

***Joseph Gélineau, pionnier du
chant liturgique en français
La redécouverte des formes
(extrait)***

Philippe ROBERT

BRÉPOLS

Collection *Mysteria 4*

2004

(avec l'aimable autorisation de l'auteur)

Chapitre VI : La redécouverte du récitatif en langue française

Le récitatif comme base de toute musique chrétienne

Dans son ouvrage sur le chant grégorien¹, Jacques Viret nous présente les deux types principaux du chant liturgique : l'*accentus*, c'est-à-dire le chant qui se rapporte à ce qui est récité, à la déclamation qui s'inspire des accents du discours, et le *concentus*, qui désigne le chant au sens propre². Nous retrouvons ici la distinction classique entre «l'air» et «le récitatif». Pour ce dernier, on parlera aussi de «cantillation». Les récitatifs font appel à des modèles opératifs, c'est-à-dire un «ton» ou «corde de récitation» avec une intonation et des formules cadentielles, qu'il faut adapter au texte à cantiller.

Historiquement, l'accentus a précédé le concentus : au premiers siècles les offices chrétiens ne consistaient probablement qu'en des lectures et oraisons et dans la récitation des psaumes ponctuée par quelques répons très simples de l'assemblée³.

La psalmodie, qui est un legs direct de la Synagogue, et dans son principe également la récitation cantillée, est à la base de toutes les formes de la musique liturgique chrétienne. La cantillation est utilisée non seulement pour la psalmodie mais aussi pour les oraisons et les lectures. Pour lire une «leçon» – du latin *lectio*, lecture – on recourait à l'usage d'un «ton». On trouve les règles pour appliquer ces tons pour la *lectio* dans le *Graduale Romanum* de 1974⁴. On avait aussi des tons propres pour la lecture dialoguée du Vendredi Saint.

Une réflexion de base sur le récitatif dans la liturgie en langue française

Dès 1949, se pose la question de la cantillation du français dans les paraliturgies (veillées paroissiales pour les principales fêtes ou temps liturgiques, messe des catéchumènes, etc.), qui constituent des cérémonies d'initiation à la liturgie catholique romaine pour des paroisses missionnaires françaises.

Les éléments de telles cérémonies sont les mêmes que ceux du culte religieux en général : lectures, chants, prières du peuple et du célébrant ; mais la langue française y est largement utilisée. La lecture en langue française de la Sainte-Ecriture, la prière du célébrant, vont-elles être laissées à la fantaisie du lecteur ou de l'officiant ?⁵

On sait que dans la liturgie en langue latine ces lectures et ces oraisons sont cantillées. La question se pose donc de savoir s'il convient également de cantiller ces mêmes textes en langue française. Le Père Gelineau souligne le fait que la cantillation donne à la déclamation du texte un caractère solennelle et une égalité de ton. Le rythme se normalise en une périodicité de respiration et d'accents toniques. On tend vers une stylisation. Le Père Gelineau s'interroge sur les contraintes que les lois de la cantillation impose à la «récitation» du texte et il montre que, dans l'art, plus les signes matériels d'expression sont choisis, plus leur force est grande. On parlerait

¹ Jacques Viret, *Le Chant grégorien*, L'Age de l'Homme, Lausanne, 1986.

² Cette distinction est également signalée par Helmut Hucke dans *Le récitatif liturgique en langue moderne*, in *Musique sacrée et langues modernes*, coll. Kinnor n° 4, Fleurus, Paris, 1964.

³ Idem, *Ibidem*, p. 64.

⁴ Voir p. 803-808 pour le ton des lectures.

⁵ Joseph Gelineau, *Récitatifs et Liturgie*, in *Musique et Liturgie* n° 8, 1949, p. 3.

aujourd'hui de la dimension symbolique de l'art, qui permet à chacun de se situer face à l'œuvre proposée. « Plus le sens universel de la musique est précisé, restreint au contenu des mots, au bénéfice *des* sentiments, plus la musique perd la puissance qu'elle a de polariser *le* sentiment humain⁶ ».

*On peut dire que le récitatif comme chant mélodique et rythmé mais formulaire, est à la base de toute vraie musique et qu'il en est une forme non pas tant primitive que primordiale.*⁷

Le Père Gelineau souligne d'ailleurs le fait, comme Jacques Viret, que toute une partie du chant grégorien sort de la psalmodie.

Il justifie ensuite l'usage de la cantillation dans la tradition liturgique :

C'est par respect, tant de la parole de Dieu que des fidèles, que la liturgie préfère un tel mode de lecture. Dans la lecture parlée, chacun impose à ses auditeurs sa propre manière de lire. Par les inflexions de sa voix, ses coupes, ses insistances ou ses reprises sur tel mot ou telle phrase, il inflige à ce qu'il lit et à ses auditeurs une interprétation particulière du texte qui est la sienne... Chacun doit pouvoir en entendant proclamer la parole de Dieu, goûter et comprendre selon l'attrait de l'Esprit. Le seul moyen d'atteindre à cette possibilité de signification totale, c'est le dépouillement et l'abstention de toute précision individuelle. Or sur le plan esthétique et musical, le formulisme du chant récitatif n'a pas d'autre but.

Le chant apporte à la prière une valeur sacramentelle qui lui est propre : il nous invite à dépasser le sens des mots et à goûter les réalités qu'ils signifient ; il nous détache de nos habitudes raisonnables et utilitaires pour nous restituer la vraie liberté qui est esclavage d'amour ; il fait résonner en nous un appel et pose une question : c'est notre vocation ; il nous fait communier dans une unité d'amour avec toute chose, avec toute âme et avec Dieu. En un mot, la liturgie veut par le chant mettre notre âme en l'état d'admiration.

