

CÉLINE LAMONDE

**UNE CANTILLATION NOUVELLE POUR LA
PROCLAMATION DE VINGT-CINQ ÉVANGILES
DE L'ANNÉE LITURGIQUE**

Thèse présentée
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de doctorat en Théologie pratique
pour l'obtention du grade de docteur en théologie pratique (D.Th.P)

FACULTÉ DE THÉOLOGIE ET DE SCIENCES RELIGIEUSES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2010

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Une impulsion de création artistique associée à un élan de vie religieuse en quête de rayonnement, et le besoin de conscientisation de liens étroits entre la musique et la théologie sont à l'origine de cette démarche. La théologie pratique, dans son approche de croisement interdisciplinaire, a constitué le cadre de ce travail de recherche-crédation. Cette thèse, intitulée *UNE CANTILLATION NOUVELLE POUR LA PROCLAMATION DE VINGT-CINQ ÉVANGILES DE L'ANNÉE LITURGIQUE SUR LES TEXTES DU LECTIONNAIRE*, présente une œuvre musicale travaillée à la lumière des liens entre théologie, réception esthétique, exégèse et composition.

La thèse est en deux parties : le *Document d'accompagnement* fait état du long processus de mûrissement et des recherches qui ont modulé la pensée sonore. Il est suivi des *Vingt-cinq évangiles chantés*, créations originales de l'auteure.

Si la théologie prétend dire une parole compréhensible sur le mystère ineffable de Dieu, la musique aide à glorifier, à célébrer, à participer à ce mystère, spécialement lorsqu'elle s'unit à la Parole. *Comment la mise en musique d'un texte liturgique peut-elle être instrument de proclamation de la Parole, support à l'évangélisation, source d'intériorité ?* Voilà la question qui n'a cessé de guider les choix de l'auteure tout au long de cette recherche.

Pour que l'œuvre reflète cette préoccupation, le mûrissement compositionnel a fait naître le besoin de creuser la réalité de l'art comme voie d'accès à la spiritualité et le lien millénaire entre la voix et le sacré. Pour qu'elle s'ancre dans une tradition vivante, il fallait saisir le rôle joué par la musique en Israël ainsi que les formes du chant biblique en vigueur dans le Temple et explorer la relation entre la théologie et la musique. La cantillation de ces évangiles étant destinée à la célébration liturgique chrétienne en français, une étude des principales orientations du chant liturgique francophone depuis Vatican II ainsi que le rôle de la musique et du chant dans l'assemblée célébrante semblait indispensable pour façonner une œuvre qui s'intègre dans le contexte culturel contemporain. En dernière partie du document, l'auteure expose plus directement son processus de composition musicale proprement dit, à l'intention des compositeurs désireux de mettre en musique les textes sacrés.

Les *Vingt-cinq évangiles chantés* de ce recueil, tous expérimentés en contexte de célébration, se veulent un instrument au service de la liturgie afin d'en rehausser la solennité, de soutenir l'écoute des fidèles et de permettre une meilleure intégration de la Parole de Dieu. Chacun est précédé d'une fiche qui met en lien des éléments d'exégèse des textes et les choix musicaux, afin de guider une démarche globale, esthétique et méditative, chez l'interprète.

L'ensemble de cette recherche-création se fonde sur la conviction que la réception esthétique de la Parole peut être une clé pour ouvrir l'expérience de Dieu aux hommes et aux femmes de notre époque, en ces temps où les discours et les mots sont susceptibles de perdre leur valeur, dans une société désorientée, en quête de sens.

**UNE CANTILLATION NOUVELLE
POUR LA PROCLAMATION DE VINGT-CINQ ÉVANGILES
DE L'ANNÉE LITURGIQUE**

Tome I

DOCUMENT D'ACCOMPAGNEMENT

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	3
Chapitre 1 : L'art : voie d'accès à la spiritualité.....	8
Le processus de création artistique.....	9
Le processus de réception auditive.....	10
La réception artistique.....	10
Chapitre 2 : La voix : moyen d'expression privilégié du sacré.....	15
La voix chanté, messagère du sacré.....	15
La musique et le peuple d'Israël.....	17
La musique dans la vie religieuse d'Israël.....	18
Du chant juif au chant chrétien.....	19
Les formes du chant biblique.....	20
La cantillation.....	21
Chapitre 3 : Le chant liturgique.....	24
Musique liturgique depuis le concile Vatican II.....	24
Le primaire des années 50-60.....	25
Le secondaire des années 60-70.....	27
Le tertiaire des années 70-80.....	32
Le quaternaire des années 80-2000.....	36
Chapitre 4 : La musique : lieu théologique.....	43
Musique, chant et liturgie.....	47
Le choix d'une cantillation contemporaine.....	51
Chapitre 5 : Approche pour un discours musical au service de la Parole.....	53
L'emploi de la modalité.....	54
Critères d'évaluation.....	56
La symbiose texte-musique.....	56
Validation de l'œuvre sur le terrain.....	58
Commentaires des prêtres-interprètes.....	60
Témoignages des récepteurs.....	61
Conclusion.....	63
Bibliographie.....	67

ŒUVRES MUSICALES :

Fiches explicatives

Partitions

INTRODUCTION

Un certain travail de création artistique a souvent été étroitement associé à l'élan religieux. À certaines époques et dans certains lieux dans l'histoire de la chrétienté, l'art a occupé une place privilégiée dans le champ religieux. En ce début du vingt et unième siècle, où l'élan religieux est moins évident chez nous, on assiste à l'émergence d'un nouveau type de lien entre l'art et la théologie cette fois, qui se précise peu à peu grâce aux perspectives nouvelles de recherche-crédation qu'offre la théologie pratique. L'originalité de la théologie pratique réside dans une approche de croisement interdisciplinaire qui permet la mise en relation d'une pensée musicale et d'une réflexion théologique, relation qui s'incarne dans la création d'un artefact concret validé par une expérience de terrain.

Si la théologie prétend dire une parole compréhensible sur le mystère ineffable de Dieu, la musique aide à glorifier, à célébrer, à participer à ce mystère, spécialement lorsqu'elle s'unit à la Parole. Il n'est pas exagéré de dire qu'il existe un dialogue profond entre la théologie et la musique, dialogue visant à ouvrir les voies de l'expérience du mystère de Dieu.

Mon projet de doctorat est né de la certitude confirmée par l'expérience que la musique, par son essence même, peut rejoindre intimement une personne et la conduire à l'approfondissement de la Parole. Mais comment mettre la musique au service de la Parole ? Quelle musique convient à la proclamation de la Parole ? Comment cette proclamation chantée peut-elle être source d'intériorisation, support d'évangélisation ?

Mon travail de terrain en musique liturgique m'avait permis de connaître de nombreux psaumes mis en musique, de très nombreux chants destinés à la liturgie, mais aussi de constater une étonnante pénurie d'Évangiles chantés en français. Pour répondre à la demande d'un séminariste désireux de faire chanter son évangile d'ordination, je n'eus d'autre choix que de le composer moi-même. La demande m'a amenée à en écrire d'autres qui ont été chantés en contexte liturgique.

Au fil de mes interrogations, de ma formation en faculté de théologie, de mes essais de composition, la question qui est à l'origine de cette thèse s'est imposée peu à peu, précisant l'intuition de départ : «*Pour la proclamation d'un extrait de la Bible ou de l'Évangile, comment servir la Parole de Dieu par un chant nouveau ?* » La réponse est le fruit de ce doctorat, un *Recueil de 25 Évangiles chantés en français*, avec des fiches exégétiques pour en faciliter la compréhension symbolique et donc l'exécution.

