

## Les formes de la psalmodie chrétienne

Le mot de « psalmodie » évoque naturellement à notre esprit l'image d'un chœur de moines ou de chantres qui, divisés en deux groupes, alternent entre eux les versets du texte sacré à l'aide de formules mélodiques uniformes et dépouillées. Nous voici loin de la liturgie des Hébreux telle que le livre des *Chroniques*<sup>1</sup> nous la décrit au jour de la dédicace du temple, où des centaines de chanteurs accompagnés de cent vingt trompettes, de cymbales, de luths et de harpes, — *s'étant unis d'un même accord pour célébrer et louer Iahwé*, — exécutaient le début du psaume 118 : *Car il est bon; éternel est son amour*. Loin, aussi, du sens originel du mot grec *psalmos*, ou de l'hébreu *mizmôr*, qui évoque l'instrument à cordes que le chanteur pince des doigts pour s'accompagner.

Cette différence entre la psalmodie chrétienne et la psalmodie des Hébreux est en quelque sorte comparable, selon les Pères, à celle qui sépare l'économie nouvelle de l'ancienne. Le vrai *psalterion*, dont la lyre à dix cordes n'était que la figure, c'est désormais l'âme du chrétien qui, sous la main de Dieu, chante dans l'Esprit la Parole du Père<sup>2</sup>. D'ailleurs, dans le milieu gréco-romain où se répand le culte nouveau *en esprit et en vérité*, les instruments de musique apparaissent comme *l'apanage des guerriers et des danseurs*<sup>3</sup>. De même que dans les synagogues, où l'on

1. II Par., 5, 11-14 : on peut estimer cette description, trop précise, inspirée de la pratique cultuelle postexilique au temple de Jérusalem.

2. L'interprétation allégorique de l'usage des instruments de musique, sans cesse nommés dans l'Écriture, mais délaissés des chrétiens, est un lieu commun chez les Pères. Voir T. GEROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Alcan, 1931, ch. VI.

3. « Est-il besoin de réfléchir longtemps pour s'apercevoir que tout instrument matériel n'a de vertu que pour enflammer le courage belliqueux ou allumer dans les cœurs l'incendie des folles amours, des haines et des passions. A la vérité, l'homme est un instrument pacifique. Or donc chrétiens, dans nos louanges à Dieu, nous ne saurions

se contentait de moduler l'Écriture, on n'entendait plus les bruyants instruments du temple de Jérusalem, de même, dans les assemblées chrétiennes, ne retentit plus qu'une louange vocale.

La conséquence de cet important fait historique<sup>4</sup> est que traiter de la psalmodie chrétienne consiste exclusivement à étudier ses *formes chorales*. Encore nous proposons-nous ici de faire abstraction des formes mélodiques ou rythmiques particulières à telle époque, à telle langue ou à tel rite, pour rechercher, dans la pratique de l'Église, les lois constantes qui ont régi l'utilisation qu'elle a faite des psaumes dans son culte. On se demandera peut-être en quoi peuvent consister ces formes chorales qui ne s'expriment ni par mélodies grégoriennes ou byzantines, ni par rythme libre ou mesuré? Mais ici, à nouveau, la pratique contemporaine presque unique de la psalmodie alternée à deux chœurs que nous évoquions en commençant risque de nous faire oublier la variété et la richesse des formes chorales que nous présente la tradition psalmodique : formes qui n'ont point disparu complètement de l'organisme liturgique, mais qui, parfois défigurées ou atrophiées, sont devenues impuissantes à remplir à telle époque ou dans tel rite la fonction lyrique pour laquelle elles étaient apparues dans la vie de l'Église. Ayant reconnu leur existence, inventorié leurs espèces, recherché leur fonction liturgique et saisi leur puissance propre d'expression culturelle, peut-être serons-nous mieux à même ensuite de discerner leur juste valeur pastorale.

A un exposé génétique qui s'attacherait à suivre dans le temps et l'espace l'histoire fort complexe et difficile de la psalmodie chrétienne, nous préfererons, pour permettre au lecteur de tirer plus de fruit de la même enquête historique, en faire un exposé systématique. On peut en effet ramener à quatre les grandes formes psalmodiques chrétiennes :

1) *Dans la psalmodie directe, un soliste (ou plusieurs) exécute*

faire usage que du verbe pacifique délaissant l'antique psaltérion, les trompettes, les flûtes et les cymbales, apanage des guerriers et des danseurs. » Clément d'ALEXANDRIE, *De Ped.*, II, 4; P. G., 41, c. 325. Sur cette question, voir *D.A.C.L.*, article *Instruments*.

4. Le fait que l'Église primitive ait abandonné, par principe, l'usage des instruments de musique ne fonde pas pour autant un droit à les exclure tous et toujours.

Certaines protestations des Pères ne s'expliquent d'ailleurs que par la persistance de cet usage, dans plusieurs communautés. Surtout, après l'effondrement de la civilisation païenne leurs principes apparurent moins évidents. Qui songerait aujourd'hui à bannir l'orgue de nos églises ?

le psaume (ou une partie du psaume) directement et sans interruption, sur une mélodie plus ou moins ornée.

2) *Dans la psalmodie responsoriale*, un soliste (ou plusieurs) exécute les versets du psaume; mais à la fin de chaque verset tout le monde reprend à l'unisson un *répons* bref et toujours identique qui peut consister soit dans une pure ritournelle vocalisée, soit dans un mot (*alleluia*), soit dans un extrait de verset ou même dans un verset entier du psaume.

3) *Dans la psalmodie antiphonée* au sens strict, deux solistes appartenant à deux chœurs distincts (constitués en principe l'un de voix de femmes ou d'enfants, l'autre de voix d'hommes) exécutent alternativement les versets du psaume; mais entre chaque verset se situe un refrain à la mélodie assez riche ou *antienne*, exécutée alternativement par les deux chœurs ou par leur réunion à l'octave.

4) *Dans la psalmodie alternée*, l'assemblée est partagée en deux chœurs qui exécutent alternativement et sans interruption les versets du psaume.

Sur chacune de ces quatre formes, nous recueillerons d'abord le donné de la tradition ecclésiastique depuis l'origine jusqu'à nos jours et d'après les liturgies comparées. Puis nous aborderons une cinquième forme qui, avec le choral, a largement permis dans l'histoire le chant des psaumes : *la forme strophique*. Enfin nous ferons une brève mention des *psaumes en musique*.

Pour conclure, nous proposerons quelques réflexions pastorales sur ces diverses manières de chanter les cantiques sacrés.

#### *Première forme* : LA PSALMODIE DIRECTE.

Le mode le plus simple et le plus élémentaire d'exécuter un chant en public consiste en ce qu'un chanteur qui le possède le fasse entendre à tous. La forme mélodique de ce chant peut aller du récitatif le plus simple aux mélismes les plus ornés, il reste caractérisé par un double fait :

1) une exécution homogène et ininterrompue de la part de l'exécutant;

2) une audition silencieuse de la part des assistants.

Appliquée aux psaumes, cette forme d'exécution trouve immédiatement sa fonction dans la liturgie : la Parole de Dieu est essentiellement faite pour être proclamée et entendue. Dès l'ori-

gine du culte chrétien, les lectures de l'Écriture ont tenu dans les synaxes la place la plus importante. Or, parmi les livres de l'Ancien Testament, le Psautier fut un livre privilégié. Il est déjà le plus fréquemment allégué par les auteurs du Nouveau Testament<sup>5</sup>, ce qui suppose qu'il était, à l'âge apostolique, le plus connu et donc le plus lu. Dans les écrits de l'époque des martyrs, *le Psautier est l'ouvrage le plus souvent cité parmi ceux de l'Ancien Testament et même, comme nous le constatons à chaque pas, le plus aimé*<sup>6</sup>. Il semble que, durant les tout premiers siècles, les psaumes n'aient guère été employés autrement que comme *lecture* et au titre de lecture prophétique<sup>7</sup>, la partie chorale consistant surtout en hymnes au Christ. Nous avons quelques témoignages très clairs de ce rôle des psaumes comme lecture. L'un concerne la Vigile pascale en Syrie au début du III<sup>e</sup> siècle, où il est prescrit d'attendre le chant du coq et l'heure du baptême des catéchumènes en *lisant la Loi, les Prophètes et les Psaumes*<sup>8</sup>. De même, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, la pèlerine Éthérie nous rapporte que l'après-midi du vendredi saint à Jérusalem, sur le Golgotha, *on ne fait pas autre chose que de lire des lectures de la manière suivante : on lit d'abord dans les psaumes tous les passages où il est parlé de la Passion, puis dans les Prophètes, les écrits des apôtres, les évangiles, etc., le tout entrecoupé d'hymnes*<sup>9</sup>.

Or ce terme de lecture ne doit pas nous faire illusion : il s'agit, selon toute vraisemblance, d'un chant, mais d'un chant dépouillé, sorte de récitatif analogue à celui de nos épîtres et évangiles. La lecture publique dans l'antiquité, poétique ou liturgique, était normalement modulée. Les *tamim* ou signes musicaux qui accompagnent certains textes de nos bibles hébraïques et qui servent encore pour l'exécution des récitatifs dans le culte synagogaal en déterminant médiantes, flexes et pauses, bien que datant de la massore, sont les traces indubitables d'une tradition constante<sup>10</sup>. Il y eut donc une première manière d'exécuter les psaumes dans la liturgie chrétienne : *un lecteur chante à la suite les*

5. Quatre-vingts fois dans le Nouveau Testament. Seul le livre d'Isaïe l'est aussi fréquemment.

6. B. FISCHER, *Le Christ dans les psaumes*, trad. franç., dans *La Maison-Dieu*, 27, p. 91.

7. Voir R. KNOPF, *Das nachapostolische Zeitalter*, Tubingue, 1905, p. 245, et l'art. cité de B. FISCHER.

8. *Const. Apost.*, V, 19; P. G., 1, 894.

9. *Journal de voyage*, « Sources chrétiennes », 21, trad. Petré, p. 237.

10. On trouvera la transcription musicale de ces accents selon les différentes traditions juives dans *The Jewish Encyclopedia*, art. *Cantillation*.

versets d'un psaume, à l'aide de formules récitatives stéréotypées, en guise de lecture sacrée.

Si cette première forme de psalmodie directe à l'état de lecture ne s'est pas maintenue comme telle dans la liturgie, nous la retrouvons comme un élément constitutif et permanent de la *synaxe aliturgique* (ou liturgie de la Parole) dans le psaume immédiatement consécutif à la lecture prophétique ou apostolique. Nous verrons plus loin que, à cette place où, entre la lecture et la prière, le psaume semble comme la réponse du peuple croyant à la Parole de salut qui vient de lui être annoncée, la forme responsoriale prévaudra. Néanmoins, elle n'étouffera pas la forme directe.

L'Écriture elle-même invitait en plus d'un endroit à joindre le cantique au récit ou le psaume à la lecture. Ainsi, dans la Vigile pascale, le cantique de Moïse *Cantemus Domino* n'est que la suite, dans le livre de l'Exode, du récit du passage de la mer Rouge. Il en est de même, et bien que le lien ne soit pas évident, du chapitre 4 d'Isaïe et du *cantique de la vigne* qui le suit au chapitre 5. Un certain nombre des titres qui, dans la Bible, ont été adjoints aux psaumes invitent à penser que ces mêmes psaumes furent considérés comme des commentaires lyriques des épisodes auxquels renvoient leurs titres<sup>11</sup>. Le titre du *Miserere*, par exemple, rattache ce psaume au récit de la faute de David, lorsque Nathan le prophète vint vers David après qu'il fut allé vers Bethsabée. Ainsi, déjà dans le culte synagogal les lectures de la loi étaient suivies de psaumes<sup>12</sup>. Et lorsqu'il s'agissait de psaumes de lamentation individuelle ou de pénitence privée comme le *Miserere*, nul doute qu'il n'ait été chanté à la manière directe par un chanteur soliste.

Quoi qu'il en soit de l'influence de la liturgie de la synagogue sur la primitive Église, — question indéfiniment controversée, — le fait que le chant d'un psaume suive la lecture sacrée apparaît comme une loi de la célébration du culte chrétien<sup>13</sup>. Exécuté par

11. Voir particulièrement les psaumes dits *samuéliques* dont les titres renvoient à des épisodes racontés dans Sam., 1 et 2; le Ps. 18, en particulier, se trouve inséré tout entier après l'épisode auquel renvoie son titre en 2 Sam., 22.

12. On a même pu voir là l'occasion du groupement de nos cent cinquante psaumes. Leur nombre et leur ordre en cinq livres correspondrait assez bien à un canon de lectures sabbatiques du Pentateuque, divisé en péricopes, réparties sur un cycle de trois années. Voir art. *Triennial Cycle*, dans *The Jewish Encyclopedia*.

13. On en trouvera facilement la démonstration dans CHIRAT, *Les éléments fondamentaux de la célébration du culte*, dans *La Maison-Dieu*, 20, pp. 33 sq.

une ou plusieurs voix et écouté par l'assemblée, il devient un *chant de méditation*<sup>14</sup>. Dans la liturgie romaine, notre *trait* a conservé exactement cette fonction. Qu'il s'agisse des messes de Carême ou de Quatre-Temps, le *trait* apparaît comme un psaume, ou, dans sa forme actuelle, comme un extrait de psaume suivant une lecture, leçon ou épître. Selon la définition déjà donnée par Amalatre<sup>15</sup>, le *trait* diffère du graduel en ce que celui-ci est responsorial, et l'autre non. Comme la transposition française du mot le suggère, il se chante « d'un trait »<sup>16</sup>. En réalité, le mot latin *tractus* semble correspondre au grec *hirmos*. L'*hirmos* désigne une manière de chanter sur une même mélodie des strophes ou des versets divers, bien que non sans ressemblance rythmique. C'est exactement ce que vérifie la structure mélodique des traits grégoriens qui appartiennent actuellement exclusivement à deux tons et sans doute originellement à un seul : le huitième<sup>17</sup>. Chaque verset fait apparaître nettement deux parties identiquement construites sur trois formules : teneur, flexe, cadence, qui font songer invinciblement aux procédés de cantillation de la synagogue.