*L'usage du chant récitatif apporte à la liturgie une haute tenue dans l'expression humaine des choses divines, une dignité respectueuse de leur mystère inépuisable, une solennité enfin qui est comme l'image du caractère sacré des réalités spirituelles auxquelles le culte doit nous introduire.*⁸

Nous pouvons donc dire que, dès 1949, la réflexion sur le sens du récitatif dans la liturgie chantée en langue française est bien défini. Les textes ultérieurs ne feront que reprendre, parfois pour l'approfondir, cette base de la réflexion. Reste à trouver les formes musicales pour la mise en œuvre.

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 4.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 4.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 5.

Les premières recherches de récitatifs liturgiques en langue française

« Triduum pascal »

L'article du Père Gelineau qui nous a servi pour établir la base de la réflexion sur le récitatif en langue française fait suite à la publication par le C.P.L. d'une brochure « pour la célébration des veillées paroissiales » : *Triduum pascal*⁹.

Comme le rappelle l'avertissement, « ce recueil de textes et de chants en français ne constitue aucunement un cérémonial pour la Semaine Sainte. Il fournit à MM. les Curés des éléments leur permettant de composer eux-mêmes des paraliturgies¹⁰, dans l'obéissance aux règles générales de la liturgie et aux prescriptions édictées par l'autorité diocésaine ».

Il faut rendre les offices de la Semaine Sainte intelligibles aux fidèles, qui à cette époque étaient encore célébrés le matin. On créa donc des paraliturgies qui, elles, avaient lieu le soir. C'est pourquoi le Centre Pastoral Liturgie publia cette brochure, *Triduum pascal*, contenant tous les éléments nécessaires à la préparation de ces paraliturgies. On trouve donc dans ce recueil des lectures cantillées :

Le Jeudi Saint : un récitatif pour l'Évangile du Lavement des pieds ; un pour « L'institution de l'Eucharistie » (1 Co 2, 23-30).

Le Vendredi Saint : un récitatif pour « Les sept paroles du Christ en croix » pour trois diacres ; un pour « La Passion selon saint Jean » pour trois diacres et chœur ; un récitatif pour « Les prières catholiques ».

Le Samedi Saint : un récitatif pour « L'Exultet » ; un pour la « Préface consécration des fonts baptismaux ».

Une note pour l'exécution précède l'ensemble de ces récitatifs composés par le Père Gelineau. De manière générale, chaque syllabe reçoit une note. Certaines sont non caudées, cela signifie qu'elles sont brèves. D'autres sont caudées : certaines ont une queue brève et marquent un appui rythmique naturel, sans allongement nécessaire, d'autres ont une queue de longueur normale et marquent un allongement notable. Parfois « pour obtenir un effet de contraste – soit de solennité dans les paroles du Christ ou les textes prophétiques – soit de facilité chorale dans les parties confiées aux chœurs – certains passages ont été écrits en *notation proportionnelle*. Leur exécution doit être métrique, mais non sans une certaine souplesse ».

On sent à travers ce texte, et en regardant la notation musicale, un essai et une recherche de notation pour traduire au mieux l'idée de ce que doit être un récitatif musical en langue française. Ce genre de notation est toujours très délicat car il est difficile de fixer par écrit ce qui, par nature, reste extrêmement souple et légèrement fluctuant ! Nous verrons par la suite une évolution de

⁹ *Triduum pascal*, Centre de Pastoral Liturgique, Paris, février 1949. L'article est de mars-avril de la même année.

¹⁰ La paraliturgie désigne des fonctions qui sans doute n'appartiennent pas à la liturgie proprement dite, telle qu'elle est réglée par les livres officiels de l'Église, mais qui se rapprochent de la liturgie par le style, l'atmosphère, et qui y introduisent par une pédagogie appropriées, notamment par l'emploi de la langue vulgaire. (*Triduum pascal*, CPL, 1949, p. 8)

cette notation, cherchant toujours à exprimer au mieux cette souplesse rythmique propre au récitatif.

« Montons à Jérusalem »

Quelques années plus tard, en 1954, paraît un second recueil pour permettre la réalisation de paraliturgies durant la Semaine Sainte : *Montons à Jérusalem*. Ce recueil contient également un supplément musical avec des récitatifs et des chants¹¹, qui, excepté celui pour la vénération de l'autel, sont de forme litanique et sur lesquels nous reviendrons au chapitre suivant. On trouve dans ce recueil :

- Récit de l'Institution de l'Eucharistie
- Evangile du lavement des pieds
- Chant processionnel pour la Vénération de l'autel
- Les sept paroles du Christ en croix
- La Passion selon saint Jean
- Prières catholiques d'après les oraisons du Vendredi Saint
- Prière litanique du pape Gélase B 19
- Litanie de pénitence pour l'unité des chrétiens G 20
- Litanie de pénitence G 21

On peut ainsi constater que ce fascicule contient des récitatifs pour les mêmes moments rituels que ceux qui figuraient dans le recueil précédent, *Triduum pascal*. Un regard sur les récitatifs nous révèle d'emblée que ceux-ci sont proposés avec une notation beaucoup plus sobre. En effet, il n'y a plus une note par syllabe, mais plusieurs syllabe sous une «maxime», celle-ci signifiant la teneur, ou corde de récitation. Les notes caudées ont également disparu. Elles ont été remplacées par des «longues», notes carrées sans queue, et des «brèves», notes en forme de losange. On trouvera encore des passages en notation proportionnelle dans la Passion selon saint Jean pour les paroles du Christ et les interventions du chœur.