En amont de mes essais de composition musicale, j'éprouvais le besoin d'un apport théologique solide comme support à la composition d'évangiles à chanter en contexte liturgique contemporain. « L'autonomie d'une œuvre musicale et du monde sonore qu'elle déploie n'est nullement en concurrence avec sa visée théologique mais s'avère plutôt impliquée par elle. »¹ Quelle devait être la nature de cette implication ? Comment m'assurer que ces œuvres soient un discours sur Dieu ? Comment en choisir les éléments constitutifs de manière à créer chez l'auditeur des conditions favorables à l'accueil de la Parole, voire à l'expérience de la transcendance, sans bousculer sa sensibilité ? Comment faire pour que « l'œuvre musicale forme, pour l'auditeur, un parcours, un cheminement, un trajet de conversion, le laissant libre d'adhérer ou non au mouvement de foi qui a sous-entendu sa composition »² ?

La personne réceptrice de l'œuvre d'art, particulièrement de l'œuvre musicale, n'est nullement contrainte de faire un geste de foi, au sens chrétien du terme, pour bénéficier de l'expérience du beau, de façon entièrement désintéressée, pour éprouver l'unification intérieure de toutes ses facultés et en ressentir l'émotion bénéfique. L'œuvre de théologie pratique, qui veut offrir un discours sur Dieu, le fait non seulement avec des concepts, mais aussi en s'alliant au pouvoir symbolique de l'art.

L'Église a besoin de musiciens. Combien de compositions sacrées ont été élaborées, au cours des siècles, par des personnes profondément imprégnées du sens du mystère. D'innombrables croyants ont alimenté leur foi grâce aux mélodies qui ont jailli du cœur d'autres croyants et sont devenues partie intégrante de la liturgie, ou du moins concourent de manière remarquable à sa digne célébration.³

La musique liée au Verbe, véritable théologie pratique, est là pour guider l'auditeur dans l'intelligibilité de ce qui est à comprendre. Elle l'invite à l'expérience simple de l'écoute pour l'ouvrir à la richesse d'intériorité qu'elle recèle, l'orientant, par la combinaison judicieuse des sons, à la rencontre de la transcendance. Tout homme est en quête de sens. Pour vivre une expérience spirituelle, une condition est incontournable : l'intériorité, la capacité d'être en contact avec soi-même, de s'ouvrir à une réalité autre, d'accéder à son sanctuaire intérieur, là où réside le cœur de l'être, le sacré.

¹ P. Charru, Ch. Theobald, *L'Esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach* (Mardaga, 2003), 300.

² *Ibid.*, 303.

³ *Lettre du pape Jean-Paul II aux artistes* (1999), 12.

Les lignes mélodiques, au delà de l'intelligence et de la visualisation des situations racontées, font écho aux retentissements affectifs de l'intériorisation des textes par le compositeur. Elles doivent être épurées de toute symbolique gratuite tout en gardant leur charme, puis soumises à l'épreuve de l'interprétation et de la rencontre avec celui qui reçoit.

Mieux comprendre ce processus qui va de la création à la réception de l'oeuvre musicale liturgique devenait indispensable, autant pour cibler mes choix musicaux que pour guider la validation de ces choix.

Au cours des siècles les religions et les cultures ont façonné des artefacts admirables qui ont permis aux peuples d'appréhender la transcendance. Depuis toujours, les textes bibliques fascinent les artistes, donc les musiciens. Inspirée par la force de la Parole, « la musique accompagne le texte, elle traduit l'atmosphère du texte, elle est un autre langage, une autre façon de dire le texte, une autre linguistique, une autre tradition».⁴

L'Église a pour mission d'apporter le message évangélique au monde de génération en génération, message essentiellement *oral*, dont la transmission, la tradition s'opèrent de diverses manières, parmi lesquelles la *parole* et l'*écoute* a toujours occupé une place privilégiée.⁵

Il me fallait, pour donner valeur d'Église à mes compositions, me situer en continuité avec la longue lignée de cette tradition orale qui traverse toute l'histoire du peuple de Dieu jusqu'à nos célébrations contemporaines.

Pour faciliter la compréhension de l'ensemble de la démarche, le lecteur trouvera ci-dessous, brièvement exposé, le plan général de cette thèse.

PREMIÈRE PARTIE : LE DOCUMENT D'ACCOMPAGNEMENT

Le présent *document d'accompagnement* fait état de ce cheminement de réflexion théologique qui m'a permis de mûrir une démarche compositionnelle au départ purement intuitive.

Le premier chapitre, *L'art, voie sacré d'accès à la spiritualité* expose le processus de création artistique utilisé par l'auteure, la gestation de l'oeuvre, dans sa conscience de

⁴ Régine Aguilar Goncalves, « Frank Zappa, Civilization Phaze III » *Récit et représentation musicale*, dir. Danielle Cohen-Levinas (Paris : L'Harmattan, 2002), 329.

⁵ Michel Veuthey, « Célébrer avec chant et musique », *Dans vos assemblées*, J. Gelineau, dir. (Paris : Cerf, 1989), 153.

compositeure, nourrie par une tradition esthétique. Pour cautionner la pertinence de l'utilisation des Évangiles chantés, le mécanisme de la réception de la musique par celui qui l'écoute y est analysé en profondeur.

Le deuxième chapitre aborde le domaine de *la voix et du sacré*. Étant donné que cette thèse a pour objectif de mettre en valeur la Parole de Dieu par un chant nouveau, il était impérieux de comprendre pourquoi la voix chantée est messagère privilégiée du sacré, comment chantait le peuple d'Israël, la transmission du chant juif au chant chrétien, et, parmi les formes de ce chant, ce qu'est la cantillation.

Le troisième chapitre, intitulé : *Le chant liturgique*, présente un panorama de l'évolution du chant liturgique vécue sur le terrain par l'auteure, tout au long de son engagement religieux. Pour la clarté de l'exposé, nous avons adopté la présentation en "strates" proposée par Claude Bernard, rédacteur à la revue *SIGNES musique*. On y verra comment le chant liturgique a acquis une dimension nouvelle, comment il a suscité et soutenu la participation communautaire des assemblées de croyants, comment il a redonné une place véritable à la Parole de Dieu, selon le voeu du concile Vatican II.

Le chapitre quatre, *La musique, lieu théologique*, aborde le lien entre la musique et la théologie et la notion de musique comme *lieu théologique*. La musique est un langage qui peut conduire à percevoir, à comprendre un peu le mystère de Dieu et, en ce sens, elle est *lieu théologique*. Dans une deuxième partie, ce chapitre explicite *l'apport et l'utilisation de la musique et du chant, dans la liturgie chrétienne, selon les orientations du Concile Vatican II*. On y démêle les notions de musique sacrée, religieuse et liturgique. Dans l'intention claire de faire oeuvre de musique liturgique, l'auteur y expose son *choix d'une cantillation contemporaine* pour ses chants nouveaux.

Le chapitre cinq: *Approche pour un discours musical au service de la Parole* décrit l'approche esthétique et technique de l'auteure pour la confection de ses Évangiles cantillés. S'y ajoute la validation inhérente à l'expérimentation de son oeuvre musicale sur le terrain

« Dites-moi... Finalement, qu'est-ce que la musique apporte à un texte ? » À cette question, Lucien Deiss, pionnier de la réforme liturgique après le concile Vatican II, répond de la façon suivante :

Poésie et musique nous ouvrent le chemin vers le Royaume. Rappelons-nous que les plus grandes révélations de la tendresse et de l'amour de Dieu nous viennent habillées de la

poésie. (...) L'homme ne vit pas seulement de pain, mais, plus encore, de beauté, de joie, d'extase. La joie du musicien c'est d'habiller les mots de Dieu de la beauté de la terre.⁶

Cette réponse du père Deiss résume bien l'attitude intérieure de l'auteure lorsqu'elle méditait et donnait forme musicale aux textes choisis.