La manière dont nous exécutons actuellement le *trait* en alternant les versets entre deux chœurs ou entre une schola et le chœur, forme sanctionnée par le *graduale Romanum Vaticanum*<sup>18</sup>, est d'origine récente. Il apparaît clairement dans les *Ordines Romani* qu'à Rome, aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, les chants intercalaires entre épître et évangile étaient soit entonnés, soit

14. Selon la suggestive appellation donnée au *Graduel* (qui représente dans la messe romaine l'état actuel du psaume dont nous traitons) par le *Missel rural* dit *biblique*, éd. Tardy.

15. P. L., 105, 1121.

16. Cette définition du *trait* comme psaume non responsorial pourrait peut-être nous mettre sur la voie de son origine et, indirectement, de celle de l'*alleluia*. Si, comme nous le dirons plus loin, le *responsorium graduale* apparaît comme une survivance de la tradition constante de la psalmodie responsoriale, dont la majeure partie était constituée par les psaumes alléluiatiques, c'est durant le temps liturgique où, à Rome, l'*alleluia* n'était plus chanté, que le psaume responsorial, ayant perdu son répons, s'est trouvé transformé en psalmodie directanée, c'est-à-dire en notre *trait*. Inversement, l'*alleluia*, ayant pris de plus en plus d'importance, fut exécuté pour lui-même. Enfin on éprouva le besoin dans la liturgie romaine de lui ajouter d'autres versets (pas toujours psalmiques) et d'en faire un nouveau répons. Le fait que, dans de nombreuses liturgies orientales l'*alleluia* apparaisse comme un psaume responsorial plus ou moins déformé et reconnaissable qui a conservé un ou deux ou trois versets, irait dans le sens de cette hypothèse de recherche.

17. Voir HESBERT, *Sextuplex ant.*, pp. LI et sq.

18. *De rit. serv. in cantu missae* IV.

exécutés, selon leur forme chorale propre, par un chantre soliste à l'ambon<sup>19</sup>.

L'appendice de l'*Ordo XXIII*<sup>20</sup> nous décrit, par exemple, comment, vers 800, on exécutait les traits qui suivent les lectures de la Vigile pascale : un premier lecteur chante d'abord en grec le récit du passage de la mer Rouge, puis le Cantique de Moïse. Ensuite, un autre lecteur monte : il chante la même lecture et le même cantique en latin. Même disposition pour la lecture d'Isaïe, 4, et le Cantique de la vigne, puis pour le second Cantique de Moïse et le psaume *Sicut cervus*. Pour être plus ornées que celles de la *leçon*, les mélodies de ces *cantiques* devaient être encore fort simples et presque syllabiques<sup>21</sup>.

La messe byzantine offre un bon exemple de psalmodie directe. Ce sont les psaumes 102 et 145 des *tipika* qui se chantent le dimanche, au début de la messe, immédiatement après la grande *synaptè*.

Cependant, c'est dans la prière monastique, comme il est naturel, que l'usage de la psalmodie *directe* (ou, plus exactement, *directanée*<sup>22</sup>) est le plus largement attesté. Cassien (vers 420) nous explique que, des douze psaumes que l'on chante régulièrement à vêpres et aux nocturnes chez les moines d'Égypte et qu'il prescrit lui-même, les onze premiers sont exécutés par un soliste qui dit tous les versets d'un *mouvement égal et sans interruption*, tandis que tous les moines, assis en silence, sont attentifs aux paroles du soliste<sup>23</sup>. Toutefois à Lérins, suivant une coutume occidentale, quand le soliste a terminé un psaume, tous chantent à *haute voix* la doxologie *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*<sup>24</sup>. Un siècle plus tard, la Règle de Saint-Benoît distingue soigneusement des psaumes antiphonés ou responsoriaux ceux qu'il convient de dire *in directum*. Le psaume 66 ouvre ainsi

19. Voir Dom J. FROGER, *Les chants de la messe au VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles*, Desclée, 1950.

20. ANDRIEU, III, pp. 412-413 : ce témoignage garde sa valeur d'exemple pour l'exécution au VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle, bien que nous ayons les preuves qu'à un stade antérieur les *cantiques* de la vigile pascale aient été de forme *responsoriale*. Voir Dom M. HUGLO, *Revue grégorienne*, 1952, p. 131, qui cite des manuscrits de chant « vieux romain » et reproduit la version antique du *Vinea* avec sa *responsa*.

21. Sur le cas des *lectiones cum cantico* comprenant une lecture biblique et un cantique exécutés par un même lecteur, mais avec deux mélodies différentes, selon le témoignage des manuscrits. Voir HESBERT, *Sextuplex ant.*, p. XLII.

22. *Psalmus directaneus* ou *in directum*. *Cantus tractus* ou *tractim*.

23. *Institut.*, II, 5; P. L., 49, 87-88.

24. *Institut.*, II, 8; P. L., 49, 94.

l'office de matines (laudes)<sup>25</sup> et, sans doute, le psaume 3 l'office de nuit (matines)<sup>26</sup>. De même les trois psaumes de complies<sup>27</sup>. Enfin les psaumes des petites heures, qui doivent être antiphonnés si la communauté est nombreuse, seront en cas contraire chantés *in directum*<sup>28</sup>. La psalmodie directe apparaît donc comme la manière la plus simple, la plus rapide et la moins onéreuse de chanter les psaumes. Cette psalmodie directe, selon les témoignages explicites de la tradition, est toujours exécutée par un soliste<sup>29</sup>.

La psalmodie directe collective n'apparaîtra que plus tard, en Occident. Si elle a existé pour les psaumes de l'office, elle dut être exceptionnelle<sup>30</sup> et fut généralement supplantée par la psalmodie alternée, infiniment plus naturelle. On la voit, par contre, s'établir au cours du Moyen-Age pour le chant orné du *trait* romain ou du *cantus* ambrosien, qui furent de plus en plus exécutés par des *scholae*<sup>31</sup>. Elle ne pouvait en tout cas devenir un mode de psalmodie vraiment populaire, et fut surtout le fait de chœurs monastiques ou cathédraux.

Nous pouvons résumer les différents genres de la psalmodie directe dans le tableau suivant :

	<i>Fonctions liturgiques</i>	<i>Style mélodique</i>	<i>Exécution chorale</i>
Psalmodie directe	1) lecture	récitatif	lecteur
	2) chant après lecture (et divers)	récitatif simple chant orné	soliste soliste chœur
	3) office divin	récitatif	soliste chœur

25. *Regula* 12; P. L., 66, 443.

26. *Ibid.*, 421.

27. *Ibid.*, 460.

28. *Ibid.*, 459.

29. C'est au moins ce qui apparaît à la même époque dans les règles monastiques de saint CÉSAIRE d'Arles († 543) et de son successeur saint AURÉLIEN († 553) ou les trois types de psalmodie : directe, responsoriale, antiphonnée, sont harmonieusement répartis. Dans la règle de saint AURÉLIEN, par exemple, les douze psaumes des petites heures sont répartis en quatre groupes de trois psaumes, dont chaque groupe est exécuté par un chantre différent. Or, les deux premiers psaumes sont directanés et le troisième responsorial; P. L., 68, 394. Même usage dans la règle de saint COLOMBAN à la fin du siècle, où les psaumes directanés sont interprétés par un ou deux solistes; P. L., 80, 212.

30. TOMMASI est témoin de cette pratique pour le psaume qui suit le capitule de Laudes au rite ambrosien. *Opera*, III, 25, Roma, 1748.

31. S'il faut prendre à la lettre la définition d'Amalraire : « *Hoc*

*Deuxième forme* : LA PSALMODIE RESPONSORIALE

Si la psalmodie *directe* est le type du chant *individuel* des psaumes, le type de leur chant *collectif* est la psalmodie *responsoriale*.

Rien de plus naturel dans un groupe de chanteurs que la *reprise* d'une formule simple, toujours semblable à elle-même, et qui permet à chacun de s'associer facilement à l'ensemble. De nombreux enregistrements nous ont fait connaître comment les Noirs d'Afrique, peuple musicien s'il en fut, groupés autour d'un coryphée, qui improvise de très brefs couplets sur un canon stéréotypé, répètent inlassablement la même réponse litanique<sup>32</sup>. Nombreuses sont nos vieilles chansons françaises qui s'exécutent de cette manière : un meneur de chant à la mémoire fidèle lance à chaque couplet un ou deux vers nouveaux repris par tous et dévide ainsi toute l'histoire :

1. SOLISTE : Perrine était servante,  
Tous : Perrine était servante  
SOLISTE : Chez Monsieur le Curé, digue don madondaine,  
Tous : Chez Monsieur le Curé, digue don madondon.
2. SOLISTE : Son amant vint la vouëre...  
Tous : Son amant vint la vouëre...

Enfin le secret du succès de tous les chansonniers restera toujours le *refrain* par lequel, au bout du couplet, ils soulèvent leur auditoire.

Mais pour ne point sortir du domaine liturgique, constatons que la prière chantée qui a été et restera la plus populaire est la *litanie*, avec sa réponse uniforme. Et cette répétition n'est point pauvreté mais richesse, tant au point de vue de la prière que de celui de la musique. La saveur spirituelle, d'une part, vient à la prière vocale avec la familiarité de formules aimées. L'âme de la musique, d'autre part, est l'imitation mélodique qui procure l'enchantement et qui a inspiré toutes les formes musicales les plus pures : canons, ricercars, fugue, leit-motiv et forme cyclique.

*differt inter responsorium cui chorus respondet et tractum cui nemo* » (P. L., 15, 1121), puisque, dans le répons, le chœur qui répond s'oppose au soliste, il faut en conclure qu'à son époque encore le soliste chante seul le trait : par contre, la disparition du *cantatorium* ou livre spécial au soliste, dont le contenu passera dans l'antiphonaire, sera l'indice que toute la schola participait à ce chant. JUNGSMANN, *Missarum sollemnia*, trad. franç., II, Paris, 1952, p. 201.

32. Enregistrements publiés par les soins du Musée de l'homme.

On pressent déjà que le genre responsorial, même restreint à la psalmodie, peut se présenter sous des espèces diverses. Depuis la vocalise pure et le simple fredon qui vient s'accrocher comme une ritournelle à la voyelle finale de chaque verset, jusqu'au véritable refrain autonome (que nous appelons maintenant « *antienne* »), s'étend la gamme des invocations et acclamations plus ou moins brèves. Cependant, toutes ces espèces sont unies par une caractéristique commune : après chaque verset (ou groupe de versets) exécutés par un soliste (ou une schola), tous exécutent un « *répons* », espèce de refrain bref toujours substantiellement identique à lui-même.

Nous ne serons pas surpris de constater que de nombreux psaumes, dans leur structure littéraire ou chorale primitive, nous présentent déjà la forme responsoriale. La première catégorie est constituée par les psaumes dits *alléluïatiques*. Ce sont ceux qui, en guise de titres, portent un *alleluia*. Parmi eux il faut mettre à part les psaumes du *Hallel* (Ps. 113-118) que les Juifs récitaient déjà au temple pour les grandes fêtes (et plus spécialement au repas pascal à cause du psaume 114 : « *Quand Israël sortit d'Égypte* »). Le cinquième livre du Psautier, qui semble avoir été le plus utilisé dans le culte juif, comprend neuf autres psaumes avec *Alleluia*<sup>33</sup>. Cette acclamation est évidemment un refrain chanté par tout le peuple, comme le prouve le psaume 106, 48 : *Que tout le peuple dise : Amen, Alleluia!* Nous savons même par le traité rabbinique *Sôpherim* (VI<sup>e</sup> siècle) que cet *Alleluia* était traditionnellement repris par toute l'assemblée entre chaque demi-verset, c'est-à-dire cent vingt-trois fois pour le chant du *Hallel*<sup>34</sup>.

Une seconde espèce de chant responsorial nous est fournie par le psaume 136, ou *Grand Hallel*, dans lequel la foule reprend après chaque verset du soliste : *Car éternel est son amour*<sup>35</sup>. (Faudrait-il voir de même dans l'inclusion des psaumes 103 et 104, qui commencent et finissent par *Bénis Iawhé, mon âme*, une indication de chant responsorial?)

Les psaumes à refrains périodiques constituent une troisième espèce. Le psaume 67, 4 et 6, intercale, après deux strophes de quatre stiques, le refrain :

Que les peuples te louent, ô Seigneur,  
Que les peuples te louent tous ensemble.

33. Ps. 111, 112, 135, 136 et 146 à 150. Dans ces paragraphes exceptionnellement nous citons d'après la numérotation hébraïque.

34. *Sôpherim*, 16, 11-12. Voir OESTERLEY, *The Psalms*, I, p. 100.

35. On retrouve ce refrain dans les Ps. 100, 5; 118, 2 et sq.; 106, 1, et 107, 1. Il court à travers toute la Bible depuis Jér., 33, 11, jusqu'à I pac., 4, 24.

Et le psaume 46, 4, 8 et 12, après trois strophes de six stiques :

Avec nous, Iahwé, Sabaoth,  
Citadelle pour nous le Dieu de Jacob<sup>36</sup>.