De manière générale, ces récitatifs sont plus sobres. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les deux mises en musique de l'Evangile du lavement des pieds. Le premier, en mode de *la* et avec un ambitus (*sol*)-*la-mi*, est très «mobile» ; les notes du récitatif engendrent quasi des motifs mélodiques. Le second, en mode de *ré* et avec un ambitus d'octave *ré-ré-(mi)*, récite sur la corde de la dominante *la*. Dans la première partie, on quitte très peu cette teneur ; tout se chante entre *sol* et *do*. Seul le passage du dialogue entre Pierre et Jésus utilise une plus grande étendue vocale. On y trouve aussi le souci de caractériser le registre des deux protagonistes : l'aigu est attribué à Pierre et le grave au Christ. On remarque également l'introduction de deux pauses avec point d'orgue. Celles-ci structurent le récit et soulignent sa temporalité : « Avant... Au cours... Après... ».

On retrouve ce même désir de sobriété du récitatif dans la seconde version des Sept paroles du Christ en croix. Celle-ci, en mode de *fa*, s'inspire du récitatif grégorien traditionnel. Il ne s'agit plus d'un récit continu comme dans la première version ; chaque parole est bien distinguée de la suivante. Ici aussi, les registres de récitation sont bien marqués et ils restent fidèles à la tradition :

¹¹ *Récitatifs et chants pour la Semaine Sainte*, supplément musical à «*Montons à Jérusalem*», *Musique et Liturgie*, Paris, 1954.

registre médium pour le récitant (*do*), grave pour le Christ (*la*) et aigu pour la Synagogue (*fa* aigu).

Avant de proposer une analyse des deux versions de la Passion selon saint Jean dont nous disposons à travers les recueils *Triduum pascal* et *Montons à Jérusalem*, que nous pourrions aussi comparer à la version de 1964, nous voudrions revenir sur un autre recueil contenant des récitatifs et paru en 1950 : *Le Seigneur vient*¹².

« Le Seigneur vient... »

Un an après la parution du recueil de paraliturgies pour le Temps pascal, *Triduum pascal*, le Centre de Pastorale Liturgique publie un petit livre de paraliturgies pour le Temps de Noël. On y trouve des éléments qui conviennent pour la veillée de Noël, mais aussi pour des paraliturgies de l'Avent, de l'Épiphanie, de la Sainte Famille, de la Chandeleur...

On trouve à nouveau dans cet ouvrage plusieurs récitatifs, des «leçons». Signalons que l'on y trouve une mise en musique d'une prophétie du prophète Ezéchiel (Ez 11, 17-20) due à Arthur Honegger. Celle-ci est empruntée à l'oratorio, *La Danse des morts*, composé en 1938 et créé en 1940, dont le texte est de Paul Claudel. Cette récitation est confiée au chœur. Le caractère voulu par le compositeur est *marcato*. La notation est proportionnelle ; elle utilise des figures rythmiques simples de noires et de croches. Le traitement mélodique est intéressant : il s'agit d'une formule de récitatif très fréquente (*sol-la-do-si-la-sol-la*) rythmée et transposée de plus en plus vers l'aigu pour signifier l'élection du Peuple d'Israël.

Si nous attirons ici l'attention sur ce récitatif d'Honegger c'est parce qu'il nous semble que ce compositeur a eu une influence sur le Père Gelineau. On se souviendra sans doute de l'antienne du Psaume 22, *Le Seigneur est mon berger, rien ne saurait me manquer*, qui est directement inspirée du *Cantique du berger David* qui figure dans l'oratorio *Le Roi David*. La fiche musicale Z 22 donne d'ailleurs comme première antienne du psaume la mélodie d'Honegger. Pour le *Chant responsorial pour le Mandatum*, qui figure dans le recueil *Triduum pascal*, le Père Gelineau propose une seconde antienne, *Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime*, extraite de l'oratorio *Jeanne au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger. A la fin d'une vidéo que *Le Jour du Seigneur* a réalisée sur le Père Gelineau¹³, celui-ci signale avoir été marqué par la finale de cet oratorio. Il reconnaît que cette antienne d'Honegger a influencé sa mise en musique de *Pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime*, refrain du *Cantique de Saint-François* DL 265 et de *Je vous donne un commandement nouveau*, DL 311-1, acclamation de l'évangile du Jeudi Saint.

Quatre «leçons» sont mises en musique dans ce recueil : la première et la deuxième des Matines de Noël (Is 9, 1-6 et Is 40, 11-1), l'Évangile de l'Annonciation (Lc 1, 26-38) et l'Évangile de la Nativité (Lc 2, 1-14). A ces quatre textes bibliques, il faut ajouter le *Martyrologe de Noël*.

Pour ces récitatifs, le *Martyrologe* mis à part, le Père Gelineau propose une nouvelle notation et une nouvelle manière de les interpréter :

¹² *Le Seigneur vient...*, Pour la célébration des veillées paroissiales au temps de Noël, CPL, 1950.

¹³ Maurice Tanant, *Témoins Plus*, Joseph Gelineau, «Joie et Lumière», «Le Jour du Seigneur», CRTF, Antenne 2, 1992.

Pour plus de clarté et de facilité les syllabes d'appui coïncident dans le texte musical avec les notes grasses. Les notes grasses doivent être notablement plus longues que les autres en durée, ou, selon les cas, un peu plus intense.