DEUXIÈME PARTIE : L'ŒUVRE MUSICALE

Les *Vingt-cinq évangiles chantés, partitions et fiches explicatives* constituent le corps de cette thèse en théologie pratique. Nous les présentons de façon autonome pour bien en souligner l'importance centrale dans une thèse de doctorat en théologie pratique.

Il s'agit de la mise en musique de vingt-cinq extraits de l'Évangile, textes proposés par le lectionnaire et destinés à être chantés à l'occasion des célébrations de l'année liturgique. Ce recueil de mélodies, ossature de la thèse, constitue un instrument au service de la liturgie afin d'en rehausser la solennité, soutenir la prière des fidèles et permettre une meilleure intégration de la Parole de Dieu.

Les vingt-cinq partitions sont accompagnées d'une fiche d'explication exégétique en lien avec la composition musicale. En bref, l'ensemble de cette recherche tentera de démontrer que l'expérience esthétique, particulièrement l'expérience musicale, peut être une clé pour ouvrir l'expérience de Dieu aux hommes et aux femmes de notre époque, en ces temps où les discours et les mots sont susceptibles de perdre leur valeur dans une société désorientée.

Cette aventure doctorale, car c'est une véritable aventure, tel un cours d'eau capricieux, a suivi un parcours sinueux, se heurtant souvent à des parois escarpées, tout en traversant des grottes souterraines peu rassurantes et des torrents aux eaux tourmentées. L'arrivée à l'estuaire est éblouissante et le lecteur est invité à découvrir et à partager ce que cet horizon lumineux nous révèle en ce début de millénaire, dans le créneau de la créativité en chant liturgique.

⁶ Lucien Deiss, « Musique et texte », *Signes musicales* n° 100 (juillet-août 2007), 5.

CHAPITRE I

L'ART : VOIX D'ACCÈS À LA SPIRITUALITÉ

Ce chapitre considère les deux aspects qui ont à la fois justifié et orienté cette thèse en théologie pratique : un questionnement sur ma démarche de composition et l'ouverture vers ceux qui recevront ces cantillations des textes évangéliques.

« L'artiste doit nécessairement dépasser les limites du support matériel pour exprimer ce qui est véritablement vivant en lui. »¹ Cette phrase de Patrick W. Collins a servi de guide à mon attitude intérieure, méditative, attentive à la vie du texte évangélique en moi autant qu'aux considérations de choix musicaux précis. L'objectif très concret de mon projet, que soient chantés les textes de l'évangile dans nos assemblées liturgiques, m'obligeait à ne jamais perdre de vue cette « rencontre entre l'art et la fonction » qui caractérise toute oeuvre à caractère liturgique, selon l'expression de Denis Grenier.

L'art, au sens anthropologique, atteint aux confins du sacré. Le sens esthétique de chacun lui permet, en effet, par l'intuition, une émotion et une contemplation qui le font accéder à des réalités cardinales autrement inaccessibles. Grâce à l'expérience esthétique, l'homme, à travers les formes artistiques qui stimulent ses sens, voit se révéler à lui la transcendance.²

L'oeuvre artistique est généralement créée pour être reçue par un destinataire. Il me semblait donc pertinent de comprendre ce qu'implique la réception esthétique de cette oeuvre, d'autant plus qu'il s'agit ici de la réception de la Parole de Dieu mise en musique. Pour répondre adéquatement à ma question de thèse : *Pour la proclamation d'un extrait de la Bible ou de l'Évangile, comment servir la Parole de Dieu par un chant nouveau ?* il m'était indispensable de réfléchir au double sens de cette démarche, composer pour que soit reçue la Parole de Dieu.

Selon ma conviction, la musique est là pour susciter un état de réceptivité afin de mettre en valeur cette Parole. « L'écoute dépasse donc à la fois une simple prise d'indices primitifs et le décodage d'une langue symbolique, l'écoute met en jeu quelque chose de l'ordre de l'inexplicable, et peut-être de l'indicible. »³

¹ Patrick W. Collins, « Liturgie et esthétique, » *La Maison-Dieu* n° 199 (1993-1994), 99-115.

² Denis Grenier, « Liturgie et musique : les conditions d'une rencontre entre l'art et la fonction, » *Chant et musique liturgiques en pays francophones* (Québec : Université Laval, 1994), 37.

³ Bruno Bossis, « La représentation de l'écoute, » *Récit et représentation musicale*, Danielle Cohen-Levinas (Paris : L'Harmattan, 2002), 290.

Le processus de création artistique

« L'Art sollicite un langage intuitif. »⁴ Les pensées et les expériences quotidiennes sont sources de répercussions constantes en nous-mêmes et nous influencent sans cesse. Une œuvre d'art naît d'une pensée ou d'une expérience particulière, méditée dans le silence de l'intimité d'un créateur. Cette pensée ou cette expérience, nourrie, ciselée, mûrie par la force du silence, devient porteuse d'un désir non encore exprimé, l'inspiration, qui sera ensuite mise en forme selon la technique du médium artistique choisi.

« Ce qui fait la force de l'Art, et plus particulièrement de la musique, c'est qu'il est le lieu de convergence des sens et de l'esprit. »⁵ En effet, « les mots, les images, les sons et les harmonies mettent en forme du sens, du symbolisme qui traduisent une expérience personnelle et collective, une expérience humaine et spirituelle d'individus appartenant à une époque et à une société donnée ». ⁶

Cette dynamique correspond tout à fait à ma propre démarche. Elle concrétise les axes de mon processus créateur personnel et ces axes sont les suivants :

1. une pensée enracinée dans l'expérience,
2. affinée, enrichie, mûrie par la force du silence,
3. devenue inspiration et génératrice de la mise en forme d'une œuvre.

Si j'explicité davantage, lorsque j'opte pour mettre un texte d'Évangile précis en musique, je médite longuement la péricope pour en saisir la portée spirituelle. S'en dégage ensuite une certaine couleur mélodique qui s'insérera harmonieusement dans le plan d'ensemble du cérémonial où la Parole de Dieu occupe une place essentielle. Pour composer l'œuvre, je choisis une échelle de sons susceptible de capter et d'entretenir la mise en mouvement de l'écoute, l'intérêt et la compréhension du texte choisi. La mémoire auditive de l'auditeur sera sollicitée par l'utilisation d'éléments connus ou même familiers pour « accrocher » l'auditeur et, en même temps, insuffler au texte un dynamisme neuf qui en favorisera l'intériorisation.

Le texte et la musique se doivent d'être en symbiose. La phrase est découpée et orientée vers quelque chose à comprendre pour une suite à venir. L'échelle de sons, un ou plusieurs thèmes mélodiques émergent, une certaine vitesse d'élocution basée sur le souffle et

⁴ Marco Caldi, *La force de l'Art*, <http://www.appeldeshauteurs.net/art.html>.

⁵ Michèle Reverdy, « La musique exprime-t-elle quelque chose ? » *Récit et représentation musicale* (Paris : L'Harmattan, 2002), 151.

⁶ Gaétane Guillemette, « Liminaire, » *Cahiers de spiritualité ignatienne*, n° 104 (octobre/décembre 2002), 7.

sur la méditation se dégage. Tout ce processus de création mûrit dans le silence, puis se concrétise dans le choix d'éléments précis.