Mentionnons enfin une dernière espèce qui s'est conservée dans les synagogues pour l'exécution du psaume pascal 118. A partir du verset 20 jusqu'à la fin, chaque verset est répété par tous, après avoir été dit par le lecteur<sup>37</sup>. Concluons en constatant que si, dans les psaumes hébreux, la forme directe semblait plutôt adaptée au genre de la lamentation individuelle, la forme responsoriale est bien l'apanage du genre hymne collective.

Sans prétendre trancher la question de savoir s'il y a eu continuité ou discontinuité entre l'usage cultuel juif et l'usage liturgique chrétien des psaumes, tout se présente comme si la tradition responsoriale n'avait jamais cessé de vivre.

Si nous prenons cette tradition chrétienne à l'âge où elle est le plus claire, au IV<sup>e</sup> siècle, elle apparaît presque universelle. A Jérusalem, dont la pèlerine Éthérie nous rapporte vers 390 les usages liturgiques, à l'office du dimanche matin, un prêtre, un diacre et un clerc récitent chacun un psaume et à *chaque verset le peuple répète le même répons*<sup>38</sup>. A Césarée de Cappadoce, saint Basile, vers 375, explique qu'on psalmodie chez lui *de la même manière que dans toutes les églises de Dieu*, c'est-à-dire tantôt en antiphonie, tantôt en responsorial<sup>39</sup>. A Alexandrie, saint Athanase, dans un texte souvent cité, raconte : « Je pris place au trône et j'ordonnai au diacre de dire un psaume et à l'assemblée de répondre : *Car éternel est son amour*<sup>40</sup>. » Des commentaires sur les psaumes que saint Jean Chrysostome prêche à Antioche vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle, il ressort clairement que la psalmodie responsoriale y est habituelle.

Prenons notre exemple dans l'homélie sur le psaume 41, « *Sicut cervus* ». Expliquons le verset que nous avons tous chanté ce matin, quel est ce verset : « *Comme le cerf soupire après les cours d'eau, ainsi soupire mon âme, vers toi, mon Dieu...* » ? Ce n'est pas seulement ce « répons » qui nous fait connaître l'amour de

36. Voir encore Ps. 49, 13 et 21; Ps. 42-43, 6, 12 et 5; Ps. 106, à double refrain, v. 6-13-19-28 et 8-15-21-31. Ps. 116, 14 et 18, etc.

37. *The Jewish Encyclopedia*, art. *Hallel*, col. 176.

38. *Peregr.*, 24, 9, « Sources chrétiennes », 21, trad. Pétré, p. 197. Voir aussi, p. 213 : « *Tota nocte vicibus dicuntur psalmi responsorii, vicibus antiphonae, vicibus lectiones.* »

39. P. G., 32, 763. « *Le peuple s'en remet à un soliste qui commence les chants et tous les autres lui répondent.* »

40. P. G., 25, 876 A.

*Dieu, mais aussi ce qui suit... N'entrons pas ici comme au hasard, et ne reprenons pas les « répons » comme par manière d'acquit, mais partons d'ici en nous servant d'eux comme bâton... Si vous méditez seulement les « répons » des psaumes que vous avez chantés ici, non pas une, deux ou trois fois, mais quantité de fois, vous y trouverez une abondante consolation... Ni l'âge, ni la jeunesse, ni la rudesse de la voix, ni l'ignorance absolue du solfège ne peuvent faire obstacle à leur exécution<sup>41</sup>.*

Les sermons de saint Augustin ne démontrent pas moins clairement que le même usage est en vigueur en Afrique du Nord. Très souvent le saint évêque part du « répons » pour commencer son homélie, et il oppose le verset chanté par tous à ceux qu'ils ont entendu exécuter par le lecteur. *Bien que ce que nous avons chanté en « répondant » au lecteur soit tiré du milieu du psaume (il s'agit du verset 5 du psaume 40) nous en ferons cependant l'amorce du sermon<sup>42</sup>.* Enfin, à Milan, c'est aux répons psalmodiques que saint Ambroise se réfère lorsqu'il compare le chant de la foule au fracas des vagues<sup>43</sup>. Sans qu'il soit besoin de multiplier encore les références, ce tour d'horizon donne une impression telle qu'on a pu se demander si, à une certaine époque, tous les psaumes exécutés dans le culte n'étaient pas responsoriaux<sup>44</sup> et s'il ne faudrait pas prendre à la lettre ces paroles de la règle monastique de saint Pachôme (milieu du IV<sup>e</sup> siècle) : *Nec quisquam erit qui psallenti non respondeat<sup>45</sup>.*

On objectera peut-être à cette quasi-universalité géographique de la psalmodie responsoriale dans l'Église au IV<sup>e</sup> siècle qu'elle correspond à un âge singulier de la vie liturgique, où, après la paix constantinienne, les assemblées chrétiennes s'expriment librement par des procédés spontanés mais rudimentaires, et que cela ne saurait constituer une tradition, ni une forme liturgique d'exécution des psaumes.

Il est facile d'étendre l'enquête dans l'histoire. Au milieu du III<sup>e</sup> siècle, la *Tradition apostolique* décrivant la cérémonie encore vivante de l'agapè y mentionne la présence de psaumes alléluiati-

41. P. G., 55, 155-156. Voir autres références dans *D.A.C.L.*, c. 2468.

42. P. L., 36, 453. Mgr L. PETIT a montré (*D.A.C.L.*, I, 2469) contre Dom CAGIN, qui prétendait qu'Augustin faisait reprendre à la foule chaque verset après le lecteur (*Psal. Mus.*, V, 30) que le *responsum* est l'équivalent de l'*upakoë*, c'est-à-dire un répons uniforme. Comme autre passage clair, citons P. L., 38, 132.

43. P. L., 14, 178.

44. L. PETIT, art. *Antiphone*. « Il est probable qu'à l'origine tout psaume chanté (je ne dis pas lu) était accompagné d'une formule de ce genre; c'est du moins l'impression que donne l'examen des plus anciens psautiers. » *D.A.C.L.*, I, 2467.

45. Trad. saint Jérôme; P. L., 23, 77.

ques : *et pendant qu'il (l'évêque) dit le psaume, que tous disent : alleluia*<sup>46</sup>. Plus haut encore, Tertullien, vers l'an 200, nous parle d'une manière générale de *ce genre de psaumes dont on reprend les finales lorsque l'on prie ensemble*<sup>47</sup>.

Après le IV<sup>e</sup> siècle, la psalmodie responsoriale apparaît encore bien vivante pendant un temps notable. En Occident, toutes les règles monastiques la prescrivent pour l'exécution d'une part importante des psaumes de l'office : pour le dernier de chaque section de douze psaumes dans l'office, et pour trois psaumes dans les vigiles d'après Cassien (vers 420)<sup>48</sup>; les psaumes alléluïatiques sont au nombre de six à matines et deux à laudes, dans la Règle de Saint-Benoît (vers 530)<sup>49</sup>. Cette psalmodie est en outre largement utilisée dans l'office cathédral gallican<sup>50</sup>. D'Orient, d'anciens psautiers nous sont parvenus avec des *canons* de très brèves antiennes ou répons qui nous prouvent la permanence de l'usage responsorial<sup>51</sup>. Aujourd'hui encore la liturgie byzantine en fait un assez large usage. On trouve des psaumes alléluïatiques ou responsoriaux aux obsèques, au samedi saint, aux vêpres, etc.

Cependant, comme nous le verrons, la psalmodie antiphonée, plus riche et plus évoluée, a souvent battu en brèche le pauvre répons trop élémentaire pour une schola exercée, tant en Orient qu'en Occident. De plus, en Occident, le *répons* proprement dit, bref ou prolix, a pris une existence originale, surtout à l'office. En sorte que nous ne pouvons guère citer comme exemple ordinaire et permanent de psalmodie responsoriale que des *cantiques* scripturaires, notamment le *Cantique des trois enfants* avec sa réponse : *et laudabilis et gloriosus et superexaltatus in saecula*<sup>52</sup>, ou le *Cantique de Siméon* de la Chandeleur avec le dernier verset en répons : *Lumen ad revelationem gentium...*

Le fait de la psalmodie responsoriale dans le culte chrétien

46. Hippolyte DE ROME, trad. *Apost.*, « Sources chrétiennes », 11, trad. BOTTE, p. 62.

47. *Hoc genus psalmos quorum clausulis respondeant*; P. L., 1, 1194.

48. *Institut.*, II, 8 et III, 8.

49. *Regula* 9. Cela va tellement de soi, qu'un psaume qui ne porte pas les mentions *cum antiphona* ou *in directum* est normalement alléluïatique. C'est le cas des Ps. 117, 62, 148, 149, 150 à Laudes, qui n'ont aucune mention au ch. 12, mais que l'on sait tels par le ch. 15.

50. Notamment aux petites heures (canon 18 du II<sup>e</sup> Concile de Tours (567) et à Laudes selon les *Vitae Patrum*; P. L., 71, 1034.

51. Voir plus bas des exemples de ces antiennes.

52. La fortune de ce cantique apparaît très grande dans l'histoire de la liturgie. Signalons seulement sa présence à la messe gallicane, au vendredi saint et samedi saint ambrosiens, au samedi saint byzantin; aux quatre-temps romains, etc.

ayant été largement établi, nous devons nous demander quelles formes a revêtu le *répons* et inventorier rapidement les principales espèces de ce genre psalmodique.

La première espèce est, sans conteste, constituée par l'*alleluia*. Suivant les indications mêmes du livre des psaumes dont beaucoup ont *alleluia* pour titre et en guise d'antienne, retrouvant en cela l'usage juif, les premiers âges chrétiens semblent avoir eu une préférence pour le chant des psaumes alléluiatiques. C'est eux que Notre-Seigneur Jésus-Christ avait chantés, suivant la coutume, après la Cène (Mt., 26, 30). D'eux encore que parlaient, aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles, Tertullien et Hippolyte de Rome dans les textes déjà cités. Ils forment le fond de la psalmodie responsoriale au IV<sup>e</sup> siècle et Cassien note que les moines d'Égypte *ont grand soin de ne dire avec l'alleluia en répons que les psaumes qui ont ce mot dans le titre*<sup>53</sup>, semblant insinuer qu'on en usait souvent plus largement. De fait, la Règle de Saint-Benoît prescrit à laudes le psaume *Miserere* avec *alleluia*<sup>54</sup> et ce répons sert encore aux obsèques byzantines. Le vénérable *Canon des antiennes de la grande Église de Dieu*, qui doit se situer en Orient dans le haut Moyen-Age et dont nous parlerons à l'instant, fait chanter plus de la moitié des cent cinquante psaumes avec l'*alleluia*. Mais le fait qui doit par-dessus tout retenir notre attention est l'existence, à la messe, dans toutes les liturgies anciennes et modernes<sup>55</sup> et sous une forme responsoriale plus ou moins déformée, de l'*alleluia*, au point qu'on peut se demander si nous n'avons pas là la plus ancienne survivance du psaume alléluiatique responsorial<sup>56</sup>.

SOLO : Alleluia.

Tous : Alleluia.

SOLO : Présentez votre offrande, conduisez-la devant lui...

(Ps. 95, 8-9.)

Tous : Alleluia.

Par sa brièveté, par sa plénitude de sens, l'*alleluia* est le modèle du répons populaire et liturgique. Mais on peut imaginer un grand nombre d'*autres répons* presque aussi louables et aussi denses, cris jaillis de la prière de louange ou de supplication,

53. *Instit.*, II, 11.

54. *Regula* 12.

55. Sauf dans la liturgie gallicane où le *Cantique des trois enfants* en a peut-être tenu lieu.

56. Nous prenons notre exemple dans la liturgie des Syriens jacobites (BRIGHTMAN, p. 79). Voir JUNGSMANN, *Missarum sollemnia*, trad. II, p. 191, l'inventaire de ce qui reste du psaume alléluiatique dans les diverses liturgies.

d'adoration ou d'appel au secours. Les psaumes eux-mêmes sont parsemés de ces oraisons jaculatoires :

Sauve-moi !<sup>57</sup>  
 Pitié pour moi, exauce-moi !<sup>58</sup>  
 Lève-toi, Seigneur !<sup>59</sup>  
 Etc.

Ce sont ces formules spontanées de la prière que l'on retrouve prescrites comme répons pour chacun des cent cinquante psaumes dans le *Canon des antiennes de la grande Église de Dieu*, selon une pratique qui semble être restée vivante en Orient durant près de dix siècles<sup>60</sup> :

Sauve-nous, Seigneur !  
 Pitié pour moi, Seigneur !  
 Garde-moi, Seigneur !  
 Aide-moi, Seigneur !  
 Exauce-moi, Seigneur !  
 Sois bon pour moi, Seigneur !  
 Gloire à toi, Seigneur !

Chaque formule est souvent extraite littéralement du psaume auquel elle sert de répons, ou bien elle résume le sens d'un verset. Nous ne pouvons pas ne pas rapprocher ces acclamations des réponses de nos litanies romaines :

*Miserere nobis !*  
*Exaudi nos, Domine !*  
*Te rogamus, audi nos ! etc.*

Parfois, c'est tout un verset du psaume qui sert de répons, comme on peut le voir dans les sermons de saint Jean Chrysostome ou de saint Augustin qui en font souvent le point de départ de leur catéchèse. Chez ce dernier, par exemple, le psaume 50 (*Miserere*) a comme répons, tantôt le verset 11 :

Détourne ta face de mes fautes<sup>61</sup>,

57. Ps. 11, 2; 22, 21; 68, 2; 114, 4, etc.

58. Ps. 4, 2; 9, 14; 40, 5, etc.

59. Ps. 3, 8; 9, 20; 10, 12; 16, 13; 20, 14, etc.

60. Ce canon a été édité par PITRA dans *Juris Eccl. Graec.*, II, p. 209; reproduit avec quelques fautes dans *D.A.C.L.*, art. *Antienne*, c. 2301, et complété à l'art. *Antiphone*, c. 2468, par PETIT d'après un manuscrit de SYMÉON DE CONSTANTINOPLE au XV<sup>e</sup> siècle. Le mot *antienne* est à prendre ici en un sens large qui n'est ni le sens strict que nous verrons plus loin dans l'antiphonie, ni conforme à l'usage occidental moderne du mot, mais qui équivaut à *refrain*.