Les traductions ont été rédigées en sorte que, le plus souvent on puisse, d'un appui à l'autre, maintenir des temps égaux, à l'intérieur desquels on exécute spontanément, selon le nombre de syllabes qu'il comporte, des rythmes connus et simples.

Le respect de ce principe (périodicité exacte des appuis, mais souplesse dans la répartition des syllabes intercalaires) confère à l'exécution beaucoup de stabilité et de puissance.

On reconnaîtra dans ce principe de périodicité exacte des appuis avec une souplesse de répartition des syllabes intercalaires, celui qui a prévalu dans la mise en musique des psaumes de la Bible de Jérusalem¹⁴. Des exemples de cette manière de traiter rythmiquement le texte sont donnés au début des deux «leçons» des Matines de Noël.

Le récitatif de ces «leçons» est assez sobre. Il est articulé autour d'une teneur (*la* pour la 2^{ème} Leçon des Matines, *do* pour l'évangile de l'Annonciation, *la* pour l'évangile de la Nativité). Celui de la 1^{ère} Leçon des Matines de Noël utilise plusieurs cordes de récitation : *mi*, *ré* et *sol*. De manière générale, ce récitatif est mélodiquement plus «mobile». Les récitatifs que nous avons trouvés dans le recueil *Montons à Jérusalem* se rapprochent de cette sobriété que nous trouvons dans les trois «leçons» articulées autour d'une teneur, dont nous avons parlé ci-dessus.

Ce fascicule contient un récitatif plus particulier : le Martyrologe de Noël. Sa particularité réside tout d'abord dans le fait d'être cantillé presque entièrement sur une seule note (*la*). C'est l'accompagnement qui "colore" cette note harmoniquement. Au moment où l'on annonce la naissance de Jésus que la voix s'élève alors à la quarte supérieure (*ré*) jusqu'à la cadence qui conclut ce récitatif d'un soliste. Le chœur, qui a soutenu ce récitatif avec des harmonies chantées «bouches fermées», chante alors une conclusion polyphonique en style «faux-bourdon» : *C'est la Nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ, selon la chair*. Une seconde particularité de ce récitatif est son caractère métrique. En effet, ce récitatif est mesuré : mesures à deux, trois et quatre temps, et ceux-ci sont fréquemment divisés en triolets, quatrains ou sextains.

L'évolution du récitatif au regard de « La Passion selon saint Jean »

Pour mettre en évidence la recherche du Père Gelineau dans le domaine du récitatif en langue française et en montrer l'évolution, il est intéressant de faire une analyse des trois *Passions selon saint Jean* dont nous disposons.

Une première version cantillée nous est proposée par le recueil *Triduum pascal*¹⁵. Elle est écrite pour un récitant (Baryton), le Christ (Basse), la Synagogue (Ténor) et la Synagogue (Chœur). On trouvera les parties polyphoniques du chœur dans le supplément musical du n° 8 de *Musique et Liturgie* (1949).

¹⁴ Voir Chapitre 1, page 3.

¹⁵ *Triduum pascal, Récitatifs et chants notés*, CPL, 1949, p. 14* à 31*.

On retrouve dans la première phrase mélodique les éléments qui constituent ordinairement le récitatif : l'intonation (*fa-la-si*), la corde de récitation (*si*) et la cadence (*mi-fa-la-si*). De manière générale, ce récitatif pour la Passion selon saint Jean est assez «mélodique». Chaque syllabe reçoit une note, parfois deux, ce qui accentue encore un peu le caractère mélodique. Certaines phrases ont un caractère mélodique assez accusé : par exemple la parole du Christ, « pas un de ceux que tu m'avais donné, ne s'est perdu par ma faute », ou « Tu n'aurais sur moi aucun pouvoir si tu ne l'avais reçu d'en haut ; aussi celui qui me livre à ton pouvoir est plus coupable que toi », ou encore la citation de l'Écriture, « On s'est partagé mes vêtements, sur mon manteau ils ont jeté les dés ».

Pour certaines phrases, la mélodie «décrit» le texte. Ceci s'inscrit dans la tradition madrigalesque. Par exemple, la phrase « Tout est fini » est un motif mélodique descendant atteignant la note la plus grave (*si*) ; de même pour « Le coq chanta », on a un motif mélodique avec deux notes par syllabe. Remarquons aussi le côté affirmatif de la réponse de Pilate, « Ce qui est écrit est écrit », le saut de quinte montante pour illustrer l'idée, « Ils regarderont celui qu'ils ont transpercé », ou encore la formule mélodique *si-ré-mi* chantée par Pilate lorsqu'il présente le Christ à la foule en disant : « Le voilà ».

Rythmiquement, le compositeur met certains mots en valeur par des déplacements de l'accent : « Qu'est-ce que la Vérité ? », « Non pas lui, mais Barrabas », « En croix ! en croix ! », « Jésus doit mourir », « A mort ! à mort ! crucifie-le ! »...

Dans l'ensemble de la pièce, qui est en mode de *la*, tonique *si*, on «module» dans le sens premier du terme. L'apparition d'un *sol* dièse modifie la tonique, qui devient *fa*#. Les interventions du chœur, qui cadence sur *la*, sont en mode de *sol*, tonique *la*. La finale est écrite en mode de *do*, tonique *fa*#.