Le processus de réception auditive

Ma démarche créatrice se soucie de la façon dont l'oeuvre sera reçue. Par ma musique, je cherche à susciter un état de réceptivité qui mette en valeur la portée de la Parole. La réception de l'oeuvre se réalisera par l'intermédiaire de sensations sonores servant de support à l'intégration de l'oeuvre écoutée. Le son possède une intelligibilité qui lui est propre. Il provoque une réaction immédiate. L'éveil d'une écoute active met la personne en alerte pour décoder et comprendre. Si *entendre* se rapporte à la capacité de recevoir des informations auditives à travers les oreilles, la peau et les os, *écouter* est la faculté de filtrer les sons, d'opérer une sélection, de les mémoriser et d'y réagir. En fonction de notre expérience, écouter, c'est reconnaître ce que nous cherchons, c'est anticiper ce que nous attendons, c'est identifier ce que nous connaissons. La perception du son provoque une rencontre entre l'émotivité et l'intellectualité.

La musique n'emprunte pas ses formes au monde de l'objet matériel. Le son musical contraint celui qui l'écoute à vivre en des régions où l'esprit n'est plus qu'en face de lui-même. Le propos de la musique sera de transmettre des émotions par l'intermédiaire de vibrations acoustiques produites dans un certain cadre temporel. Pour apprécier le symbolisme de l'oeuvre musicale, l'auditeur doit absolument dépasser la perception physique du son. Son intelligence reconstruit la forme façonnée par un créateur qui maîtrise suffisamment la technique pour donner à l'oeuvre une valeur esthétique. L'émotion musicale ne s'impose pas. Nous l'accueillons, et, si nous y consentons, elle devient la récompense de notre compréhension, en lien avec notre culture et notre expérience de vie. On est alors en présence d'un phénomène de réception esthétique dont la compréhension était pour moi d'importance majeure pour donner à mes compositions toute la portée désirée.

La réception esthétique

Pour situer le processus de la réception esthétique, je me réfère tout d'abord à ce qu'a écrit Hans Robert Jauss, professeur de littérature à l'université de Constance :

Une analyse de l'expérience esthétique, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens, — l'effet produit par l'oeuvre qui est fonction de l'oeuvre elle-même, et — la réception qui est déterminée par le

destinataire de l'œuvre, et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons opérant leur fusion.⁷

Si ce concept est appliqué au contexte liturgique, je me pose la question suivante : comment ma musique pourra-t-elle favoriser, chez un destinataire, une intériorité susceptible de le disposer à accueillir la transcendance, à partir de sa propre expérience ? J'entends, par intériorité, la capacité de ramener l'activité de l'écoute au niveau du cœur, de l'âme et de l'intelligence.

Jauss souligne un regain d'intérêt de l'esthétique de la réception pour les effets produits par l'œuvre esthétique. Il y perçoit un potentiel de communication accru dans un rapport réceptif et actif. Ce rapport s'effectue dans l'actualisation du sens potentiel d'une œuvre selon l'expérience, les désirs, les besoins, les attentes, les intérêts et l'état émotif du destinataire.

Concernant la musique, l'auditeur peut réagir de différentes manières. Il peut recevoir l'œuvre avec une distance critique, ressentir un dépaysement, l'entendre comme une découverte, y répondre corporellement, affectivement ou intellectuellement. Il peut également refuser d'intégrer l'œuvre ou encore la connecter sur une expérience émotionnelle antérieure ou sur un vécu pratique.

L'expérience esthétique doit normalement se nourrir de l'ensemble de l'expérience humaine dont elle est issue et son interprétation doit être immédiatement signifiante pour l'auditeur. Elle opère donc dans une actualisation immédiate, mais aussi dans une perspective reliée à l'histoire. Cette actualisation s'effectue par l'établissement conscient et réfléchi du lien entre la signification de l'œuvre pour l'auditeur, ici et maintenant, et sa signification passée. C'est alors que l'œuvre livre son plein potentiel symbolique et devient le médium capable de rejoindre les grandes questions existentielles de l'homme et de la vie.

L'art, dans son essence, donne accès au mystère. Il a quelque chose de sacré dans la mesure où s'y exprime l'expérience du lien de l'homme (de la femme) avec son mystère, avec le mystère de sa vie, du monde, de la nature. En tant qu'expérience du sacré et en tant qu'ouverture à l'humain, l'art peut devenir un chemin vers Dieu.⁸

⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, 1978), 284.

⁸ Gaétane Guillemette, « Liminaire », *Cahiers de spiritualité ignatienne*, n° 104, 7.

À l'instar de Jauss, Collins affirme que la dimension artistique est étroitement liée à l'expérience humaine. En effet, l'homme est tributaire d'une histoire, inséré dans une culture, relié à un environnement, et il cherche à donner un sens à tout ce qui lui arrive.

Selon Dewey, l'art comme expérience peut signifier :

... une interprétation totale du moi et du monde des objets et des événements...

Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un être dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, c'est de l'art en puissance. Même dans ses formes rudimentaires, il contient la promesse de cette perception jouissive qu'est la perception esthétique.⁹

Ainsi, la personne qui vit une expérience esthétique ne se contente pas de reconnaître. Son imagination l'oriente vers une interprétation personnelle. La perception, autant que la création de l'oeuvre d'art, est un acte expressif susceptible de dévoiler le sens caché de certaines expériences, et de faire accéder à un autre palier de compréhension, ce qui met la personne en cheminement. C'est ainsi que la création et la perception peuvent devenir transformant, car la transformation implique un lien entre le vécu présent et le passé, lien indéniablement connecté sur l'expérience.

En suivant le cours intitulé *La Bible à l'aube du troisième millénaire*, il m'est apparu que la lecture de la Bible analysée suivant l'approche du *reader-response* présente de nombreuses similitudes avec la réception d'une oeuvre musicale. La définition de Fowler s'applique parfaitement à la réception musicale : « La critique *reader-response* est une approche pragmatique de l'interprétation dont le point de mire est le rôle du lecteur. Elle privilégie le lecteur dans la création du sens, plutôt que l'auteur ou le texte. »¹⁰

La théorie de la réception sollicite l'auditeur au même titre que le lecteur. Le texte musical, tout comme l'extrait de la Bible, est en quelque sorte récréé par lui, selon ses caractéristiques d'âge, de sexe, de nationalité, de profession, d'expérience, bref, par ce qu'il est, car le processus de réception repose particulièrement sur l'intuition du lecteur ou de l'auditeur. Tout comme la musique, la Parole de Dieu s'adresse aux profondeurs de l'être dans ses questions existentielles. Elle s'exprime avec des éléments symboliques. Elle inspire pour mettre en contact avec la source jaillissante de l'Esprit.

⁹ John Dewey, *Art as experience* (New York : Milton, Balch and Co. 1934), 19.

¹⁰ Robert Hurley, « La critique *reader-response* dans l'œuvre de R.M. Fowler, » *Laval théologique et philosophique* n° 53 (2 juin 1977), 343-364.

Même si le *reader-response* n'est pas à proprement parler une théorie esthétique, il met en relief le fait qu'une lecture biblique, tout comme une œuvre d'art, sont recrées par le lecteur ou par l'auditeur qui leur donne personnellement sens. Est-il besoin de rappeler qu'une dimension de mystère se glissera toujours entre l'œuvre d'art et nos interprétations ? N'est-ce pas l'intervention de cette *reader-response* dans la réception de la musique qui lui donne le pouvoir de déplacer notre univers personnel en touchant notre expérience, en ébranlant tout ce que nous sommes, en nous transformant ?

L'ouvrage de Marcel Viau : *L'univers esthétique de la théologie*¹¹, et notamment le chapitre trois, reprend en partie des travaux de Dewey en les appliquant à la théologie. Viau expose la théorie de *l'artefact théologique*: « Un artefact théologique est un objet polymorphe susceptible d'être perçu de différentes façons. »¹² « L'acte de contempler une œuvre est d'abord et avant tout une expérience globale. Un artefact, même s'il est très ancien, en devient réellement un à partir du moment où il vit dans l'expérience d'un être humain. »¹³

Selon Marcel Viau, l'artefact théologique intègre trois univers inter-reliés : l'univers rhétorique qui est la construction du discours car toute œuvre d'art est issue d'une forme, l'univers épistémique, l'œuvre d'art étant toujours issue d'une fabrication humaine reliée à la connaissance, et l'univers esthétique qui tente de définir et de respecter les critères de la beauté et du symbolisme dans une production artistique.