61. *Serm.* 19; P. L., 38, 132.

tantôt le verset 12 :

O Dieu, crée pour moi un cœur pur,  
Restaure en ma poitrine un esprit ferme <sup>62</sup>.

L'*Haec Dies* y apparaît déjà comme l'antienne du psaume pascal 117 <sup>63</sup>. Enfin, on est en droit de se demander si bon nombre d'antennes du bréviaire romain qui accompagnent les psaumes — dont elles sont extraites — aux différentes fêtes du cursus hebdomadaire ne sont pas d'anciens répons. Leur caractère syllabique, leur sobriété mélodique semble les classer en dehors du développement de l'antiphonie tel que nous l'étudierons plus loin, et les situer du point de vue musical <sup>64</sup> à une époque prégrégorienne et, du point de vue choral, antérieurement à l'apparition de la psalmodie alternée. Ainsi conçu, le *répons* est, en gros, ce que nous appelons une *antienne*, mais dans un mode de psalmodie qui reste alternance d'un soliste et de l'assemblée et qui n'est pas encore l'antiphonie.

Parmi les diverses espèces de répons, il faut mentionner avant le verset de psaume, avant l'invocation litanique, avant même l'*alleluia*, celle qui fut sans doute à l'origine de la forme même responsoriale : l'*acrostiche*, c'est-à-dire la ritournelle ou la coda qui vient s'accrocher à la fin du verset du soliste et dans laquelle tous s'unissent. C'est cette espèce qui semblait suggérée par Tertullien dans l'expression *clausulis respondeant* et qui est décrite par Eusèbe comme conforme à l'usage de son temps : *un seul psalmodie harmonieusement avec rythme, les autres écoutent en silence et n'exécutent que les finales des chants* <sup>65</sup>; ce qui peut s'interpréter de deux manières : ou bien il s'agit d'un fredon mélodique modulé sur la dernière voyelle, ou bien il s'agit de répéter le ou les derniers mots des versets. De cette dernière espèce, nous ne saurions donner aucun témoignage ni exemple.

Au contraire, la ritournelle vocalisée sur la fin d'un verset est en usage constant dans la synagogue. Pour primitif qu'il soit, il s'est conservé en Orient, par exemple, dans le *Kontakion* ou l'*oikos* de l'*orthros* byzantin. Ce sont ces vocalises codales, ou tropes, qui, flanquées plus tard de textes originaux, engendreront, à l'instar de nos proses et séquences latines issues des *jubili alléluïatiques*, les *tropaires*. Le neume qui termine encore la

62. *Ibid.*, 20; P. L., 38, 137.

63. *Ibid.*, 230; P. L., 38, 1103.

64. C'était déjà l'hypothèse de GEVAERT, *La mélodie antique dans le chant grégorien*, Gand, 1895, p. 162.

65. *Hist. Eccl.*, « Sources chrétiennes », 31, trad. Bardy, p. 77.

reprise de nos *alleluia* peut être considéré comme une survivance occidentale de cette pratique.

Nous pouvons donc réduire à cinq les espèces de psalmodie responsoriale en les distinguant d'après leur répons.

1<sup>re</sup> espèce : ritournelle vocalisée sur la voyelle finale du verset.

2<sup>e</sup> espèce : répétition du ou des derniers mots du verset (hypothétique).

3<sup>e</sup> espèce : *alleluia*.

4<sup>e</sup> espèce : invocation litanique ou acclamation brève.

5<sup>e</sup> espèce : un verset (en entier ou en partie) du psaume.

La fréquence du répons dans le cours du psaume est variable et les *alleluia* ou acclamations brèves sont souvent doubles, triples ou quadruples.

Il nous reste à nous demander si la forme responsoriale semble liée dans la célébration liturgique à une *fonction* particulière.

Nous la rencontrons d'abord dans la fonction antique du psaume comme *chant suivant une lecture*. Elle semble même générale à cette place au IV<sup>e</sup> siècle. Nous lisons par exemple dans les *Constitutions apostoliques* : *Quand un lecteur a lu deux leçons, un autre doit psalmodier les psaumes de David et tout le peuple reprend les finales*<sup>66</sup>. Notre *graduel* romain, constitué actuellement par le verset du répons et un autre verset, mais sans reprises aucunes, est appelé dans tous les vieux documents *responsorium graduale*. Au milieu du Moyen-Age, il s'exécutait encore en forme de répons (dont l'évêque arrêta l'exécution quand il le jugeait opportun<sup>67</sup>) mélodiquement orné et chanté par la schola. Au jour de Pâques, par exemple, l'*Antiphonaire du mont Blandin* (VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle) donne encore, avec le répons *Hæc dies*, sept versets du psaume 117 répartis plus tard sur tous les jours de l'octave<sup>68</sup>. Enfin, nous avons déjà noté le cas singulier de l'*alleluia* qui, même s'il s'est déplacé dans certaines liturgies, même s'il fut souvent compris comme introduction à l'évangile, semble se rattacher aux anciens psaumes alléluiatiques.

La psalmodie responsoriale est encore utilisée à la messe comme *chant processional*. Bien que les psaumes des *introïts*, *offertoires* et *communions* de la liturgie romaine se présentent actuellement sous la forme antiphonée, ils furent certainement responsoriaux à l'origine, comme nous le verrons plus loin.

Dans la *prière des heures*, le répons eut une grande fortune

66. *Const. Apost.*, II, 57. 6; P. G., I, 727.

67. *Ordo Rom.*, V. ANDRIEU, II.

68. HESBERT, *Sextuplex ant.*, n° 80, et introduction, pp. III, LIV.

dans la pratique tant cathédrale que monastique. Il est inutile de reprendre ici tous les témoignages déjà cités soit de l'usage cathédral, depuis les vigiles à Jérusalem décrites par Éthérie jusqu'aux vêpres byzantines actuelles, soit de l'usage monastique depuis Pachôme jusqu'à Syméon de Constantinople.

Enfin la psalmodie responsoriale trouve son lieu en quantité de fonctions liturgiques diverses. Utilisée jadis à l'agape, nous la retrouvons au pontifical romain dans la consécration des autels<sup>69</sup>, aux obsèques byzantines, à la vigile pascale de différents rites, à la Chandeleur latine, etc.

La très petite place qui reste à la forme responsoriale dans notre liturgie latine contemporaine ne saurait nous faire oublier que ce mode de psalmodie demeure par nature le plus fondamental, historiquement le plus universel et pratiquement le plus adapté au chant d'une assemblée, de toute la tradition chrétienne.

### *Troisième forme* : LA PSALMODIE ANTIPHONÉE.

La psalmodie antiphonée ne s'oppose pas à la psalmodie responsoriale, comme celle-ci s'opposait à la psalmodie directe, l'une se chantant d'un trait, l'autre étant sans cesse coupée de brefs refrains. En réalité, la psalmodie antiphonée rentre substantiellement dans la définition de la psalmodie responsoriale, puisqu'il s'agit encore en gros d'un refrain, l'antienne, intercalé entre des versets; elle apparaît comme un sous-genre dérivé de la forme responsoriale plutôt que comme une forme parallèle et distincte.

Cependant l'importance historique de l'antiphonie, son apparition fameuse au IV<sup>e</sup> siècle, ses différences chorales avec le répons, la place qu'elle a gardée dans les diverses liturgies et la complexité même du problème nous imposent de l'étudier à part.

Rien de plus difficile à saisir que les réalités diverses et changeantes qu'ont pu recouvrir au cours des siècles et dans les différentes traditions liturgiques, les mots *antiphônôn*, *antiphona*, *antienne*, et donc l'essence de l'antiphonie. L'emploi du mot grec qui signifie littéralement « voix contre voix » désigne, tant chez les classiques hellènes que chez les théoriciens modernes, non pas une alternance, mais une consonance d'octave<sup>70</sup>; ce qui

69. Ce cas peut aussi bien être considéré, d'ailleurs, comme un reste de l'antiphonie occidentale. Voir plus bas.

70. Th. REINACH, *Revue des Études grecques*, 1892, p. 35, et 1900, p. 27. P. WAGNER, *Origine et développement du chant grégorien*, p. 30.

suppose deux chœurs distincts, l'un de voix d'hommes, l'autre de voix d'enfants ou de femmes, qui se réunissent au moment de l'*antiphone*. De soi, l'antiphonie appliquée aux psaumes n'entraîne donc pas la psalmodie alternée entre deux chœurs qui se répondent, forme que nous aurons à étudier plus loin. Reste à préciser en quoi elle a consisté et consiste encore<sup>71</sup>.

C'est en s'appuyant sur l'historien Socrate<sup>72</sup> que l'on a coutume de faire partir d'Antioche au milieu du IV<sup>e</sup> siècle l'expansion de l'antiphonie. On est en pleine lutte arienne. Les hérétiques se promènent dans les rues d'Antioche, de jour et surtout de nuit, en chant des *hymnes antiphonées* à la gloire de l'arianisme. Sozomène précise que cela consiste à mêler au chant, en guise de slogans antitrinitaires, des *répons* que tous reprennent *selon le mode de l'antiphonie* : traduisons, des répons « à l'octave ».

Saint Jean Chrysostome, craignant que les simples ne soient séduits par ces démonstrations spectaculaires, résolut de faire mieux encore et organisa des cérémonies nocturnes où il fit chanter les psaumes en divisant les chanteurs en deux chœurs.

Mais s'il s'agit de psalmodie responsoriale (alors universellement répandue) dont les chanteurs reprennent le refrain à l'octave, qu'y a-t-il de nouveau ?

D'abord que ce refrain n'est plus extrait du psaume lui-même, mais est une *composition libre*. Tandis que les ariens chantaient en guise d'antiphone : *Comment peut-on dire que les Trois sont une seule puissance*, on leur oppose la doxologie nouvelle : *Gloire au Père, et au Fils et au Saint-Esprit*, arme forgée par l'orthodoxie pour exclure tout subordinatianisme. De fait, si l'on se transporte à Milan où saint Ambroise, en 386, aurait été, au témoignage de son biographe Paulin et d'Augustin, l'introducteur occidental de l'antiphonie<sup>73</sup>, nous apprenons de la bouche

71. Pour toute cette question nous dépendons étroitement, surtout pour l'antiphonie grecque, de la remarquable étude de Mgr L. PETIT à l'article du *D.A.C.L.*, *Antiphone dans la liturgie grecque*. Sa position va contre l'interprétation de l'*antiphonie* conçue traditionnellement dans l'Église latine comme *alternance*, position que l'on retrouve dans presque tous les auteurs, en particulier ceux qui dépendent, non seulement de BONA ou de GERBERT, mais de l'article *Antienne* de Dom LECLERCQ dans ce même *D.A.C.L.* (par exemple JUNGSMANN, dans *Missarum sollemnia*, trad. franç., II, pp. 71 et sq.). Prise absolument, cette interprétation ne semble plus défendable.

72. P. G., 67, 690; et sur SOZOMÈNE qui s'en inspire. P. G., 47, 1536. À compléter par THÉODORE, P. G., 82, 1060.

73. *Conf.*, 9, 7. Pendant le siège de Milan par Valentinien les fidèles passent les nuits dans l'église : « Pour empêcher que le peuple ne se démoralise à force d'ennui et d'inquiétude, on décida de lui faire chanter des hymnes et des psaumes comme cela se fait en Orient. Cette

du grand évêque qu'il a trouvé le moyen de faire chanter en vers, à tout le peuple, la gloire de la Trinité. Or le contexte vise moins des *hymnes* entières que la seule *doxologie* métrique qui pourrait bien être l'*antiphone* de ces chants à la manière orientale dont parle Augustin, distinguant lui aussi *hymnes et psaumes*<sup>74</sup>. Dans le contexte de controverse arienne où s'est développée l'antiphonie, il semble que, de même que l'*alleluia* fut le prototype du *répons* dans la psalmodie responsoriale, de même la doxologie *Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit* fut le prototype des *antiphones*<sup>75</sup>. Prototype, disons-nous, car il semble que très tôt les hymnographes trouvèrent dans l'antiphone, refrain non scripturaire, un moyen d'épancher leur lyrisme. Parlant de l'origine antiochienne de l'antiphonaire, Nicétas Choniates (XII<sup>e</sup> siècle), citant Théodore de Mopsueste (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle), proche des événements géographiquement et historiquement, insiste sur le rôle des textes originaux dans le chant des antiphones en notant que les premières furent composées en syriaque et qu'elles furent ensuite traduites en grec<sup>76</sup>. Ce que l'on pourrait encore confirmer par le témoignage d'Éthérie qui, pour Jérusalem, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, connumère toujours *antiphones* et *psaumes*, indiquant clairement qu'elle désigne des pièces de chant distinctes, ce qu'elle ne fait pas pour le *répons*, parlant seulement de *psalmi responsorii*<sup>77</sup>.

A un texte original correspond une mélodie originale, plus richement ornée que la simple ritournelle du *répons*, et plus artistiquement composée. C'est la seconde caractéristique de l'antiphonie. Le charme puissant du chant antiphonique tel qu'il nous est apparu à Antioche ou à Milan suggère déjà un art musi-

innovation s'est conservée depuis lors jusqu'à ce jour et elle a été imitée aussi dans le reste de l'univers par un grand nombre de nos communautés de fidèles. »

74. « Ils disent que j'ai séduit le peuple par les vers de mes hymnes ? J'en conviens : j'ai un chant magique plus puissant que tout autre. Qu'y a-t-il de plus fort que la profession de foi en la Sainte Trinité entonnée chaque jour par la voix de tout un peuple ? Tous à l'envie s'animent pour confesser leur croyance, car ils ont appris à célébrer dans la langue des vers le Père, le Fils et le Saint-Esprit. » Lettre à Valentinien II contre l'usurpateur Auxence. P. L., 16, 1017-1018.