Les registres des différents récitants sont bien spécifiés. La voix du Christ, basse, évolue dans l'ambitus *si-fa*#, celle du récitant se tient entre *fa*#-*si* avec des notes qui tournent autour de ces deux pôles et celle de la Synagogue s'articule plutôt autour de la teneur *do*# aigu (tessiture *la-do*#-*ré*-(*mi*)).

La seconde version de cette *Passion selon saint Jean* nous est proposée par le recueil *Montons à Jérusalem* de 1954. Comme nous l'avons dit ci-dessus, dans cet ensemble de récitatifs pour la Semaine Sainte, la tendance est à la simplification mélodique. Par rapport à la Passion précédente, la notation s'est allégée : il n'y a plus une note par syllabe, mais la plupart du temps plusieurs syllabes sous une note longue que l'on appelle «maxime». La comparaison des deux «Titres» illustre bien ce désir de simplification pour retrouver un genre plus «récitatif». Dans la seconde version, le compositeur a renoncé au motif mélodique sur les mots *Seigneur Jésus Christ* : *la-si-la-sol-fa*# devient *la-fa*#. Il en est de même pour l'intonation suivante, *En ce temps-là* : *fa*#-*la-si* se transforme en *fa*#-*si*. Dans ce traitement du récitatif on sent beaucoup plus son aspect formulaire basé sur *fa*#-*si*-*do*#-*la*-*fa*#.

Dans cette seconde version on retrouve les mêmes interventions chorales que dans la première. De même, les phrases du Christ sont toujours traitées assez mélodiquement. Leur contour mélodique s'inspire d'ailleurs de la première version avec les adaptations nécessaires en raison de la nouvelle traduction utilisée, inspirée de la Bible de Jérusalem.

Dans cette *Passion selon saint Jean* apparaissent des pauses surmontées d'un point d'orgue. Celles-ci non seulement ponctuent le récit mais font suite à des phrases que le compositeur désire traiter comme des éléments suscitant une réflexion chez l'auditeur. En effet, ce temps de silence permet de reprendre intérieurement ce qui vient d'être dit. La conclusion qui relate la déposition du corps de Jésus dans le tombeau de Joseph d'Arimathie n'a pas été reprise. Le récit s'achève sur cette citation du Livre de Zacharie : *Il regarderont vers celui qu'ils ont transpercé !* (Za 12, 10).

La troisième version de *La Passion selon saint Jean* date de 1966. Cette date est importante car elle nous situe après la *Constitution sur la Sainte Liturgie* promulguée par le pape Paul VI le 4 décembre 1963. Elle est écrite sur le texte français officiel autorisé *ad experimentum* jusqu'à la réforme de l'*Ordo Hebdomadae Sanctae*¹⁶. Cette version musicale est dite «d'Argonne» et elle est anonyme¹⁷ «comme il est prévu pour les mélodies destinées à des minisires sacrés¹⁸». Cependant, le catalogue de la maison d'édition de disques SM de 1971 donne pour compositeur de cette Passion (SM25-186) le Père Gelineau.

Cette Passion s'inspire de la tradition. Elle reprend l'idée d'un récitatif différencié pour les trois diacres et propose une polyphonie (facultative) pour le chœur en quasi *faux-bourdon*. Le Christ chante dans un registre grave, le récitant dans un registre medium, et la «Synagogue», c'est-à-dire les autres protagonistes du récit, dans le registre aigu.

D'une manière générale, cette version musicale de la Passion selon saint Jean ne diffère pas tellement de la précédente dans son principe de composition. Le texte est évidemment quelque peu modifié car il y a eu entre temps un travail sur le texte français du Lectionnaire. L'écriture du récitatif est conservée, c'est-à-dire la présence assez affirmée d'une corde de récitation autour de laquelle s'articulent les autres notes (ici *do*) et une écriture plutôt formulaire s'inspirant, pour le récitant, de cette cellule mélodique : *sol-sib-do-ré*. Celle-ci change pour les interventions du chœur et celles du Christ (*sol-sib-do-(ré)-mib*). Les interventions du Christ et les citations de l'Écriture sont aussi soulignées mélodiquement. On remarquera le jeu avec le *la* qui est tantôt bémol, tantôt naturel. Le choix de l'altération donne une couleur modale différente. Le compositeur a gardé les pauses surmontées d'un point d'orgue et en a augmenté le nombre. Nous retrouvons la même notation que pour la Passion précédente (des maximes, des noires carrées et des noires losangées). Remarquons cependant que dans la polyphonie chorale, les interventions du chœur sont notées en notation proportionnelle.

Dans cette version, le texte se prolonge après la Parole de l'écriture, *Il regarderont vers celui qu'ils ont transpercé*, pour raconter la mise au tombeau. Il n'y a cependant plus de modulation pour le chant de cette partie comme c'était le cas dans la première version.

D'une manière générale, le Père Gelineau s'est plutôt orienté vers une forme de récitatif plus formulaire et donc moins mélodique. On pourrait d'ailleurs faire un rapprochement entre l'usage

¹⁶ En effet, « dès 1964 paraissait, dans la ligne de la décision conciliaire, un lectionnaire français contenant toutes les lectures (dimanche et semaine) de l'ancienne liturgie, parallèle au missel latin-français (selon l'ancienne liturgie) ». Claude Wiener, *La Traduction liturgique de la Bible en langue française* in *Célébrer* n° 234, 1993. L'édition «définitive» du lectionnaire dominical et des autres lectionnaires est parue en 1975.

