mi-seré-re nó-bis.
 Quóni-am tu só-lus sánctus. Tu só-lus Dó-minus. Tu só-lus
 Altí-s-si-mus, Jé-su Chrí-ste. Cum Sáncto Spi-ri-tu, in
 gló-ri-a Dé-i Pá-tris. A-men.

III.

XVII. s.

5. **C** Rédo in únum Dé- um, Pátrem omnipoténtem,

factó-rem caéli et térrae, vi-sibí-li-um ómni- um, et

invi-sibí- li-um. Et in únum Dóminum Jé-sum Chrí-

tum, Fi-li-um Dé-i unigéni-tum. Et ex Pátre ná- tum

ante ómni-a saé-cu-la. Dé-um de Dé-o, lúmen de lú-

mine, Dé-um vérum de Dé-o vé-ro. Géní-tum, non fá-

ctum, consubstanti-á-lem Pátri : per quem ómni- a fácta

sunt. Qui propter nos hómines, et propter nóstram sa-lú-

tem descéndit de caé-lis. Et incarnátus est de Spí-ri-tu

Sáncto ex Ma-rí-a Vírgine : Et hómo fáctus est. Cru-

ci-fí-xus ét-i-am pro nóbis : sub Pónti-o Pi-láto pás-

sus, et se-púl-tus est. Et resurréxit térti- a dí-e, secún-

dum Scriptú-ras. Et ascéndit in caé-lum : sédet ad déxte-

ram Pá-tris. Et í-terum ventúrus est cum gló-ri-a, ju-

di-cáre vívos et mórtu-os : cújus régni non é-rit fí-nis. Et

in Spí-ri-tum Sánctum, Dóminum, et vivi-fi-cántem : qui

ex Pátre Fi-li-óque pro-cédit. Qui cum Pátre et Fi-

li-o simul adorá-tur, et conglo-ri-ficátur : qui locútus

est per Prophé-tas. Et únam sánctam cathó-li-cam et

apostó-licam Ecclési-am. Confi-te-or únum baptísma

in remissi- ónem peccató-rum. Et expécto resurrecti-ó-

nem mortu-órum. Et ví-tam ventú-ri saécu-li. A-

men.

XIII. s.

S Anctus, * Sánctus, Sánctus Dóminus Dé-us Sá-
 ba-oth. Pléni sunt caéli et térra gló-ri-a tú-a. Hosánna in
 excélsis. Benedíctus qui vénit in nómine Dómi-ni. Hosán-
 na in excélsis.

XII. s.

A -gnus Dé-i, * qui tóllis peccá-ta múndi : mi-se-ré-re
 nó-bis. Agnus Dé-i, * qui tóllis peccá-ta múndi : mi-se-ré-
 re nó-bis. Agnus Dé-i, * qui tóllis peccá-ta múndi : dóna
 nóbis pá-cem.

3.- Je m'avancerai

Bénédictins Missionnaires de
l'Hay-les-Roses.

REFRAIN *1^{re} fois: CHŒUR*
2^e fois: TOUS



Je m'avan-ce - rai jus-qu'à l'autel de Dieu, la

Calme
VERSETS (les 2 Chœurs alternant)



joie de ma jeu - nes-se. 1. Soyez juste envers moi, O mon
Car vous ê - tes ma force, ô mon

(Refrain par tous)



Dieu! Dé-li - vrez votre enfant de tout mal.
Dieu! Pourquoi donc ê-tre triste et crain-tif?

2

Donnez-moi la lumière et la Foi,
Qui me guide et m'attire vers Vous,
Et je vais vous chanter, O mon Dieu;
Pourquoi donc être triste et inquiet?

3

Confie-toi dans le Père des cieux,
Car il est ton Sauveur et ton Dieu.
Gloire au Père, à son Fils, à l'Esprit,
Dans les siècles des siècles. Amen.

Avec l'autorisation de la revue Musique et Liturgie, Paris.