L'artefact théologique, voulu par un créateur à l'intention d'un destinataire, est un objet esthétique qui ne révèle sa dimension réelle que lorsqu'il est actif dans l'expérience d'un destinataire. L'artefact théologique est toujours un acte d'expression qui invente un monde, un univers. Il est également une production concrète qui laisse des traces. Il s'oriente dans son expression vers l'utilisation d'énoncés susceptibles d'influencer les croyances et les actions d'une personne. Il sera d'autant plus théologique s'il parvient à initier des interactions religieuses, d'ordre spirituel ou de la transcendance. L'artefact théologique est surtout une création humaine destinée à rejoindre d'autres humains en leur parlant un langage esthétique et symbolique qui les rejoint dans leur expérience et leurs croyances profondes. Langage décodé par le destinataire à partir de son cheminement personnel, l'artefact théologique peut s'avérer un agent de changement et éclairer la quête de sens. L'artefact théologique est issu de la théologie pratique et non de la théorie spéculative, la première rejoignant davantage l'expérience humaine par la beauté et le symbolisme, la deuxième s'intéressant surtout aux

¹¹ Marcel Viau, *L'univers esthétique de la théologie*, (Montréal, : Médiaspaul, 2002).

¹² *Ibid*, 15.

¹³ *Ibid*, 21.

principes et aux systèmes de pensée. C'est exactement dans cette perspective que se définit ma démarche créative.

Comme le souligne Gilbert Patenaude, directeur des Petits Chanteurs du Mont-Royal de Montréal :

... les femmes et les hommes ne peuvent pas établir une relation priante avec Dieu uniquement par une démarche intellectuelle. Leur sensibilité exige davantage, elle crie pour ainsi dire l'élan vers Dieu ; d'où le recours à l'expression artistique qui n'est fondamentalement pas un luxe, un joli superflu, mais un élément essentiel à l'expression de l'univers intérieur des personnes.¹⁴

« L'artiste se souviendra que son œuvre doit faire accéder les hommes au mystère transcendant de Dieu en s'inspirant de ses manifestations dans la création et dans l'histoire du salut. »¹⁵ Étrangère au monde qu'elle représente, la musique nous met directement en présence de l'activité intérieure par laquelle l'être intime et profond se crée. Comme l'affirme Sylvain Caron, professeur agrégé à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, « lorsque le chant possède des vertus artistiques véritables, il porte en lui la capacité de mener le fidèle au-delà des mots et de la musique, et ouvre l'accès à l'intuition, aux réalités non discursives ». ¹⁶

Consciente des exigences d'authenticité et de fidélité à la Parole pour rejoindre le peuple célébrant par mon travail de cantillation des Évangiles, c'est avec autant d'humilité que de conviction que je me suis mise au travail.

¹⁴ Gilbert Patenaude, « Le chant choral dans la liturgie après Vatican II, » *La liturgie en quête de sa musique*, sous la direction de P. Cadrin et G. Routhier (Montréal : Médiaspaul, 2007), 154.

¹⁵ *Directoire pastoral pour la construction des églises pour l'archidiocèse de Montréal* (1965), 16.

¹⁶ Sylvain Caron, « L'essence du chant liturgique repose sur le dialogue, » *La liturgie en quête de sa musique*, sous la direction de P. Cadrin et G. Routhier (Montréal : Médiaspaul, 2007), 131.

CHAPITRE 2

LA VOIX : MOYEN D'EXPRESSION PRIVILÉGIÉ DU SACRÉ

Après avoir pris conscience du processus de création-réception artistique et plus particulièrement musicale, étant donné l'objet de cette thèse, il est évidemment pertinent de justifier le choix de la voix humaine chantée comme interprète du texte sacré.

De tous temps, la voix humaine et le chant ont été partie intégrante des rituels religieux et culturels. Le chant grégorien de l'Eglise catholique, l'appel du muezzin invitant les musulmans à s'incliner cinq fois par jour en direction de La Mecque, les psalmodies des juifs devant le mur des Lamentations, les incantations des sorciers africains ou les mantras des moines tibétains sont autant d'élans vocaux à connotation sacrée.

Les évangiles chantés qui sont le cœur de cette thèse se veulent au service de la Parole de Dieu dans le cadre de la liturgie, donc dans la lignée d'une longue tradition unissant la voix et le sacré. Soucieux d'enraciner notre attitude compositionnelle dans cette tradition, nous proposons, dans ce chapitre, un aperçu du rôle de la voix chantée comme messagère privilégiée du sacré, puis de la genèse des formes vocales issues de la tradition biblique orale, et particulièrement de la *cantillation*.

La voix chantée, messagère du sacré

Précisons tout d'abord ce que l'on entend par « *le sacré* ». Le sacré est ce qui appartient à un domaine spirituel, intérieur, par opposition au matérialisme superficiel. Le sacré peut aussi faire référence à un domaine séparé, rituel, réservé, par opposition au monde profane. Enfin le sacré évoque la transcendance, un sentiment de révérence religieuse, notamment au sein d'un culte ou de la liturgie.

Le chant sacré ne se confine donc pas nécessairement à un chant destiné canoniquement à l'exercice du culte. Le chant sacré est aussi celui qui, accueilli par la disponibilité d'une âme sensible et ouverte, est capable de l'émouvoir et de la mouvoir, de la porter plus haut, plus profond et plus loin.

Ce n'est pas par hasard que l'aspiration de l'homme vers le sacré s'exprime principalement sous la forme du chant dans les religions du monde entier. La voix chantée permet d'incarner de façon privilégiée la recherche d'absolu, et met la personne en présence du divin, particulièrement lors de célébrations liturgiques ou rituelles. « Dans les civilisations

primitives, les premiers chants de la création sont considérés comme provocateurs de la lumière et l'efficacité des célébrations est attribuée à la parole chantée et à la musique. »¹

La voix chantée fait appel à deux facultés distinctes : l'émotion et la raison. Comme l'exprime Jean-François Pratt, psychanalyste, musicien et pédagogue :

L'universalité de la musique vocale, du chant, traversant toutes les cultures, toutes les traditions depuis les plus primitives jusqu'aux plus récentes, possède une valeur anthropologique certaine. On ne peut qu'être confondu devant la richesse infinie des formes d'expression vocales qui ont existé depuis l'aube des temps humains, certaines se maintenant depuis des millénaires, d'autres se transformant au fil des mutations sociologiques, esthétiques et culturelles.²

Le *Petit Larousse des symboles* décrit ainsi la portée de la parole chantée :

Par le chant, la parole est sanctifiée, sublimée, qu'elle exprime la tristesse, comme les chants funèbres réunis dans le *Livre des lamentations*, ou la joie, comme ces « chants d'allégresse » récurrents dans l'Ancien Testament. Les chants sacrés sont présents dans presque toutes les sociétés et sont associés au triomphe de la vie sur la mort : chants d'action de grâces, psaumes et chœurs de l'expression mystique.³

Dans son imposant traité sur la voix, Jean Abitbol, oto-rhino-laryngologiste, phoniâtre et chirurgien, parle de la relation entre la voix et le sacré :

Dans différentes religions, la voix est porteuse du message divin, et quelles que soient les croyances : du bouddhisme à l'islam, du christianisme au judaïsme. Support de la prière, le timbre de la voix du prêcheur va galvaniser ses fidèles. Il s'adresse au croyant ; c'est l'individuel qui s'adresse au collectif. Il crée une atmosphère unique par la communion des harmoniques vibratoires qu'il déclenche. Si les voix peuvent être insolites ou sacrées, elles portent le message de la vibration de l'être de génération en génération.⁴

Arnold Schoenberg, dans un opéra peu connu, *Moïse et Aaron* (inachevé) exploite, à un rare degré, la tension parole/chant, en lien avec le sacré. Schoenberg, qui était juif, place au cœur de cet opéra un enjeu fondamental : la connaissance de Dieu, l'accessibilité à la divinité. Les deux personnages centraux, Moïse et Aaron, se différencient radicalement et

¹ Adrien Nocent, « Parole et musique dans la liturgie, » *Concilium* n° 122 (1989), 149.