75. « Les Ariens, soutenant que le Fils était d'une substance différente de celle du Père, avaient coutume de chanter : Gloire au Père par le Fils dans l'Esprit-Saint. On dit que c'est Flavien qui fit chanter le premier : Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit. » THÉODORE DE MOPSUESTE. Voir note suivante. Voir aussi THÉODORET, P. G., 82, 1060, qui suggère le même lien entre l'antiphonie et la doxologie.

76. P. G., 139, 1390.

77. Voir l'étude de vocabulaire de Dom LECLERCQ, dans D.A.C.L., art. *Antienne*, 2291.

cal élaboré. C'est ce que Cassien dit en clair, parlant des diverses manières de psalmodie en usage à la fin du IV<sup>e</sup> siècle chez les moines d'Égypte : *Plusieurs ont pensé qu'on devait dire vingt ou trente psaumes par nuit, en les prolongeant encore par le chant d'antiphones et l'adjonction de certaines modulations*<sup>78</sup>, ce qui allonge démesurément la psalmodie.

Comment pouvons-nous nous représenter la psalmodie antiphonique primitive? Tout d'abord la foule est divisé en deux chœurs à voix égales, à distance d'octave, comme saint Grégoire de Nysse nous apprend qu'il fit aux funérailles de sa sœur Marcrine devant l'affluence de la foule : *Je réunis les femmes aux religieuses, les hommes aux moines, et arrivai à donner à la psalmodie un caractère d'unité bien rythmé et une bonne concordance*<sup>79</sup>.

Ces deux chœurs chanteront à tour de rôle la même antiphone entre chaque verset du psaume exécuté par un ou des solistes.

1 <sup>er</sup> CHOEUR (hommes)	: antiphone I.
CHANTRE	: verset 1 du psaume.
2 <sup>e</sup> CHOEUR (femmes et enfants)	: antiphone I.
CHANTRE	: verset 2 du psaume.
1 <sup>er</sup> CHOEUR	: antiphone II (ou I).
CHANTRE	: verset 3 du psaume.
2 <sup>e</sup> CHOEUR	: antiphone II (ou I).
Etc...	: verset 4 du psaume.

D'anciens manuscrits de la liturgie byzantine offrent effectivement des exemples de cette disposition chorale, par exemple le *Triodion* du vendredi saint (d'où on a fini par supprimer les versets de psaumes)<sup>80</sup>.

L'antiphonie apparaît donc comme l'application à la psalmodie de deux procédés de chant choral bien naturels et vieux comme l'humanité : le chant responsorial dont nous avons parlé plus haut, et le chant alterné entre deux chœurs qui se répondent. Bien que les versets du psaume soient toujours exécutés par un soliste et séparés par un refrain, la psalmodie antiphonée diffère originellement de la psalmodie responsoriale en quatre points principaux :

- 1) un chœur répond à un autre chœur, et non tous à un soliste;

78. *Institut.*, II, 2.

79. P. G., 46, 993-994.

80. Cité par PETIT d'après un manuscrit ancien, *D.A.C.L.*, art. *Antiphone*, 2473 et sq.

- 2) le refrain peut être une composition littéraire originale;
- 3) la mélodie est une composition musicale plus élaborée;
- 4) les deux chœurs chantent normalement à intervalle d'octave.

L'antiphonie semble s'être répandue très vite dans tout l'Orient<sup>81</sup> et enfin dans tout l'Occident par saint Ambroise et Casien<sup>82</sup>. Cependant, cela ne se fit pas sans transformations profondes, qu'il est impossible de suivre toutes, mais qui nous aideront à comprendre les diverses espèces d'antiphonie.

C'est l'Orient qui présente la plus grande variété dans l'antiphonie. Cette forme s'est d'abord imposée dans l'office, où le mot antiphone désigne *un groupement de psaumes*. Les psautiers anciens sont divisés en une soixantaine d'*antiphones* divisées elles-mêmes en *stiques* (qui ne peuvent être identifiés à nos versets actuels, car leur disposition fut variable). Après chaque stique on reprenait l'antiphone proprement dite. Mais le développement de celle-ci entraîna vite la réduction du nombre des versets de psaumes ou même leur disparition complète. Aujourd'hui le plus grand nombre des antiphones grecques se présentent avec trois ou quatre versets. Nous en trouvons aux vêpres, à l'orthros, aux funérailles, aux processions, tantôt plus proches de l'antiphonie proprement dite, tantôt presque identiques aux répons latins<sup>83</sup>. Nous en prendrons le modèle dans les *typica* de la messe byzantine qui comprennent trois antiphones, propres pour les grandes fêtes, communes pour les autres jours. Voici la première antiphone de l'Épiphanie :

CHANTRE DU CHŒUR I : Quand Israël sortit d'Égypte  
Et la maison de Jacob d'un peuple barbare.  
(Ps. 113, 1.)

CHŒUR I : *Par les prières de la Mère de Dieu,  
Sauveur, sauvez-nous.*

CHANTRE DU CHŒUR II : Judas devint son sanctuaire,  
Israël son domaine (*Id.*, 2).

CHŒUR II : *Par les prières de la Mère de Dieu,  
Sauveur, sauvez-nous.*

81. Saint BASILE en 375, se justifiant d'avoir introduit cette coutume dans la psalmodie, répond *qu'elle est organisée de la même manière dans toutes les églises de Dieu et qu'elle y résonne agréablement*. Et il cite nommément la psalmodie, où, *divisés en deux, on se répond les uns aux autres à l'octave*.

82. Voir plus haut. Il est à noter cependant que saint AUGUSTIN n'y fait pour l'Afrique aucune allusion claire.

83. Voir exemples circonstanciés dans PETIT, *art. cité*.

CHANTRE DU CHŒUR I : La mer le vit et s'enfuit,  
Le Jourdain revint en arrière (*Id.*, 3).

CHŒUR I : *Par les prières de la Mère de Dieu,  
Sauveur, sauvez-nous.*

CHANTRE DU CHŒUR II : Qu'as-tu, mer, à t'enfuir,  
Et toi, Jourdain, à retourner en arrière ?

CHŒUR II : *Par les prières de la Mère de Dieu (Id., 5).  
Sauveur, sauvez-nous.*

CHANTRE DU CHŒUR I : Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit,  
Et maintenant et toujours et dans les siècles  
des siècles. Amen.

CHŒUR I : *Par les prières de la Mère de Dieu,  
Sauveur, sauvez-nous.*

En Occident, la psalmodie antiphonée apparaît d'abord en usage constant dans le monachisme. Il est difficile de préciser quelle forme elle emprunte. Notons d'abord l'absence de voix mixtes, et par conséquent de chœurs à l'octave. Pour antiphoner, les moines ont pu soit se diviser en deux groupes égaux, soit abandonner l'alternance et se contenter d'un refrain plus orné. Il ressort des textes de Cassien (V<sup>e</sup> siècle), de saint Césaire d'Arles et de saint Aurélien (milieu VI<sup>e</sup> siècle) ou de saint Colomban que le mot *antiphona* désigne bien une manière de chanter des *psaumes*, analogue aux formes responsoriales ou directanées, employées concurremment à celles-ci, en même temps que différentes d'elles, mais non de pièces de chant distinctes. Ces psaumes sont pris selon l'ordre du Psautier<sup>84</sup>. L'exécution de l'antiphonie apparaît nettement plus solennelle et requiert une plus grande activité des moines<sup>85</sup>. Dans la Règle de Saint-Benoît (vers 530), nous entrevoyons en quoi a pu consister l'antiphonie monastique par le cas du psaume 94 qui sert d'invitatoire à matines, l'un des rares exemples qui en soit parvenu jusqu'à nous dans l'Église latine et où l'on continue d'exécuter l'antienne en tout ou en partie après chaque groupe de versets<sup>86</sup>.

CHANTRE : Adoremus Dominum qui fecit nos.

TOUS : *Adoremus Dominum qui fecit nos.*

CHANTRE : Venite exultemus Domino  
jubilemus Deo salutari nostro, etc.

TOUS : *Adoremus Dominum qui fecit nos.*

CHANTRE : Quoniam Deus magnus Dominus, etc.

TOUS : *Qui fecit nos.*

84. Règle de saint CÉSARE, P. L., 67, 1102.

85. CASSIEN, *Institut.*, III, 8.

86. *Regula*, 9; P. L., 66, 422.

On connaît le mécanisme. Mais ne sommes-nous pas là plus près du répons que de l'antiphonie, avec un refrain extrait du psaume et repris par tous ? Et la *Regula magistri* (fin VII<sup>e</sup> siècle) n'appelle-t-elle pas ce psaume *responsorium hortationis*<sup>87</sup>. Sans doute. Mais rien ne prouve que la différence entre les répons alternants *Adoremus Dominum qui fecit nos* et *Qui fecit nos* n'est pas la trace de deux chœurs, et surtout le caractère orné de l'*antienne* (par opposition au simple répons *alleluia*) est bien marqué par saint Benoît quand il veut que ce psaume soit chanté *omnino subtrahendo et morose*<sup>88</sup>. Durant le haut Moyen-Age, les psaumes antiphonés, c'est-à-dire avec répétition de l'antienne au cours du psaume, sont assez largement employés, tant dans l'office monastique bénédictin (six à matines et aux vigiles et quatre à vêpres)<sup>89</sup> que dans l'office cathédral romain, gallican ou mozarabe<sup>90</sup>. Amalraire nous indique que l'antiphonie de l'office romain conserve et l'alternance de deux chœurs, et la répétition de l'antienne au cours du psaume : *l'antienne est entonnée par un chantre de l'un des (deux) chœurs et, jusqu'à l'unisson (final) sur l'antienne, le psaume s'exécute entre deux chœurs... L'antienne est reprise alternativement par chacun des deux groupes de chanteurs jusqu'à la fin du psaume où les deux chœurs se rejoignent sur l'an-*

87. P. L., 88, 1006.

88. Ch. 43; P. L., 66, 675.

89. *Regula* 9, 11, 15, 17. Le sens du mot antienne dans la règle de saint Benoît a mis les historiens en opposition depuis les Martène, Thommasius, Ménard, Haeftenus, Eustache de Saint-Ubald, etc., et GERBERT (*De cantu et musica sacra*, S. Blasii, 1774, I, pp. 45 et 173) ne cite pas moins de cinq interprétations. Nous ne voyons aucune raison de supposer comme Dom LECLERCQ, *D.A.C.L.*, art. *Antienne*, 2292, deux sens à l'expression unique et constante, *cum antiphona*, l'un pour l'invitatoire, c'est-à-dire « avec refrain », l'autre pour les autres psaumes, c'est-à-dire « avant et après chaque psaume alterné ». Toute la tradition chorale de l'office, de CASSIEN à AMALRAIRE et au delà, y contredit. Voir *infra*, *Psalmodie alternée*.

90. Pour l'office romain au VIII<sup>e</sup> siècle, voir AMALRAIRE, *De Eccles. off.*, 4, 7, où les cinq psaumes de vêpres sont dits antiphonés.

Pour l'office gallican, on peut citer entre autres le canon 18 du II<sup>e</sup> Concile de Tours (567), qui prescrit l'antiphonie à matines et à vêpres et des psaumes alléluïatiques aux petites heures.

Pour l'office mozarabe, relevons d'abord le témoignage de saint ISIDORE (VII<sup>e</sup> siècle) sur la nature de l'antiphonie : la différence entre le répons et l'antiphonie est que dans le premier un seul dit les versets alors que, dans la seconde, les chœurs alternent par versets (P. L., 82, 252), ce qui suppose que l'un et l'autre ont en commun ce qui ne regarde pas les versets : le refrain chanté entre ceux-ci (antienne). Quant à la place que tient l'antiphonie dans l'office voir FÉROTIN, *Liber sacramentorum*, pp. LXI et sq.

tienne<sup>91</sup>. On pourrait reconstituer ainsi cette psalmodie antiphonée, qui n'est pas loin des *typika* byzantins cités plus haut<sup>92</sup>.

SOLO ANTIENNE : *Notum fecit Dominus alleluia, salutare suum alleluia, alleluia.*

CHANTRE DU CHŒUR I : *Cantate Domino canticum novum...*  
(Ps. 97, 1.)

CHANTRE DU CHŒUR II : *Salvabit sibi dextera...* (Ps. 97, 2.)

CHŒUR I : *Notum fecit Dominus alleluia, etc.*

CHANTRE DU CHŒUR II : *Notum fecit Dominus...* (*Id.*, v. 3.)

CHANTRE DU CHŒUR I : *Recordatus est misericordiae* (*Id.*, v. 4.)

CHŒUR II : *Notum fecit Dominus, etc.*

ETC... *Id.*, etc.