7.- Ayez pitié de nous

Paroles et musique de
l'abbé Chs-Emile GADBOIS



Ay-ez pi - tié de nous, Seigneur, ayez pi - tié de



nous. Père é - ter - nel, ô di - vin Cré - a -



teur, Par-don-nez - nous les pé-chés de nos cœurs.

2

Verbe fait chair, ô divin Rédempteur,
Sauvez le monde accablé de malheurs.

3

Esprit d'amour, et Sanctificateur,
Enseignez-nous le chemin du bonheur.

Tous droits réservés. La Bonne Chanson, Saint-Hyacinthe.

14.- Gloire à Dieu qui règne

133

Majestueux

Paroles et musique de
l'abbé David JULIEN



Gloire à Dieu qui règne dans les cieux!



1. Gloire à Dieu, no-tre Pè-re qui nous a cré - és!
2. Gloire au Christ, notre Chef qui nous a ra - che - tés!
3. Gloire à l'Esprit di - vin qui fait notre u - ni - té!

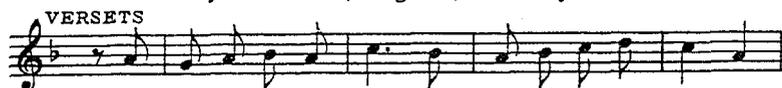
Avec l'autorisation des éditeurs, l'Union des Oeuvres, Paris.
Tous droits réservés.

18.- Nous croyons en Toi

Paroles et musique de
C. ROZIER



Nous croyons en Toi, Seigneur, nous croyons en Toi.



1. O Pè-re dont l'a-mour a fait sur-gir le mon-de.
2. O Christ qui pris un corps pour nous donner la vi - e.
3. Es-prit qui mets en nous ta force et ta lu - miè-re.
4. Seigneur, vois en nos cœurs l'a-mour de ton E - gli - se.
5. U - nis à tous les saints dans la maison du Pè - re.
6. Un jour au Pa - ra - dis, nous chan-te-rons ta Gloi - re.

Avec l'autorisation de la revue Musique et Liturgie, Paris.



20.- Recevez, ô Père saint

Paroles et musique de
l'abbé Chs-Emile GADBOIS

Moderato - Bien lié



1. Re- ce- vez, ô Pè- re saint, Cet- te pure hos- ti -



e; Qu'el- le soit pour nous le Pain D'é- ter- nel- le vi -



e! Nous voulons l'offrir en - cor Pour l'Eglise en - tiè -



re, Les chrétiens vivants et morts; Puisqu'ils sont nos frè - res.

2

Recevez, Roi des élus,
Par les mains du prêtre,
Ce calice du salut:
Car c'est Vous le Maître!
Regardez avec bonté
Ces dons méritoires
Et daignez les accepter:
C'est pour votre gloire!

NOTE: Si on chante ce cantique à l'unisson, on lui donnera une allure grégorienne.
Si on le chante à deux voix, il vaudra mieux élargir un peu le mouvement
en se rapprochant du genre choral.

Tous droits réservés. La Bonne Chanson, St-Hyacinthe.

38.- Le Seigneur est saint

Eclatant et solennel
 § REFRAIN

Paroles et musique de
 l'abbé David JULIEN

Le Seigneur est Saint! Le Seigneur est Saint! Le Seigneur est Saint!

Le Seigneur est Saint! Le Seigneur est Saint!

Le Seigneur est Saint!

Plus vite

1. Le Sei - gneur est no-tre Dieu, Le Seigneur est no-tre
 Père. Il règne dans les cieux. Qu'il règne sur la ter-re!

Plus doux et bien lié

2. Bé-ni soit Ce - lui qui vient au nom du Sei-
 gneur! Bé-ni soit Ce - lui qui vient ré-gner dans nos cœurs!

Eclatant Ho - san - na! Ho - san - na! Ho - san - na!
ralentir
 Ho - san - na! Ho - san - na!
 Ho - san - na!

53.- Pour votre gloire

136

Paroles de
l'abbé Chs-Emile GADBOIS

Musique du
R.P. Gaston FONTAINE

Moderé



1. Pour vo - tre gloire, ô Maî - tre de la
ter - re, Pour le sa - lut de tout le genre hu -
main, Nous vous of - frons Jé - sus dans ce mys -
tè - re, Sous l'ap - pa - ren - ce du pain et du vin.