² Jean-François Pratt, *L'expérience musicale* (Paris : l'Harmattan, 2002), 30.

³ *Petit Larousse des symboles* (Paris : Larousse 2006), 134.

⁴ Jean Abitbol, *L'odyssée de la voix* (Paris : Robert Laffont, 2005), 483.

systématiquement par le matériau musical qui leur est respectivement dévolu. Le rôle de Moïse est entièrement parlé en « *sprechgesang* »⁵, celui d'Aaron est entièrement chanté.

Lors de la scène initiale du buisson ardent, Moïse, investi de la mission prophétique de transmettre au peuple juif la connaissance du Dieu unique, inconcevable, irreprésentable qui le libérera du joug de Pharaon, fait appel à son frère Aaron pour être son porte-parole, car lui, Moïse, n'a pas le don de la parole.⁶

L'approche de Schoenberg peut s'interpréter de la façon suivante : Yahvé est lui-même à la fois chant et parole. Il fait connaître sa loi par Moïse (voix parlée) qui recourt au support du chant d'Aaron, (voix chantée), et c'est Aaron, celui qui chante la Parole, qui sera le premier grand-prêtre des hébreux.

La musique et le peuple d'Israël

D'après les textes de la Bible, la musique était profondément intégrée dans la vie des Israélites anciens, musique vocale et instrumentale, religieuse, profane ou maléfique.

Il n'existe sans doute pas de religions comme la religion juive dans laquelle la parole est comprise avec radicalité comme une action qui se coule dans une sonorité. C'est un phénomène d'incarnation, la musique étant comme une incarnation de la pensée divine qui s'exprime dans le chant.⁷

La Bible nous décrit Israël comme un peuple en marche et un peuple qui chante, et les chants mentionnés par les textes présentent une merveilleuse diversité. Il jaillissent pour célébrer la découverte d'une source (Nb, 21, 17) ou le retour du printemps : «Car voilà l'hiver passé, c'en est fini des pluies, elles ont disparu. Sur notre terre les fleurs se montrent. La saison vient des refrains gais.» (Ct, 2, 11). Ils véhiculent aussi la poésie amoureuse, par exemple celle du Cantique des Cantiques, ou celle d'un verset d'Isaïe, au début de la parabole de la vigne : «Que je chante à mon bien-aimé le chant de mon ami pour sa vigne.» (Is, 5, 1) On y trouve aussi des chansons de métiers : «Alors Israël, chantez ce cantique : sur le puits, chantez-le, le puits⁸ qu'ont creusé des princes, qu'ont foré des chefs du peuple, avec le sceptre, avec leurs bâtons.» (Nb, 21, 17-18) Les psaumes 132 et 134 sont des chants de marche, des « cantiques de montées » chantés lors des pèlerinages, lors des grandes fêtes à

⁵ *Sprechgesang* : terme allemand utilisé par Schoenberg, Berg et leurs disciples pour désigner un chant déclamé et proche de la parole.

⁶ Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange* (Paris : Métailié, 2001), 153.

⁷ Adrien Nocent, « Parole et musique dans la liturgie, » *Concilium* n° 122 (1989), 149-150.

⁸ « Le puits véhicule l'image de l'abondance et de la fertilité. C'est le lieu de la communication par excellence, et c'est autour d'un puits que se déroulent nombre de rencontres essentielles dans la Bible comme celle d'Eliezer et de Rebecca. *Petit Larousse des symboles* (Paris : Larousse, 2006), 514.

Jérusalem. Lors de l'inauguration du Temple, sous le règne de Salomon, cent vingt sacrificateurs sonnent de la trompette pendant que chante une chorale nombreuse, et Dieu manifesta son approbation en remplissant le Temple de la nuée de sa gloire (1 Ch, 5, 12-14). Israël est un peuple qui chante. Son chant est une glorification de son Dieu qui le guide, et ce chant plaît à Dieu.

La musique dans la vie religieuse d'Israël

Israël comprit très tôt l'importance de déployer la Parole dans un espace autre que celui du langage courant. Par ordre de Dieu, la musique faisait partie du culte : «En vos jours de fêtes, solennités ou néoméies, vous sonnerez des trompettes lors de vos holocaustes et sacrifices de communion et elles vous rappelleront au souvenir de votre Dieu. Je suis Yahvé, votre Dieu. » (Nb, 10,10). Lors de l'exil, le culte passa du Temple à la synagogue. Le chant s'en trouve considérablement modifié. Il n'y a plus de musiciens formés professionnellement, et le souci majeur n'est plus le faste du culte mais bien l'étude des Écritures. L'évocation de la beauté des chants de Sion est explicite dans le psaume 137. Même les géôliers en savouraient le charme:

Au bord des fleuves de Babylone nous étions assis et nous pleurions,
Nous souvenant de Sion ; aux peupliers d'alentour nous avons pendu nos harpes.
Et c'est là qu'ils nous demandèrent, nos géôliers, des cantiques :
« Chantez-nous, disaient-ils, un cantique de Sion »
Comment chanterions-nous un cantique de Yahvé sur une terre étrangère ? »

La *Mishna* était lue en chantant. On en confie la cantillation à l'un des membres de la communauté qui possède une belle voix. La cantillation du texte sacré serait d'ailleurs le seul genre de musique ayant échappé aux influences étrangères pendant toute la période de l'exil. Associée aux textes en prose, elle se répandra dans tous les pays de tradition orale et s'appliquera aux grands textes essentiels, comme les lois ou les textes sacrés.

Esdras est considéré par la tradition comme le fondateur de la Synagogue au retour de l'exil. Parmi les réformes qu'on lui attribue, figure l'institution de la lecture publique de la Bible. On croit également qu'Esdras serait l'auteur de l'interponctuation des versets bibliques, (les *teamin* sur lesquels nous reviendrons plus loin) sur laquelle se greffera, beaucoup plus tard, la cantillation chrétienne élaborée du VIe au IXe siècle.

En relevant dans la Bible les citations qui ont trait à la musique, il est impressionnant de constater l'importance dont elle jouissait dans la vie quotidienne et religieuse en Israël. Tous les moments de la journée, toutes les fêtes et événements, les saisons de l'année y sont accompagnés de chants improvisés ou appris, et du jeu des instruments. Il y a de la musique toujours et partout, mais, de cette musique, nous n'avons aucune véritable partition. C'est par transmission orale qu'elle a traversé les siècles. Seuls subsistent quelques signes mystérieux, les *teamin* mentionnés plus haut, qui ont attiré l'attention des chercheurs. Pouvait-on en déduire des renseignements sur la façon dont les textes sur lesquels ils figurent étaient chantés?

Du chant juif au chant chrétien

Marcel Jousse, auteur d'un ouvrage sur l'anthropologie du geste, attire l'attention sur le fait que Rabbi Ieshoua (Jésus) n'a rien écrit et qu'il a crû que les mécanismes oraux de son milieu étaient capables, de porter tout le poids de la divinité.