Et après le *Gloria Patri* :

CHŒURS I ET II : *Notum fecit Dominus, alleluia, etc.*

Cependant on viendra à se fatiguer de ce mode peu expéditif de psalmodie qui semble décliner dès le IX<sup>e</sup> siècle, bien qu'il soit encore en vigueur au XII<sup>e</sup> siècle les jours de fête<sup>93</sup>. Tandis que

91. *Antiphona dicitur vox reciproca. Antiphona inchoatur uno unius chori : et ad ejus symphoniam, psalmus cantatur per duos choros. Ipsa enim, id est antiphona, conjunguntur simul duo chori... Duobus choris alternatur antiphona, quoniam non potest minus esse charitas quam inter duos. Hanc vicissitudinem charitatis significant cantores qui alternatim ex utraque parte antiphonas levant. Hos duos choros designaverunt pennae animalium invicem porrectae quas vidit Ezechiel. Conjunctio duarum pennarum antiphona est quae vicem tenet charitas. P. L., 105, 1186.*

Ce texte est, à la vérité, difficile à interpréter; aussi a-t-il été compris de manière diverse par les auteurs. Notre traduction rejoint BATTIFOL, *Histoire du bréviaire*, Paris, 1893, p. 85. On pourrait, en prêtant au IX<sup>e</sup> siècle notre manière moderne de chanter les antiennes au début et à la fin des psaumes, interpréter (comme Dom LECLERCQ, *D.A.C.L.*, art. *Antienne*) les mots qui *alternatim ex utraque parte antiphonas levant* de l'intonation de l'antienne au début de chaque psaume, en supposant déjà la psalmodie alternée. Mais outre que cela convient moins bien au contexte et à l'image des deux ailes qui font avancer le psaume, la *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (X<sup>e</sup> siècle), P. L., 132, 1038, distingue la reprise finale de l'antienne, qui doit se chanter moitié plus lentement, de la *repetitio quae in fine versuum inter cantandum fit* qui se fait à la vitesse de la psalmodie elle-même. D'ailleurs l'antiphonie proprement dite est encore attestée pendant plusieurs siècles dans le cours du Moyen-Age.

92. Cette reconstitution s'appuie en outre sur les données des *Ordines romani* pour l'antiphonie de la messe. Voir *infra*. Nous la faisons à partir de l'*antiphonaire de Compiègne*, P. L., 78, 734, sur le dernier psaume des matines de Noël, qui est encore en usage de nos jours avec la même antienne.

93. BATTIFOL, *op. cit.*, p. 86. L'antiphonie semble s'être surtout perpétuée pour les cantiques du Nouveau Testament, par exemple pour le *Magnificat* quand les manuscrits portent : *hodie antiphonamus*. Il arrive même qu'il y ait une antienne différente pour chaque verset.

l'office se charge toujours de nouveaux éléments, on sacrifiera la répétition des antiennes d'où naîtra la psalmodie alternée.

Si la psalmodie antiphonée, toujours vivante en Orient, a disparu de l'office romain au point de ne laisser que quelques vestiges déformés comme l'invitatoire de matines, ne serons-nous pas plus heureux dans l'étude des pièces de la messe romaine dont les trois chants processionaux sont des antiphones : *Antiphona ad introitum*, *Antiphona ad offertorium*, *Antiphona ad communionem*? Notons d'abord que le mot *antiphona* ne désigne pas seulement l'antienne (refrain qui s'exécute actuellement avant et après les versets), mais l'ensemble du chant. Cependant, peut-on parler de psalmodie antiphonée quand l'introit ne conserve plus qu'un seul verset, et l'offertoire et la communion aucun? D'autant que nos plus anciens manuscrits de l'*antiphonale missarum* romain, qui remontent aux VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles, nous présentent un état de ces pièces de chants identique dans l'ensemble à celui qui est encore le nôtre.

Toutefois de nombreux indices prouvent qu'il n'en fut pas toujours ainsi, et qu'à une époque antérieure on exécutait réellement un psaume pendant toute la durée de la fonction d'entrée, d'offrande ou de communion. C'est ce que suppose clairement la description de la messe papale au VII<sup>e</sup> siècle dans l'*Ordo Romanus I*<sup>94</sup>. Au signal du pape, encore au secretarium, commence la psalmodie. L'antienne est exécutée par la schola composée d'hommes et d'enfants, divisés en deux chœurs; deux chantres, dont on a donné le nom au pape, exécutent les versets du psaume. L'antiphonie dure pendant toute la procession d'entrée. Quand le pontife arrive à l'autel et sur son signe, on entonne le *Gloria* et on reprend l'antienne. Nous avons des notations analogues pour l'offertoire et la communion, qui dure pendant toute la communion du peuple<sup>95</sup>. Que l'antienne fût reprise au cours du psaume, c'est ce qui ne saurait faire de doute après tout ce que nous avons dit de l'antiphonie<sup>96</sup> et la description que nous venons de rapporter : deux chantres sont désignés pour psalmodier et la schola est divisée en deux chœurs pour antiphoner. Nous ne manquons

94. ANDRIEU, II, *Ord. rom.*, pp. 79 et sq., et Dom FROGER, *op. cit.*

95. *Ibid.*, n<sup>os</sup> 85, 117-118.

96. JUNGSMANN (*op. cit.*, II, p. 75) en doute parce que, pour lui, l'antiphonie consiste en ce que le psaume est chanté par deux chœurs alternant verset par verset (p. 74) (ce qui est la définition de la psalmodie alternée et non de l'antiphonie). S'il en était ainsi, à quoi bon désigner deux chantres pour « psalmodier »? Les deux chœurs suffiraient. De même, le voyons-nous s'étonner (p. 301), devant l'offertoire développé du manuscrit de Compiègne (dont nous allons parler), de ce que cette pièce appelée antiphone ait l'apparence d'un répons, ce qui est pour nous la logique même.

d'ailleurs pas de textes pour prouver un usage assez large du psaume et la répétition de l'antienne. Si nous prenons l'antiphonaire de Compiègne (IX<sup>e</sup> siècle) à la messe de Pâques<sup>97</sup>, l'introït et la communion indiquent simplement après l'antienne le psaume *Domine probasti me* sans indication de versets, et l'offertoire, qui reproduit les trois premiers versets du psaume 75 d'où est extraite l'antienne, ne donne aucune limitation. Bien plus, si nous nous reportons au mercredi des cendres, l'offertoire *Exaltabo te* est transcrit avec la répétition *Domine clamavi ad te et sanasti me* après les versets<sup>98</sup>, structure qui est encore celle de l'offertoire de la messe des morts appelée toujours, bien que non psalmique, antienne et non répons.

Le psaume antiphoné, exécuté par la *schola* aux trois processions de la messe papale romaine vers le VII<sup>e</sup> siècle, ne fut pourtant qu'une étape. Il faut remonter plus haut, avant la brillante ornementation mélodique grégorienne des antiennes (qui en réservait désormais l'exécution à des spécialistes), pour comprendre dans toute sa vérité la fonction de ce psaume processional<sup>99</sup>. La deuxième édition du *Liber Pontificalis* nous apprend que le pape Célestin (422-432) établit qu'on chanterait comme chant d'introït à la messe les cent cinquante psaumes *sur le mode antiphoné et par tous*<sup>100</sup>, d'où il faut conclure qu'au milieu du VI<sup>e</sup> siècle (date du texte en question) le psaume antiphoné d'introït était déjà d'un usage traditionnel, et que *tous les fidèles* (sans doute divisés en deux chœurs, hommes et femmes) reprenaient l'antienne alternativement. Si l'innovation a porté, comme il est vraisemblable, non sur l'emploi des psaumes, mais sur l'usage systématique de tout le Psautier<sup>101</sup> dont on n'utilisait

97. HESBERT, *Sex. ant.*, n° 80.

98. *Ibid.*, n° 376. Les offertoires romains anciens conservés dans la liturgie milanaise ont aussi cette structure et, notamment, ce même *Exaltabo te*.

99. On peut dater en gros du VII<sup>e</sup> siècle la fixation du répertoire grégorien. Il n'est pas surprenant que des papes comme SERGIUS (687-701), issu de la célèbre *schola cantorum*, fondée par GRÉGOIRE LE GRAND dans la métropole catholique où venaient sans doute plus de pèlerins passagers que de fidèles d'une communauté stable, ait préféré donner un rôle prédominant à une schola capable de grand art plutôt qu'à un peuple informe.

100. DUCHESNE, *Liber pontificalis*, p. 231. L'attribution à Célestin ne s'impose pas. BATTIFOL, *Leçons sur la messe*, p. 105, n° 1. Mais l'écart de dates ne saurait être considérable.

101. Cet ordre numérique des psaumes aux offices successifs se repère encore comme on le sait dans les dimanches après la Pentecôte (HESBERT, *op. cit.*, p. LXXV), les communions des messes du Carême, etc. C'était le procédé le plus simple et le plus obvie quand la fête n'imposait pas un texte choisi.

auparavant qu'un choix, et peut-être sur le mode antiphonique, il faudrait supposer, durant les deux siècles précédents, pour ces mêmes fonctions liturgiques, l'usage d'une psalmodie responsoriale. Saint Augustin, en tout cas, atteste et défend cette coutume en Afrique du Nord pour l'offertoire et la communion<sup>102</sup>, et l'usage responsorial (souvent alléluïatique) pendant la communion est très largement attesté dans les liturgies comparées anciennes et modernes<sup>103</sup>.

De même qu'en Orient la partie non psalmique des antiphones a proliféré au point d'étouffer complètement les versets de psaumes et les a finalement plus d'une fois fait disparaître, de même en Occident l'antienne est devenue pour nous une pièce originale, un tout musical et littéraire, soit qu'elle ait gardé sa sobriété primitive de refrains intercalaires comme dans les antiennes de l'office, soit qu'elle se soit ornée brillamment comme dans certains de nos offertoires ou dans des pièces autonomes comme l'*Adorna* du 2 février, d'origine orientale.

En conclusion, la psalmodie antiphonée nous apparaît comme une espèce particulière de psalmodie responsoriale dont le refrain intercalaire est plus développé et, à l'origine au moins, exécuté alternativement par deux chœurs. Avec la solennité qui la caractérise, elle permet encore au peuple de s'associer à la psalmodie par l'*antienne*, mais selon une ordonnance moins monotone et moins rudimentaire. Susceptible de nombreuses transformations de détails dans la distribution des versets et de l'antienne, avec un ou plusieurs solistes, un ou deux chœurs, mixtes ou non, ses frontières avec la psalmodie responsoriale ou le répons proprement dit ne sont pas faciles à déterminer et l'usage du mot antiphone est fort variable dans la tradition<sup>104</sup>. L'antiphonie remplit

102. *Retract.*, II, 11; P. L., 42, 634. L'antiphonie, en effet, n'apparaît pas chez saint Augustin.

103. Particulièrement le Ps. 33 avec l'antienne « Goutez et voyez combien le Seigneur est doux », ou un triple *alleluia*. Voir tableau sur cette question dans *D.A.C.L.*, art. *Communion*.

104. Ce caractère flottant est particulièrement sensible dans la liturgie mozarabe, que nous n'avons pas alléguée pour ne pas alourdir notre exposé, et où les pièces *antiphonae*, *sono*, *psallendum* et *responsum* ont toutes en commun verset et répons. La fonction seule les distingue réellement. Nous utilisons encore dans la liturgie romaine un bel exemple d'antiphone par sa structure, dans l'*Ubi caritas* du jeudi saint, bien que non seulement l'antienne, mais les versets eux-mêmes n'en soient pas psalmiques. Rappelons enfin que, en dehors de l'invitatoire, la psalmodie antiphonée à la manière latine s'est conservée dans la consécration des églises ou des autels, où les Ps. 83, 91, 44, 45 et 42 sont antiphonés à chaque verset, et le Ps. 50 tous les trois versets (afin qu'il y ait sept reprises).

toutefois deux fonctions liturgiques principales, celle de la psalmodie proprement dite dans les vigiles ou dans l'office, et celle de processionnal dans la messe romaine.

*Quatrième forme* : LA PSALMODIE ALTERNÉE.

Il est facile de comprendre maintenant comment, historiquement, on a pu passer de la psalmodie antiphonée latine à la psalmodie alternée. Le schéma suivant :

SOLO	:	antienne
SOLISTE DU CHŒUR I	:	verset 1
CHŒUR I	:	antienne
SOLISTE DU CHŒUR II	:	verset 2
CHŒUR II	:	antienne

était susceptible d'une double évolution : 1) ou bien on finit par supprimer les versets, et les antiennes alternées se succèdent les unes aux autres : c'est la solution grecque qui donne les stichères; 2) ou bien on fait chanter les versets par les deux chœurs, et l'on supprime la répétition de l'antienne qui ne sert plus que d'intonation et de conclusion au psaume : c'est la solution occidentale moderne :

SOLO	:	antienne
CHŒUR I	:	verset 1
CHŒUR II	:	verset 2
CHŒUR I	:	verset 3, etc.
CHŒURS I ET II	:	antienne

Elle nous est parfaitement connue; c'est ce que nous appelons *psalmodie alternée*, parce que le psaume lui-même est, sans interruption, alterné verset par verset entre deux chœurs, jusqu'à la doxologie et la reprise finale de l'antienne par tous.

Rien de plus naturel que cette alternance, ni de moins original. C'est elle qui avait engendré l'antiphonie. Cependant la nouveauté est ici que l'alternance ne porte plus sur une antienne renvoyée, identique à elle-même, d'un chœur à l'autre, mais sur les versets qui se chantent et se succèdent au moyen de cette alternance. Une exécution directe par tous d'un psaume entier serait extrêmement fatigante et monotone. Elle manquerait de ce rythme binaire qui s'inscrit dans la constitution physique de l'homme et de cette succession d'activité et de repos qui est la loi de tout ce qui vit et dure.

Sans parler du parallélisme qui est la base de la poésie sémiti-

que et des psaumes, en même temps que la première expression du rythme humain :

Qui montera sur la montagne du Seigneur ?  
Qui se tiendra dans son lieu saint <sup>105</sup> ?

mais qui n'impose pas deux exécutants, certains psaumes sont déjà, par leur forme littéraire, une invitation au dialogue :

1<sup>re</sup> VOIX : Je lève les yeux vers les monts :  
d'où viendra mon secours ?