¹⁷ *La Passion selon saint Jean*, Texte AEL (Association épiscopale liturgique), Paris, 1964 ; Musique, Desclée, 1966. Le chant de cette Passion a été enregistré sur le disque SM 25M-186. Une partition avec la polyphonie des interventions du chœur est également éditée chez Desclée, 1966. On trouve également une version musicale de la Passion selon saint Matthieu chez les mêmes éditeurs aux mêmes dates. Celle-ci a été enregistrée sur le disque SM 25M-185.

¹⁸ Note sur le disque SM25-186.

de formules de récitatif et celui d'un «modèle opératoire» dont nous avons parlé dans l'étude sur la redécouverte de la Prière eucharistique au chapitre IV¹⁹. C'est dans cette direction que l'on s'orientera pour les récitatifs qui devront servir à chanter les épîtres et les évangiles. En témoignent le disque SM 17M-199 consacré à ce sujet et datant de 1966²⁰ et la publication du Père Deiss, *Récitatifs pour la proclamation de la Parole de Dieu et Psalmodies*²¹.

La cantillation de l'Exultet

Le chant de l'*Exultet*, cette annonce de la Pâque au début de la Veillée pascale, a toujours fait appel à la cantillation. Dans le recueil *Triduum paschal*, dont nous avons parlé ci-dessus, on trouve un récitatif de Joseph Gelineau pour le chant de l'*Exultet*. Celui-ci s'inspire de la psalmodie du troisième mode grégorien avec son intonation « sol-la-do », sa corde de récitation, « do » et sa finale sur « la ». On a généralement une note par syllabe sauf certaines qui en compte deux, parfois trois l'exclamation « O » de « O nuit de vrai bonheur ». Les tournures mélodiques de ce récitatif seront reprises pour la cantillation de l'*Exultet* qui figure actuellement dans le Missel romain. Une autre cantillation a également été proposée par Joseph Gelineau, toujours selon les mêmes principes même si la notation diffère quelque peu. En effet, les noires (les brèves) sont notées en croches, les caudées (les longues) en noires. On trouve également des doubles rondes et des rondes qui signifient que plusieurs syllabes sont chantées sur ces cordes de récitation plus ou moins longues.

Tout récemment, en 1993, le Père Gelineau édite un nouvel *Exultet* destiné avant tout aux paroisses.

*La cantillation de la traduction française n'est possible que dans peu de paroisses. Alors que la plupart des prêtres pouvaient se lancer à chanter l'Exultet en latin, peu d'interprètes sont capables aujourd'hui de "tenir" de manière valable cette longue pièce dans une assemblée paroissiale.*²²

Le texte est une adaptation de celui du Missel. De même, le récitatif, dont chacune des strophes se termine par un refrain, se veut adapté à un acteur du chant de la paroisse :

Sa cantillation se tient dans la quinte fa-do pour être accessible à quiconque chante honnêtement (prêtre, diacre ou chantre). Un accompagnement très simple (orgue ou guitare) soutient le ou la soliste. Un refrain assez ample permet à l'assemblée de participer à la louange pascale.

*Les notes du récitatif (noire sans queue) correspondent à des doubles-croches. Elles ont été écrites ainsi pour que le récitant ne soit pas contraint par une mesure rigoureuse mais reste libre de bien dire le texte selon chaque couplet. Les barres de mesure marquent une "pulsation" (noire = 54 environ) constante prévue par le poème.*²³

¹⁹ Sur le «modèle opératoire», voir chapitre IV, page 8.

²⁰ *Récitatifs pour les épîtres et évangiles*, AEL, SM 17M-199.

²¹ Lucien Deiss, *Récitatifs pour la proclamation de la Parole de Dieu et Psalmodie*, Levain, Paris, 1964. Ceux-ci sont enregistrés sur le disque SM 25A-147, complément sonore au recueil.

²² Un « *Exultet* » pour les paroisses, in *Caecilia* n° 2, 1993, p. 14.

²³ Idem, *Ibidem*.

La notation de l'organiste est, elle, mesurée. Chaque pulsation du récitatif correspond à un temps d'une mesure.

1964, une année de publications sur le récitatif en langue française.

Cette année 1964 correspond au début de la proclamation autorisée des lectures en langue vernaculaire. La question de remplacer la *lectio* de la liturgie latine par un «chant» des lectures en langue française se pose de manière plus pertinente. La revue *Eglise qui chante* édite un numéro spécial sur le thème : «Le chant des lectures ?»²⁴ dans lequel le Père Gelineau publie deux articles. Le premier s'interroge sur la nécessité de chanter les lectures en français et le second réfléchit à la manière de le faire s'il convient²⁵.

Nous ferons également référence à deux articles publiés cette même année : celui de Helmut Hucke, *Le récitatif liturgique en langue moderne*²⁶, texte d'une conférence donnée au colloque de Wolfsburg en 1963 et celui du Père Deiss publié également dans le numéro 55-56 de la revue *Eglise qui chante* et qui reprend une bonne partie de son petit livre, *Récitatifs pour la proclamation de la Parole de Dieu et Psalmodies*²⁷.