Quelques auteurs se sont passionnés pour découvrir quels étaient ces mécanismes oraux, et comment se sont arrimées tradition orale juive et cantillation chrétienne.¹⁰

Frank Alvarez-Péreyre, du Centre d'Études de Musique juive de Jérusalem, à la lumière de ses recherches ethnolinguistiques et ethnomusicologiques, a tenté de coder le système de ces signes d'accentuation (*teamin*) dont sont remplis les textes anciens. Ces *teamin* ont, dit-il, pour fonction de séparer des versets ou des parties de versets pour en faire ressortir le sens. Ils indiquent également la place de l'accent sur le mot et, ce qui est intéressant pour le sujet qui nous occupe, les *teamin* auraient aussi indiqué quelles formules mélodiques utiliser. Toutefois, l'état actuel des recherches ne permet pas d'authentifier le déchiffrement des formules mélodiques de cette époque d'une façon certaine.

Cependant, il est intéressant de noter que la *Mishna*, texte écrit ne présentant pas de système graphique d'accentuation, était lue et enseignée selon des traditions de lecture propres aux communautés juives. Les recherches de Alvarez-Péreyre au laboratoire de Langues et Civilisations à tradition orale de Jérusalem, lui permettent d'affirmer ceci : »L'analyse de la phase orale de la lecture a conduit à définir une liste close de paramètres (les pauses, l'allongement syllabique, l'intonation et ses registres, le rythme mesuré et la mélodie

¹⁰ Cantillation : Forme de mélodie religieuse primitive, proche de la déclamation. *Larousse de la Musique*, (Paris : 1957), 156.

musicale) pour lesquels on a pu établir des fonctions très précises». ¹¹ L'oral permet donc de mieux comprendre le rôle des *teamin* écrits pour guider à la fois le sens et la manière de transmettre le texte biblique.

Amnon Shiloah, docteur en études orientales (musicologie) de l'Université de Paris, corrobore la thèse des *teamin*. Il écrit ceci : «L'importance que l'on attache à la lecture solennelle des textes sacrés, embellie de l'élément musical, devait conduire à l'élaboration d'un système de notation qui finit par s'imposer et se propager dans toutes les communautés juives . » ¹²

Un autre spécialiste, Léon Algazzi, affirme que ce qui atteste l'authenticité et l'ancienneté des formes juives de cantillation est le fait que la lecture solennelle de la Bible a toujours été soumise à des règles strictes, le moindre écart de prononciation ou d'intonation étant appelé à être sanctionné. ¹³

Cherchant un rapport entre les mélodies juives et le chant chrétien en latin, notamment le plain-chant et le chant grégorien, Solange Corbin écrit : «Lorsque l'on écoute attentivement le chant juif, on y trouve les termes généraux du discours mélodique chrétien : la parole haussée à son plus grand degré de solennité par la tension de la voix, le dialogue des clercs et son libre rythme, la vocalise, enfin. » ¹⁴

Les formes du chant biblique

Dans ses travaux, Jean-Claude Sillamy docteur ès musicologie, lettres et arts se situe clairement comme musicologue. Il cherche une nouvelle voie pour tenter de décrypter la grammaire musicale des premières époques bibliques en faisant appel à des disciplines telles que l'ethno-musicologie, la musicologie, l'épigraphie, l'archéologie et l'étude des textes bibliques et du Thalmud. ¹⁵ Dans une étude publiée dans la revue *Archéologie et sciences des origines* (février 2006), il émet une hypothèse sur l'origine des modes :

Dès que l'homme a pu fabriquer une flûte ou un hautbois à partir d'un simple roseau, en perçant celui-ci de quelques trous, il se trouva en présence d'un mode musical fixe, sur lequel il put improviser des airs, composer des chants. Dès qu'il perça d'autres trous, sur des roseaux de diamètres et de longueurs différentes, 1,2,3,4,5 trous, en les

¹¹ Frank Alvarez-Péreyre, « La cantillation des textes bibliques et post-bibliques, » *Le Monde de la Bible* n° 37 (Janvier-Février 1985), 23-25.

¹² A. Shiloah, « Monde arabe et juif, » dans *La Musique*, dir. Norbert Dufourq, (Paris : Larousse, 1965), 31.

¹³ Léon Algazzi, « La musique juive, » dans *Histoire de la Musique*, dir. Roland Manuel (Paris : Gallimard, 1960), 363-373.

¹⁴ Solange Corbin, « Le chant grégorien, » *La Musique*, dir. Norbert Dufourq, (Paris : Larousse, 1965), 83.

¹⁵ Jean-Claude Sillamy, « David, roi musicien, » *Archéologie et Sciences des origines* n° 310 (février 2006), 72-76.

disposant de façons variées, sans trous au dos, ou avec un trou derrière le tube, il se trouva en présence d'un stock illimité de « modes » musicaux, fixes et différents, gais ou tristes, sur lesquels il pouvait improviser ou composer des airs selon son goût ou son inspiration du moment.¹⁶

Sillamy avance qu'il est pensable que, pour la lecture de la Bible qui comprend vingt-quatre livres, il y ait eu vingt-quatre modes musicaux, soit un mode par livre, les noms des modes étant les noms des livres qu'ils servent à proclamer musicalement. Par exemple : il y eut le mode de Pentateuque (ou mode de Moïse), le mode du Livre des Prophètes, le mode du Cantique des Cantiques (ou mode du Roi Salomon).¹⁷

Il existe également des modes gais ou tristes pour cantiller les Psaumes. Sillamy fait aussi mention des modes inventés par le roi David pour célébrer ses victoires, ou pour des élégies à la mémoire des disparus, et surtout, des modes proclamant la gloire de Dieu. Certains se répandent dans tout le proche Orient:

Les chroniqueurs arabes retiennent des traditions sémitiques un certain nombre de récits bibliques, deutéro-bibliques ou para-bibliques, par lesquels ils expliquent les origines du chant et de la musique, et qui, suivant de nombreuses variantes, semblent avoir appartenu à un fond oral commun aux peuples du Proche-Orient.¹⁸

Ce fond commun très ancien compterait trois sortes de psalmodie: la cantillation, (hakri'ya), le chant antiphoné (bahadé hadadé) et le chant responsorial (roché pérakim)¹⁹, les deux dernières formes étant particulièrement utilisées dans les psaumes.

La cantillation

Il est important de préciser que cantiller un texte, ce n'est pas le chanter comme on chante un air classique. C'est dire ce texte en chantant, sur le mode d'un récitatif.²⁰ Le texte commande le débit en symbiose parfaite avec la musique. C'est la parole même, ses accents, son rythme, son phrasé, qu'épouse la musique.

¹⁶ Jean-Claude Sillamy, « David, roi musicien », *Archéologie et Sciences des origines* n° 310 (février 2006), 72-76.

¹⁷ Pour des exemples plus techniques, se référer à l'article de Jean-Claude Sillamy.

¹⁸ Jean-Claude Sillamy, « David, roi musicien », *Archéologie et Sciences des origines* n° 310 (février 2006), 74.

¹⁹ Alfred Kuen, *La musique dans la Bible*, http://louange.org/articles/_MusiqueAncient2.php3

²⁰ Récitatif : Chant déclamé dont la mélodie et le rythme observent autant que possible l'accentuation naturelle des mots et des inflexions de la phrase parlée. (*Larousse de la Musique*, Paris : 1957).

Selon le *Larousse de la Musique* :

La cantillation se compose de deux éléments : la corde de récitation et les cadences très variées. La corde sert à la lecture de la phrase, les cadences s'adaptent aux diverses ponctuations fonctionnant un peu comme le *teamin* hébreu, en rétrogradant pour placer des accents sur des notes déterminées.²¹

Il semble bien que la cantillation soit la seule forme de musique juive qui n'ait jamais subi de réforme tellement elle est consubstantielle à la parole solennelle. Elle chante le texte par petites propositions en faisant sentir les ponctuations et en épousant totalement les inflexions du texte. C'est, en principe, un genre qui ne s'applique qu'à la prose, et particulièrement à des textes auxquels l'expression verbale doit conférer une solennité spéciale.