2<sup>e</sup> VOIX : Le secours me vient du Seigneur  
qui a fait ciel et terre,

1<sup>re</sup> VOIX : Qu'il ne laisse broncher ton pied  
ni ne dorme ton gardien !

2<sup>e</sup> VOIX : Non, il ne dort ni ne sommeille  
le gardien d'Israël, etc. <sup>106</sup>

Le psaume pascal 117, qui est encore aujourd'hui dialogué dans les synagogues, aurait été distribué dans la liturgie du temple entre lévites et prêtres d'une part, accueillant les fidèles, et la foule d'autre part.

LE FIDÈLE : Ouvrez-moi les portes de justice  
que j'y entre et loue Iahwé.

UN PRÊTRE : C'est ici la porte de Iahwé,  
ce sont les justes qui la franchissent.

LE FIDÈLE : Je te loue, car tu m'as exaucé  
et tu m'as sauvé...

UN PRÊTRE : Béni celui qui vient au nom de Iahwé !

LES LÉVITES : Nous vous bénissons de la maison de Iahwé.

LA FOULE : Iahwé est Dieu, qu'il nous illumine <sup>107</sup> !

On ne saurait dire d'ailleurs si cette alternance à deux chœurs fut employée habituellement par les Juifs dans l'exécution des psaumes, les reconstructions du texte en *strophes*, *antistrophes* et *épodes* étant absolument gratuites.

Il pourrait paraître plus surprenant au premier abord que l'âge patristique ne fournisse pas d'exemple du chant continu par un ou deux chœurs du psaume lui-même, mais seulement d'antennes et de répons, le psaume étant confié à un soliste <sup>108</sup>. Ce n'est

105. Ps. 23, 3.

106. Ps. 120.

107. Ps. 117, 19-21 et 26-27. Voir plus haut, p. 144, note 37, et *Bible du Centenaire* ou OESTERLEY, *The Psalms*.

108. Nous ne prétendons pas que la psalmodie collective du texte sacré lui-même n'ait pas existé, mais seulement qu'on n'en a pas de

pas ignorance du texte sacré, car, à tous les âges, clercs et même parfois laïcs ont su par cœur des psaumes entiers, voire le Psautier<sup>109</sup>. Il faut peut-être faire appel pour l'expliquer à la difficulté technique que présente pour un chant collectif un texte de prose d'une longueur notable. Toutes les hymnes liturgiques originales sont de facture poétique, soit métrique, soit tonique, et permettent une exécution rythmique et cadencée que se plaisent à souligner les Pères<sup>110</sup>, qu'il s'agisse de l'hirmos syriaque, de l'hymnodie tonique byzantine ou des hymnes ambrosiennes. Or, si les psaumes en hébreu étaient fortement rythmés<sup>111</sup>, leurs traductions grecques ou latines non cadencées (la « poétique » d'une langue étant rarement traduisible dans une autre) ne pouvaient se prêter qu'au récitatif mélodique employé pour la prose et la lecture des autres livres de l'Écriture. Ce qui ne peut être dignement fait que par un soliste. A cela s'ajoute que la lecture de l'Écriture est une fonction sacrée, et que le lecteur clerc qui en est chargé l'exécute à l'ambon<sup>112</sup> ou au moins en une position qui le distingue de ses pairs<sup>113</sup>.

La solution adoptée à partir d'une certaine époque dans l'office romain pour le récitatif collectif de la psalmodie alternée, qui impose au latin la déclamation aplanie, l'*aequalitas canendi*<sup>114</sup>,

témoignages clairs. Quand, par exemple, NICETAS DE REMESIANA (IV<sup>e</sup> siècle) écrit dans sa lettre *de bono psalmodiae* : « Quand on psalmodie, que tous psalmodient », P. L., 68, 375, cela doit normalement s'entendre, d'après tout ce que nous savons par ailleurs, de l'antienne ou du répons. On pourrait alléguer, comme premier témoignage du chant collectif des versets, saint ISIDORE DE SÉVILLE (Espagne, VII<sup>e</sup> siècle), P. L., 82, 252 : *Inter responsorios autem et antiphonas hoc differt quod in responsoriis unus versum dicit, in antiphonis autem versibus alternant chori*. Mais on ne voit pas clairement si les chœurs alternent les versets eux-mêmes, ou si ces versets (comme dans l'antiphonie grecque) sont occasion de l'alternance.

109. Dans la règle de saint PACHÔME (trad. saint Jérôme en 404), P. L., 23, 77, le semainier chargé de la psalmodie et des leçons doit les dire par cœur. Des concile (de Tolède en 653; Orviedo en 1050) prescrivent aux clercs de savoir le psautier par cœur. Saint JEAN CHRYSOSTOME note que tous les fidèles savent par cœur et chantent en toute saison le psaume 140; P. G., 55, 426. Saint JÉRÔME revient sans cesse sur cette mémorisation du psautier, *Epist.* 4, 12, 7, etc.

110. Par exemple, saint JEAN CHRYSOSTOME, P. G., 62, 756, parlant du chant des moines : « Ils chantent des hymnes prophétiques avec un ensemble parfait et des mélodies bien rythmées. »

111. Voir l'étude suivante : *Rythme et psalmodie*.

112. Comme on le voit dans les *Ordines romani*, ANDRIEU, II, pp. 79 et sq.

113. « A part celui qui va debout au milieu pour dire les psaumes, tous se tiennent assis sur des sièges très bas, l'âme suspendue à la voix du chantre. » CASSIEN, *Institut.*, II, 12.

114. *La Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*

la succession uniforme des syllabes proportionnelles (qui engendrera un jour le plain-chant) fut possible à partir du Moyen-Age grâce aux formules psalmodiques des huit tons, composées d'une intonation, d'une flexe et d'une cadence qui peuvent s'adapter à tous les versets, quel qu'en soit le texte, moyennant quelques modifications, ce qui était déjà le principe de la cantillation synagogale. Tandis que l'antiphonie régresse, le Moyen-Age monastique et cathédral psalmodie l'office comme nous le faisons encore de nos jours, en alternant les versets d'un psaume encadré de son antienne. C'est avec l'imprimerie seulement, qui permet de multiplier les psautiers, que la psalmodie alternée collective remporte sa victoire définitive <sup>115</sup>.

A cette possibilité nouvelle, qui facilite singulièrement le chant des psaumes et en ouvrira progressivement l'accès aux fidèles, viendra s'adjoindre l'enrichissement de la polyphonie. Déjà au Moyen-Age l'*organum* semble s'être appliqué à la psalmodie. Mais avec la Renaissance se généralise le *faux-bourdon* qui vient colorer la vieille alternance psalmodique. Tandis qu'un des chœurs exécute les versets sur l'un des huit tons traditionnels, l'autre lui répond par un récitatif polyphonique à trois ou quatre voix qui se déploie à la médiate et à la finale des versets en cadences harmoniques plus ou moins ornées. On connaît ces formules, toujours employées de nos jours, qu'elles datent du XVI<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle, qu'elles soient l'œuvre de Palestrina ou de Peruchot.

La fonction dévolue à la psalmodie alternée est presque exclu-

(X<sup>e</sup> siècle) recommande par-dessus tout cette *aequalitas canendi*; P. L., 132, 1039. En terminant son exposé sur la psalmodie l'auteur ajoute : *Cette aequalitas canendi est appelée rythme en grec et nombre en latin : elle consiste en ce que tout chant doit sans aucun doute être soigneusement mesuré de manière métrique* (*more metri*). Faut-il en conclure que la psalmodie était alors métrique ? S'agirait-il seulement des antiennes ? Ce souci d'interpréter métriquement les mélodies grégoriennes, commun à tous les auteurs de cette époque (contemporains des manuscrits) est-il une indication sur la nature de ces mélodies, ou un résultat de la renaissance classique carolingienne férue de vers latin, et qui s'avise d'en appliquer les principes au chant ecclésiastique ? Celui-ci, à son origine romaine, était-il plutôt inspiré du *cursus* alors en vigueur dans la langue liturgique ? ou le reflet des libres mélismes orientaux ? ou un art musical absolument original ? Autant de questions en face desquelles nous sommes encore très ignorants après cent ans de travaux. Aurons-nous un jour la clé du rythme des mélodies grégoriennes ?

115. Il ne faut pas oublier qu'avant l'imprimerie, la psalmodie collective exigeait des moines ou des clercs qu'ils sussent par cœur le texte à chanter. Ainsi les constitutions des Chartreux prévoient deux réunions par semaine de *recordatio* pour apprendre par cœur les chants de l'office.

sivement celle de l'office divin. Elle n'a nulle place dans la messe romaine et presque aucune dans les rites orientaux. Elle est particulièrement adaptée à une communauté homogène, dont le type est le chœur monastique. Quoique la plus employée, c'est la plus récente et la moins traditionnelle des quatre grandes formes liturgiques de la psalmodie chrétienne. Mais elle est le signe d'une évolution marquant l'importance croissante du rôle actif que les clercs, puis les fidèles, ont pu tenir dans la psalmodie.

*Cinquième forme : LA PSALMODIE STROPHIQUE.*

Il nous faut maintenant aborder brièvement une nouvelle manière de chanter les psaumes qui, pour n'être pas liturgique au sens strict<sup>116</sup>, a tenu et tient encore une grande place dans le culte chrétien : *la forme strophique*.

Nous visons par là les traductions qui ont été faites du texte des psaumes, suivant les principes de versification propres à la langue dans laquelle ils étaient transcrits, pour en permettre une exécution lyrique et musicale qu'appelle, en principe, toute poésie. Une telle tentative a pour point de départ cette double intuition très juste : d'une part que les psaumes sont essentiellement des chants poétiques, dont on veut respecter la nature littéraire, d'autre part que toute exécution, non plus récitative, mais proprement mélodique et chorale, appelle une structure rythmique du texte. Le résultat ordinaire de cette transposition est la traduction en vers et en strophes, qui permet d'appliquer une même mélodie aux diverses strophes. Cette forme, on le voit, est celle de l'*hymnodie*, la plus féconde du chant liturgique. La psalmodie strophique se présente comme une hymne dont le texte, au lieu d'être une composition originale, est le psaume même quelque peu paraphrasé pour les besoins de la prosodie.

Cette forme apparaît dans l'Église latine vers le milieu du Moyen-Age, à partir du moment où la langue liturgique n'est plus comprise du peuple chrétien, et comme une espèce de compensation. Bornons notre brève esquisse aux pays de langue française<sup>117</sup>. Les traductions romanes de la Bible ont commencé dès le XII<sup>e</sup> siècle<sup>118</sup>. Les psaumes en vers français apparaissent dans

116. Intégrée canoniquement dans les livres liturgiques.

117. Nous suivons pour ce faire les travaux de A. GASTOUÉ, dans *Le Cantique populaire en France*, Lyon, 1924, ch. iv et sq. Une enquête semblable pourrait être faite pour l'Angleterre et les pays d'Europe centrale et, à partir de la Réforme, dans toutes les langues.

118. BONNARD, *Les traductions de la Bible au Moyen-Age*, Paris, 1884.

les *livres d'heures* pour la piété personnelle<sup>119</sup>. Les psaumes de la pénitence, en particulier, ont été constamment traduits dans les siècles suivants. *Ils étaient chantés par ceux qui vont mendiant les aumônes par les portes*, de telle manière qu'on ne saurait trouver une plus belle rithme<sup>120</sup>. Le XIII<sup>e</sup> siècle est marqué par le *Grand Psautier*, traduction intégrale en strophes de huit vers de huit pieds qui mérite déjà d'être cité pour sa qualité de style :

Cum li cers de soef alaine.  
Quiert et desirre la fontaine  
Aussi te convoite et desirre  
La moie arme, bialz très doulz Sire.  
A Dieu qui est vive fontaine  
Se èle mout m'arme et alaine,  
Devant Dame Deu quant venra  
Quant devant sa face aparra.

A cette époque encore la poésie est, de soi, destinée au chant, et il serait étrange que ces traductions n'aient pas été chantées<sup>121</sup>.

Venant après trois siècles de nombreuses traductions et paraphrases de psaumes, l'œuvre bien connue de Clément Marot nous apparaîtra moins originale, mais plutôt comme un chaînon dans une longue tradition. La publication de ces traductions à partir de 1539 fut accueillie avec faveur par tous, catholiques et protestants. Le chanoine Certon les mit en musique à quatre voix. Cependant les réformés, en ayant fait l'une de leurs principales armes religieuses, leur ont conféré une importance historique toute particulière.

Marot meurt après avoir publié seulement trente psaumes<sup>122</sup>. Mais leur mise en musique à Genève par Loys Bourgeois est le commencement de leur popularité (1547). Cette œuvre aura des continuateurs, tant du côté catholique : Giles Daurigny, Jean Poitevin, Louis des Masures, que du côté protestant : Théodore de Bèze en particulier qui complète le psautier de Marot à l'usage des réformés. Toutes ces tentatives affichent un double souci :

119. LEROQUAIS, *Les livres d'heures des bibliothèques publiques françaises*.

120. JEHAN DE NOTRE-DAME, *Vie des plus anciens poètes provençaux*, p. 17.

121. On sait l'usage assez large fait au Moyen-Age de la langue vulgaire dans le culte. (Voir DOM J. LECLERCQ, *Études de Pastorale liturgique*, Paris, 1945, p. 119.) A. GASTOUÉ, *op. cit.*, p. 89, note 1, cite des miniatures du fragment 964, Bibl. Nat., ff. 91 et 103 représentant religieux et évêques chantant au lutrin psaumes et hymnes en français.