Tous ces documents rappellent l'origine juive de la «cantillation». Celle-ci est liée au caractère sacré et transcendant de la Parole de Dieu :

*La lecture liturgique ne peut jamais s'en tenir longtemps à n'être qu'une déclamation prosaïque visant seulement à être comprise pratiquement. Le récitatif est stylisé... Le lecteur ne doit pas introduire dans le texte sacré ses propres sentiments ; c'est avec une stricte objectivité, avec un respect sacré, qu'il présentera, comme sur un plateau en or : c'est la Parole de Dieu qu'il récite.*²⁸

Le Père Gelineau rappelle que des expériences de ce domaine de la cantillation en langue française des lectures liturgiques ont déjà été réalisées depuis une quinzaine d'années et que certaines ont été concluantes tant techniquement au pastoralement. Nous en avons d'ailleurs étudié l'évolution ci-dessus. On dispose donc déjà des éléments techniques nécessaires pour pratiquer correctement la cantillation des lectures en français. Ceux qui sont présentés dans les trois articles cités ci-dessus ne font que reprendre des éléments que nous avons mis en évidence dans l'étude des premiers récitatifs en langue française. La question qui se pose est de savoir s'il faut tout simplement se contenter d'appliquer la cantillation dans la liturgie en français comme on le faisait dans celle en latin. «Peut-on et doit-on, à n'importe quelle messe chantée, cantiller l'épître et l'évangile ?»²⁹

Le Père Gelineau constate que le récitatif ne fait plus guère partie de notre culture française moderne. Tout au plus le rencontre-t-on encore dans la comptine enfantines. De même, on ne

²⁴ *Le chant des lectures ?*, *Eglise qui chante*, n° 55-56, 1964.

²⁵ Joseph Gelineau, *Faut-il chanter les lectures en français ?*, in *Eglise qui chante* n° 55-56, 1964, p. 10-14 et Joseph Gelineau, *Comment chanter les lectures en français ?*, in *idem*, p. 15-21.

²⁶ Helmut Hucke, *Le récitatif liturgique en langue moderne*, in *Musiques sacrées et langues modernes*, coll. Kinnor n° 4, Fleurus, Paris, 1964, p. 59-76.

²⁷ Lucien Deiss, *Récitatifs pour la proclamation de la Parole de Dieu et Psalmodies*, Levain, Paris, 1964.

²⁸ J.-A. Jungmann, *Missarum Solemnia*, t. 2, Aubier, Lyon, p. 174.

²⁹ Joseph Gelineau, *Faut-il chanter les lectures en français*, *op. cit.*, p. 10.

considère plus guère la cantillation comme un acte de chant. Nous avons accentué la différence entre le chant et la parole, et très souvent, lorsque celle-ci est mise en musique, elle est tributaire de la musique et principalement de son rythme. Le passage à la langue vernaculaire a mis en évidence cette difficulté de retrouver un chant qui est intimement lié à la parole. Même si la chanson profane a remis à l'honneur le « rythmo-melodisme », qui demande cependant un accompagnement rythmique et harmonique, et si l'on a redécouvert la cantillation des versets psalmiques et des intentions de prière litanique, le Père Gelineau montre que le chant des lectures n'est plus un inscrit dans la culture française et que la chose ne va donc plus de soi. Il fait aussi remarquer qu'une des fonctions de la cantillation, qui était de proclamer la Parole dans un grand édifice pour qu'elle soit entendue par tous, est aujourd'hui remplacée par l'usage de la sonorisation. Mais se pose la question de savoir si la lecture, même sonorisée, permettra de garder le caractère divin, sacré et mystérieux de la Parole divine ? Il s'agit non seulement d'atteindre l'intelligence mais aussi de toucher le cœur !

On se rend compte aussi que la cantillation des lectures donne à la célébration un caractère festif et solennel. Mais ce caractère festif et solennel convient-il à une célébration ordinaire ? Le fait de chanter la lecture en dehors d'une occasion particulière risque de paraître « forcé ». De même, le Père Deiss et le Père Gelineau s'interrogent pour savoir si tous les textes de l'Écriture conviennent à la cantillation. Tous deux mettent bien en évidence la différence de style qui existe entre un texte à caractère hymnique, par exemple le *Prologue de saint Jean*³⁰, et un texte à caractère beaucoup plus moral ou narratif, bien qu'il existe certains récits coulés dans des formes quasi-parallèles et strophiques, qui peuvent, eux-aussi, être cantillés.

Une dernière question qui se pose est la capacité des prêtres et des lecteurs à pratiquer la cantillation. Beaucoup devront acquérir ce nouveau moyen d'expression qu'ils ne possèdent pas. Ils doivent apprendre à retrouver une « parole musicale vivante » car la cantillation est avant tout un art de la parole. « Qui serait assez musicien pour déchiffrer un récitatif mais ne serait pas capable de lire le texte de manière correcte, vivante, expressive, intelligente, n'atteindra jamais à l'art de la cantillation. Il débitera des syllabes et des notes.³¹ »

En conclusion à ces réflexions concernant la nécessité de chanter les lectures en français, le Père Gelineau constate que :

Rien ne s'oppose absolument au chant des lectures bibliques en français. Dans certains cas, il est bon et souhaitable. Mais on ne peut, sans nuances, affirmer qu'il soit possible à toutes les messes chantées, dans chaque assemblée et sur n'importe quelle lecture. Un discernement s'impose³²

Un nouvel usage des récitatifs en langue française : la Séquence.

En 2001, Joseph Gelineau publie aux éditions *Kinnor* un ensemble de pièces qu'il intitule « Séquences »³³. Quel sens Joseph Gelineau donne-t-il à ce terme ?

³⁰ Joseph Gelineau a publié une version musicale de ce texte pour chœur à l'unisson et orgue (péd. obligée) aux Editions de la Schola Cantorum, s. d. Le style est un récitatif mesuré.

³¹ Joseph Gelineau, *op. cit.*, p. 14.

³² *Idem, Ibidem*, p. 14.