2

Sur cet autel, Jésus se fait victime;
Jetez sur lui un regard de bonté.
Il s'offre encor dans son amour sublime
Pour délivrer le monde du péché.

3

Père éternel, l'Eglise tout entière
S'offre aujourd'hui avec Jésus son Roi.
Accordez-lui la paix sur cette terre
Et l'unité dans une même foi.

Tous droits réservés. La Bonne Chanson, Saint-Hyacinthe.

62.- Vous prenez les péchés du monde

Paroles de
Bernard GEOFFROY

Musique de
César GEOFFROY

Moderé



1. Vous pre - nez les pé - chés du mon - de; Sur la
Croix vous vous immo - lez. Lavez - nous dans vo - tre Sang, ô Jé -
sus! Lavez-nous dans vo - tre Sang! Don - nez-nous la paix!

2

Vous portez les douleurs du monde; à la Croix vous nous attendez.
Rendez-nous enfin l'espoir, ô Jésus!
Rendez-nous enfin l'espoir!
Donnez-nous la paix!

3

Vous voulez l'unité du monde; sous la Croix vous nous rassemblez.
Dans vos bras gardez-nous tous, ô Jésus!
Dans vos bras gardez-nous tous!
Donnez-nous l'amour!

53.- Ame au Christ

Paroles de
Saint IGNACE de LOYOLA
Sans traîner

Musique de
Joseph GÉLINEAU

A - me du Christ, sancti - fie - moi; Corps du

Christ, sau - ve - moi; Sang du Christ, en - i - vre -

moi; Eau du cô - té du Christ, la - ve - moi; Pas - si - on du

Christ, for - ti - fie - moi; O bon Jé - sus, ex - au - ce -

moi; Dans tes bles - su - res, ca - - che -

moi; Ne permets pas que je sois sé - pa - ré de Toi;

De l'en - ne - mi, dé - fends - moi; A ma

mort, ap - pel - le - moi; Or - don - ne - moi de ve - nir à

Toi, Pour qu'a - vec les Saints je te lou - -

e, Dans les siè - cles des siè - cles. Ain - si - soit - il.

88.- Aimons-nous les uns les autres

Paroles et musique de
Claude ROZIER

REFRAIN



Ai - mons - nous les uns les au - tres

SOLO



Com-me Dieu nous ai-me. 1. Le Christ par notre a -



mour De - meure en no - tre vi - e.

2
O Christ, c'est ton amour
Qui nous rassemble tous.

3
Seigneur, que ton amour
Nous garde rassemblés.

4
L'Eglise, chaque jour,
Nous distribue ton pain.

5
Vivant du même pain
N'ayons qu'un même amour.

6
Qu'en Toi, nos corps soient forts,
Nos cœurs chargés de joie.

7
O Christ, que notre joie
Soit de toujours servir.

8
Car ton amour, ô Christ,
Est maître de nos vies.

9
Seigneur, que ton amour
Efface nos péchés.

10
Sur ton chemin, Seigneur,
Garde nos cœurs joyeux.

11
Au soir de notre vie,
Nous te retrouverons.

65.- Seigneur Jésus, ne sois pas rebuté

Paroles de
Paul-Louis BERNARD

Musique de
Jean LANGLAIS



1. Sei-gneur Jé - sus, ne sois pas re - bu -



té Par mes pé - chés; Vois seu-le-ment la foi de ton E -



gli - se, Fais - la gran-dir dans l'u - ni - té Et



don-ne - lui la paix par toi pro - mi - se.

2

Seigneur Jésus, qui par amour pour moi
Est mort en croix,
Que tes douleurs au moins ne soient pas vaines!
Des liens du mal, délivre-moi
Et fais qu'à tout jamais je t'appartienne.

3

Seigneur Jésus, tu viens dans ta bonté
Me visiter
Pour me montrer la route vers le Père.
Nourri du pain de charité,
Je marcherai joyeux dans ta lumière.