122. *Trente psalmes de David mis en vers français*, par Clément MAROT, Paris, 1542.

celui de la vérité hébraïque et celui du chant populaire. Nous n'avons pas à traiter ici de la traduction<sup>123</sup>, mais le souci de composer des strophes de rythmes populaires et à remarquer. Les vers sont courts, de six, sept, huit et dix pieds au maximum. Les strophes, bien que de disposition variée, sont toujours simples et comportent ou quatre ou six (3 + 3) ou huit (4 + 4) vers. L'ensemble permet l'adaptation de mélodies aux incises bien distinctes et de structure carrée. A défaut de mélodies spéciales, on utilisa d'abord des airs connus, voire liturgiques. Peu à peu des compositions originales furent adaptées à chacun des cent cinquante psaumes. D'ambitus restreint, souvent modales, on reconnaît parfois déjà en elles la tonalité moderne. Les rythmes se bornent à l'alternance de brèves et de longues selon les figures les plus classiques de la métrique. Aussi l'ensemble constituera-t-il un art choral authentique qui fait date : le choral français.

Cette tradition est restée vivante chez les réformés et la psalmodie strophique issue du XVI<sup>e</sup> siècle constitue encore le fond du chant liturgique protestant de langue française<sup>124</sup>. Elle doit être comparée au *choral* allemand et anglais. Chez les catholiques, le psaume strophique continue à vivre au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Après le poète Philippe Desportes, Antoine Godeau, évêque de Vence, de la jeune Académie française, publie en 1644 une paraphrase des psaumes, œuvre littéraire et académique redondante et amplificatrice qui dut aux musiques de Thomas Gobert (1659) et de Dumont (1673) son succès. Cependant, sous l'influence de la Contre-Réforme qui éloigne les fidèles tant de l'Écriture Sainte que de la langue vulgaire et devant l'envahissement de « *cantiques* » plus avenants et faciles, le genre disparaît presque. Il ressuscite au XX<sup>e</sup> siècle avec le renouveau du cantique populaire. Il reste toutefois grevé d'une lourde hypothèque qui fait décroître sa faveur au fur et à mesure que s'opère le renouveau biblique et liturgique : il impose une paraphrase et ne peut atteindre à la fidélité du texte même de la parole de Dieu que permettent les quatre formes de psalmodie liturgique traditionnelles.

123. Selon Pierre GRINGOIRE qui se mêla aussi de traduire les psaumes, MAROT et ses collaborateurs travaillèrent sur les données du célèbre exégète catholique Jean VAN KAMPEN. Ces transcriptions marquent un effort remarquable d'intelligence du texte indiqué dans le titre par l'auteur : *claire translation faite jouxte la sentence non pas jouxte la lettre*, Paris, 1534.

Mais nous sommes nettement dans la paraphrase amplificatrice. En général, là où il y a deux strophes dans l'hébreu, il y a trois vers de six à dix pieds chez MAROT ou de BÈZE.

124. On peut s'en rendre compte par le recueil unifié des réformés français : *Louange et prière*, Delachaux et Niestlé.

## LES PSAUMES EN MUSIQUE

Lieu privilégié de la lyrique chrétienne, les psaumes sont une source inépuisable d'inspiration pour les musiciens sacrés. A tous les âges, les compositeurs, avec les moyens musicaux techniques de leur temps, se sont appliqués à chanter les psaumes. L'âge monodique a produit les formes liturgiques que nous avons étudiées.

L'âge polyphonique n'est pas en reste. Les plus grands compositeurs de la Renaissance, Josquin des Prés, Palestrina, O. de Lassus, ont traité, verset par verset, dans le genre musical du motet, des psaumes entiers. Tels ou tels pouvaient encore, à la rigueur, et malgré leurs dimensions, rentrer dans la catégorie liturgique<sup>125</sup>. Mais la plupart échappent déjà à cette exigence.

A fortiori, ne pourrions-nous appeler liturgiques les grandes compositions avec soli, chœurs et orchestre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans le style issu de l'opéra italien, fussent-elles signées de Michel de la Lande, Jean-Philippe Rameau ou Jean-Sébastien Bach. Après l'éclipse de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, les dernières générations voient à nouveau leurs plus grands compositeurs édifier sur les textes des psaumes de grandes œuvres. Après Charles Gounod et César Franck, citons Florent Schmitt, Claude Debussy, Igor Strawinsky, Arthur Honegger, Jean Martinon, etc. Plus que jamais les textes sacrés attirent les musiciens qui perpétuent parmi nous sous des formes actuelles le *chant des psaumes*. Souhaitons que, plus soucieux de la fonction liturgique, de tels chants viennent encore enrichir la tradition vivante du culte chrétien, et que cesse le divorce entre l'art contemporain et l'expression, dans l'assemblée célébrante elle-même, des *sacramenta Christi*.

## CONCLUSIONS PASTORALES

En reprenant sommairement chacune des formes psalmodiques que nous transmet la tradition chrétienne, nous verrons mieux, au terme de cette étude, dans quel sens utiliser les psaumes et quel parti nous pouvons en tirer, tant dans la liturgie proprement dite que dans les réunions de prière nécessaires à la vie d'une communauté.

*Lire un psaume* n'est pas une chose étrange. Le rituel le pres-

125. Si nous admettons que le chant liturgique se définit non pas d'abord par son style, mais par son *adaptation à une fonction liturgique donnée*. Voir *Musique et Liturgie*, 1951, n° 23-24, p. 5.

crit par exemple pour la visite des malades, parmi les lectures d'évangile et les oraisons, et à l'occasion des bénédictions diverses. Dans l'intimité de quelques fidèles, le prêtre ne peut plus moduler cette lecture, la cantillation récitative étant un fait disparu de notre civilisation occidentale moderne. Mais parce qu'il s'agit à la fois d'une poésie, d'une prière et d'une fonction liturgique, il dira le psaume, non comme une lecture ordinaire, mais d'une manière rythmée<sup>126</sup>, grave et soutenue. Si, au contraire, le même psaume doit être lu dans une assemblée importante au cours d'une veillée ou d'une célébration, il y a tout à gagner à ce que le lecteur use d'un ton psalmodique simple, qui renforce la puissance du texte lu par le double caractère de l'art et du style liturgique.

Le cas du *chant de méditation* qui suit l'épître dans la messe romaine doit attirer particulièrement notre attention. Mais ce psaume étant normalement responsorial nous amène à réfléchir sur cette seconde forme de psalmodie.

L'universalité de la *psalmodie responsoriale* aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles est extrêmement significative. Lorsque, après la paix constantinienne, l'Église, dans sa jeune vitalité liturgique, peut déployer enfin, avec une puissance créatrice étonnante, toutes les formes du culte issues des *sacramenta Christi*, pousser ces rameaux à la fois divers et semblables que sont les grandes liturgies orientales et occidentales, alors les *mystères* sont vraiment *célébrés* par un *peuple*, assemblé en une communauté qui vit et s'exprime. Alors le chant est vraiment l'acte de la communauté dans laquelle chacun tient son rang, célébrant, diacre, lecteur, chœur et fidèles. Or, l'expression la plus spontanée d'un tel chant, parce que la plus populaire et la plus enthousiaste, est le chant responsorial. Plus tard, le chant deviendra la proie de l'art, antiphones pour chœurs exercés, mélismes pour chantres spécialistes, et le peuple lassé s'en remettra à eux de sa réponse à la Parole de Dieu. Mais tandis que de nos jours le peuple chrétien, reprenant conscience de sa nature d'assemblée cultuelle, prétend assumer la part qui lui revient dans la célébration (entendre la Parole de Dieu et exprimer sa foi et sa prière par le chant même des textes sacrés), le chant responsorial retrouve toute son actualité et la vérité de sa fonction liturgique.

Dans la messe solennelle ou chantée, on fera comprendre aux fidèles que le chant du *graduel* nécessairement exécuté par une schola, sans répons possible de l'assemblée<sup>127</sup>, n'est pas un temps

<sup>126</sup>. Sur l'importance du rythme dans la prière, voir l'étude *Rythme et psalmodie française*.

<sup>127</sup>. On est autorisé à rendre au graduel sa forme responsoriale

mort et perdu, mais celui de la méditation entre les deux lectures. L'*alleluia* ayant gardé sa forme responsoriale, il sera parfois possible de le faire reprendre par tous avant et après le verset<sup>128</sup>.

Dans un type de célébration plus simple de la messe paroissiale, avec chants français, on pourra facilement rendre à ce *psalmus responsorius*, le plus ancien et le plus important des psaumes de la messe dans toutes les liturgies et dans les vigiles, sa fonction véritable, en faisant exécuter par le lecteur plusieurs versets choisis et, par tous, un répons simple. Quand le temps liturgique le permet, l'*alleluia* est le meilleur et le plus traditionnel des répons en même temps qu'il réduit en un notre *graduel* et notre *alleluia* qui font double emploi. Ce que nous venons de dire, pour la messe, du chant après la lecture vaut pour toutes les célébrations, dont il est un élément essentiel.

Les trois psaumes processionaux de la messe romaine : *Introït*, *Offertoire*, *Communion*, nous invitent à la psalmodie antiphonée. Dans la messe solennelle ou chantée, la reprise de l'antienne de l'*Introït* après le verset et le *Gloria*, suffit généralement pour la fonction que doit remplir ce chant : la procession d'entrée<sup>129</sup>. Paradoxalement, ce n'est plus sur l'antienne, mais sur le *Gloria Patri* qu'il est seulement possible d'obtenir une participation de l'assemblée. On a exprimé récemment le désir de revenir à des antiennes syllabiques chantables par tous et à l'usage plus large du psaume lui-même. Projet qui ne semble pas s'imposer<sup>130</sup>. Sans nous arrêter au psaume d'*offertoire*, qui n'existe plus, soulignons l'heureux retour au psaume de *communion* auquel on a redonné sa fonction de chant accompagnant la distribution de la communion. L'usage du psaume lui-même s'impose. Mais il faut faire deux remarques. La première est que la psalmodie alternée à deux chœurs est ici un non-sens en même temps qu'une solution fort impratique; la répétition par tous d'une antienne simple entre les versets chantés par un soliste ou une schola est plus indiquée et plus traditionnelle. La seconde est que l'antienne

(Édition vaticane du *Graduale romanum*, 1908). Mais cette restitution, plus archéologique que logique, puisqu'elle devrait être faite par tous après plusieurs versets du psaume, ne semble pas d'un grand intérêt pastoral.

128. Voir des suggestions pratiques dans *Musique et Liturgie*, n° 27, pp. 4 et sq.

129. En cas de besoin cette antienne peut être répétée entre le verset et le *Gloria*.

130. Rapport fait au *Congrès international de musique sacrée à Rome*, Pentecôte 1950. Ce projet est, en soi, intéressant. Mais, du point de vue musical, on se résignera difficilement à changer les chefs-d'œuvre de notre répertoire grégorien. Et surtout, du point de vue pastoral, quel avantage de chanter plusieurs versets en latin qui ne seront pas plus compris qu'un seul?

actuelle de communion est trop complexe pour remplir ce rôle : un triple *alleluia* (traditionnel en plusieurs liturgies) est infiniment mieux adapté; l'antienne du jour encadrera l'ensemble. Notons enfin que le principe de l'antiphonie qui consiste à diviser l'assemblée en deux chœurs, voix d'enfants et de femmes d'une part, voix d'hommes d'autre part, quand cela est possible, est du meilleur effet musical et psychologique<sup>131</sup>.

Dans la messe avec chant français, l'antiphonie des psaumes d'entrée et de communion redevient parfaitement possible et retrouve tout son sens. Avec une antienne brève, on peut appliquer l'un des schémas orientaux ou occidentaux de l'antiphonie exposés plus haut. Le psaume d'offertoire, par contre, retrouve difficilement sa place : on lui préfère généralement un chant d'offrande. Il faudrait plutôt souhaiter voir revivre ici l'*oratio fidelium*, si chargée de signification catholique et communautaire.

Sur la *psalmodie alternée*, nous n'ajouterons rien aux faits étudiés plus haut ni aux réflexions qu'ils ont suggérées. La formation des heures de l'office par accumulation de psaumes est plutôt de nature monastique, et même si l'office cathédral en est dérivé, le peuple n'a pu s'associer aisément au chant des psaumes que par la permanence de l'antiphonie. De nos jours, la multiplication des livres permet l'usage de la psalmodie alternée à certaines communautés de fidèles. C'est fort heureux là où demeure vivante la tradition dominicale des *vêpres* ou des *complies*, ou des *matines* à Noël ou aux jours saints. La psalmodie alternée prend alors toute sa vérité. Dans d'autres communautés moins initiées, on sera mieux inspiré de chercher dans les vigiles plutôt que dans les heures canoniales le type d'une réunion de prière adaptée au tout venant qu'est le peuple de la liturgie.

CE QUI EST CHANTÉ S'ÉCOUTE AVEC PLUS D'AGRÉMENT. L'ÂME EST PLUS PÉNÉTRABLE QUAND ELLE EST CHARMÉE. ON RETIEN FACILEMENT CE QUE L'ON A SOUVENT PSALMODIÉ, ET CE QUE L'AUSTÉRITÉ DE LA LOI NE POURRAIT ARRACHER DES CŒURS HUMAINS EST CHASSÉ PAR LA DOUCEUR DE LA CANTILÈNE<sup>132</sup> (NICÉTAS DE RÉMÉSIANA).

JOSEPH GELINEAU.

131. L'antienne étant reprise à tour de rôle par chaque chœur, on évite la fatigue. En outre, quand il s'agit de mélodies grégoriennes, c'est une considération musicale élémentaire. Il faut avoir perdu le sens de la monodie pour n'être pas choqué par ces faux unissons de nos chœurs grégoriens, où, au grand dam de ces admirables mélodies, on mêle indifféremment les voix au lieu de les faire alterner.

132. *De bono psalmodiae*; P. L., 68, 371-376.