³³ Joseph Gelineau a publié aux éditions Kinnor, en 2001 et 2002, des séquences pour les quatre dimanches de l'Avent A, B et C : *Réveille ta vaillance* E 38-23, *Dans les terres arides* E 38-07, *Voix dans le désert* E 38-27, *Aujourd'hui le Seigneur donne* E 38-08 ; une séquence pour le Mercredi des Cendres, *C'est maintenant le temps*

*La séquence est « ce qui suit la Parole ». Elle est née au Moyen Age comme un prolongement lyrique des lectures bibliques. Mais à cette époque, seuls les chantes chantaient les séquences et le peuple ne comprenait pas le sens des textes latins. Plus tard, l'Eglise réformée créera la « Cantate » qui prolonge la Parole. Le peuple y participait par les « chorals ».*³⁴

Ce type de composition liturgique lui a été inspiré par des textes de Claude Armand, un prêtre à Lyon-Fourvière. Le Père Gelineau dit avoir été impressionné par « leur densité biblique, leur qualité littéraire et leur forme tout à la fois méditative et dialoguante ». Joseph Gelineau voit dans cette forme de chant une possibilité de « chant après la Parole », que l'on appelle aussi « Cantique de la Parole »³⁵

Si nous abordons la forme « Séquence » dans ce chapitre consacré à la redécouverte du récitatif, c'est parce que ce geste vocal est largement utilisé par cette nouvelle forme de chant rituel. En effet, chacune des séquences est construite à partir de plusieurs refrains en style mesuré, ceux-ci étant destinés à l'assemblée, et de strophes en style récitatif, celles-ci étant réservées à un ou deux chantes. C'est d'ailleurs l'enjeu de cette forme « séquence » car pour la mettre en œuvre,

*il faut avoir un ou deux solistes capables de cantiller les strophes en rythme libre, en sorte que la Parole passe la rampe.*³⁶

Les « Séquences » du Père Gelineau remettent donc aujourd'hui à l'honneur le récitatif puisque la plus grande part de ces chants est basée sur la cantillation. Pour la notation, Joseph Gelineau utilise plusieurs figures de notes ; des doubles rondes, des notes losangées, des noires codées et des croches pour souligner rythmiquement certaines expressions. Il a aussi recours à des épisèmes (tirets) pour « indiquer que la note doit être “posée”, c'est-à-dire un peu accentuée, mais sans sécheresse³⁷ ». L'accompagnement d'orgue, qui est facultatif – « mais il apporte beaucoup comme soutien du chantre et par les colorations que les harmonies donnent aux mots³⁸ » - , est très « léger ». En effet, il doit s'adapter à la souplesse du récitatif : « Avec ses deux notes tenues, c'est un tapis discret qui n'étouffe pas la Parole, mais valorise le message³⁹ ». On notera aussi dans la conduite mélodique les nombreuses anticipations d'accents et les brefs mélismes sur les finales féminines, deux techniques d'écritures mélodiques qui caractérisent également les dernières hymnes de ce compositeur.

Conclusion

favorable G 38-37 ; des séquences pour le Carême A : *L'homme ne vit pas seulement de pain* G 38-38, *Elle est droite la parole* G 38-39, *Aujourd'hui, écoutez la voix* G 38-40, *Dieu ne regarde pas comme les hommes* G 38-41, *Je mettrai en vous mon Esprit* G 38-42 ; des séquences pour le Carême C : *Le Dieu de nos pères entend* G 40-04, *Abraham eut foi dans le Seigneur* G 40-08, *Dans le feu qui ne se consume pas* G 40-09, *Je bénirai le Seigneur* G 40-03, *Ne vous souvenez plus* G 40-06.

³⁴ « Une nouveauté : les Séquences » - Interview du P. Gelineau, Kinnor, 2001.

³⁵ Sur cette question du « Cantique de la Parole », voir Philippe Robert, *Chanter la liturgie*, Editions de l'Atelier, Paris, 2000, p. 54-55. Joseph Gelineau avait déjà écrit un article sur « L'hymne d'Évangile » dans *Choristes* n° 78, 1985. Il parle également du « Chant de la Parole » dans son ouvrage récent, *Les chants de la messe et leur enracinement rituel*, Cerf, Paris, 2001, p. 101-103.

³⁶ « Une nouveauté : les Séquences » - Interview du P. Gelineau, Kinnor, 2001.

³⁷ J. Chailley, H. Challan, *Théorie complète de la Musique*, Leduc, Paris, 1947, vol. 1, n° 212, p. 87.

³⁸ « Une nouveauté : les Séquences » - Interview du P. Gelineau, Kinnor, 2001.

³⁹ Idem, *Ibidem*.

A la lecture de ce chapitre consacré au récitatif en langue française dans l'œuvre de Joseph Gelineau, on aura pu constater que la recherche qui avait débuté dès 1949 avait trouvé un point d'aboutissement en 1964. Cependant, au sortir du Concile Vatican II, ce style de chant n'a plus guère eu d'audience auprès des responsables paroissiaux du chant liturgique. Aujourd'hui, quasi quarante ans après l'aboutissement des recherches sur cette question du récitatif, ce geste vocal, à savoir la cantillation d'un texte, suscite un nouvel intérêt, non plus pour le chant des lectures de la liturgie de la Parole, mais pour une forme de chant qui doit permettre un « ruminant active, une méditation savoureuse » de celle-ci. Ce ne sont plus tellement les prêtres qui sont appelés à pratiquer ce style de chant, mais des chantres. Peut-être va-t-on aujourd'hui vers une redécouverte de ce geste vocal dans certaines formes de chant liturgique ?