Ce sont les principes de la cantillation qui ont servi de base pour la composition des évangiles chantés qui constituent cette thèse. Ces œuvres ont été mûries dans l'intention de donner un nouveau support pour proclamer la plénitude de la Parole de Dieu, dans la continuité d'une tradition qui les relie à l'histoire du peuple de Dieu.

La réflexion sur la dynamique des rapports entre le jaillissement de la vie musicale en Israël, sa canalisation vers l'expression d'une relation très étroite avec son Dieu, son évolution dans le temps, marquée par des événements heureux ou douloureux, m'a conduite à imaginer une cantillation incarnée, reflet d'une sève bien actuelle, mais nourrie de racines très profondes.

Lors du Colloque sur la musique liturgique, en 2003, Jean-Pierre Pinson, professeur à la Faculté de musique de l'Université Laval, pose la question de la composition contemporaine du chant liturgique d'une manière réaliste et éclairante:

Le chant sera-t-il une simple récitation ou, à l'opposé, se fera-t-il pure mélodie ? Les sons seront-ils liés intimement à la déclamation du texte, aux accents et à la durée des syllabes ou conserveront-ils une autonomie propre ? Les mélodies seront-elles faites de simples valeurs égales ou bien obéiront-elles à la rigueur d'une mesure régulière ou à la rythmique de la métrique de la poésie grecque ou latine ? Le chant sera-t-il simple cantillation, ou récitatif, ou tendra-t-il vers la mélodie libre ? Sera-t-il syllabique ou orné ?²²

²¹ Larousse, *La Musique* (Paris : 1965), 86.

²² Jean-Pierre Pinson, « Les restaurations du chant grégorien à travers l'histoire, » *La liturgie en quête de sa musique*, sous la direction de G. Routhier et P. Cadrin, (Montréal : Médiaspaul, 2007), 14.

Pour fonder davantage les choix musicaux qui s'offraient à moi, il était pertinent pour moi d'analyser comment certains compositeurs de musique liturgique ont répondu à toutes ces interrogations dans les années suivant le Concile Vatican II.

CHAPITRE 3

LE CHANT LITURGIQUE

Ce chapitre vise à montrer comment l'œuvre que nous présentons s'inscrit dans la continuité de l'évolution de la musique liturgique des cinquante dernières années. Nous avons le projet d'écrire une œuvre de terrain qui soit proche de l'expérience de ceux qui la chanteront comme de ceux qui la recevront. En survolant les étapes principales traversées par le chant liturgique, étapes que nous avons vécues sur le terrain, nous voulons montrer comment nous nous situons sans rupture dans une culture qui a façonné notre liturgie, pour laisser la Parole rejoindre l'être intérieur des croyants d'aujourd'hui.

À la lecture du présent chapitre, on verra comment la cantillation et la forme psalmique se sont renouvelées, à partir des travaux de Gelineau et de Deiss, et, plus tard, de ceux de Claude Tassin, d'André Gouzes et de plusieurs monastères, en passant par les soubresauts du chant d'Église en francophonie. Le lecteur sera donc à même d'apprécier comment nos compositions se révèlent « proches parentes » des styles qui les ont influencées de près ou de loin, et d'en mieux saisir l'originalité.

La musique liturgique depuis le concile Vatican II

L'influence du concile Vatican II sur la musique liturgique composée depuis 1964 est indiscutable. Qu'a donc apporté de spécifique le concile Vatican II, et comment la musique liturgique a-t-elle évolué dans l'effervescence des cinquante dernières années, par suite des décrets conciliaires ?

Les décrets du concile Vatican II ouvrent la voie à l'emploi de la langue vernaculaire dans les célébrations liturgiques, après des siècles de suprématie de la langue latine. En musique, le latin était la langue du chant grégorien comme de la polyphonie sacrée. L'Église francophone se trouve alors face à un immense défi : l'adaptation française des rituels, des lectionnaires et de tous les textes sacrés, offerts alors uniquement en latin. Les musiciens sont aussi concernés, ce qui exige réflexion et recherche pour encadrer leur créativité.

Des interrogations surgissent : les modes grégoriens conviennent-ils au chant en français ? Doit-on maintenir l'usage de la polyphonie ? Quelles avenues s'ouvrent à la créativité ? Liturgistes, traducteurs, poètes et musiciens se mettent résolument à la tâche. De nombreux chantiers bourdonnent d'initiatives. Essayons de dégager les différentes étapes de ce renouveau liturgique, dans les pays francophones.

Claude Bernard, rédacteur à la revue *SIGNES musicales*, compare à des strates géologiques les différentes étapes traversées par la musique depuis le concile Vatican II : le primaire pour les années cinquante, le secondaire pour les années 1960-1970, le tertiaire pour la décennie 1970-1980, et le quaternaire pour les années 1980-2000.¹

Le primaire : les années cinquante

Comme le souligne Étienne Uberall, « la réforme liturgique n'est pas arrivée comme un séisme. Elle a été préparée par tout un courant exprimé en France par une nouvelle manière d'écrire le cantique ».² Le père Lucien Deiss, spiritain, avait déjà composé des œuvres dont les textes s'appuyaient sur l'Écriture et dont la musique, plus vivante que celle des chants traditionnels, trouvait l'assentiment de l'assemblée. Qui ne se souvient de *Terre entière, chante ta joie au Seigneur, Alléluia* ?³ La musique du père Deiss se fait jubilatoire dans l'acclamation *Fille de Sion, réjouis-toi* !⁴ humilité suppliante dans *Oui, je me lèverai et j'irai vers mon Père*,⁵ récitatif paisible comme un chant de Noël dans le texte d'Isaïe 9, 1-6, *Un enfant nous est né*,⁶ rythme bondissant dans le Psaume 112, *Louez serviteurs du Seigneur*.⁷ Le charisme du père Deiss était de mettre ses mélodies au service de la Parole de Dieu. Sa musique a su imprimer dans la mémoire des croyants de cette génération une profession de foi avec *Souviens-toi de Jésus-Christ ressuscité d'entre les morts*,⁸ une hymne à l'unité avec *Un seul Seigneur, une seule foi, un seul baptême*,⁹ le chant de la vocation chrétienne avec *L'Esprit de Dieu repose sur moi*.¹⁰

Le père Deiss a davantage travaillé sur des œuvres de style cantique, hymne ou choral que sur la psalmodie. La vivacité de sa musique, composée dans des tons brillants avec quelques subtilités rythmiques pleines d'allant, renouvela le répertoire d'alors dans des œuvres de grande qualité musicale et spirituelle. « J'ai pensé qu'il était important de revenir au texte biblique et qu'il fallait en même temps tout faire pour que la Parole de Dieu soit

¹ Claude Bernard, « La réception des chants liturgiques, » *SIGNES musicales* n° 81 (mai-juin 2004), 4-5.

² Étienne Uberall, « Un répertoire de plus en plus diversifié, » *SIGNES musicales* n° 83 (septembre-octobre 2004), 4-5.

³ Lucien Deiss, « Terre entière, » I 33 *Louange de gloire* (Paris : Levain, 1962).

⁴ Lucien Deiss, « Fille de Sion, » Y 3 *Cantique nouveau* (Paris : Levain, 1962).

⁵ Lucien Deiss, « Oui, je me lèverai, » G 48 *Hymnes et prières* (Paris : Levain, 1961).

⁶ Lucien Deiss, « Un enfant nous est né, » Y 8 *Hymnes et prières* (Paris : Levain, 1961).

⁷ Lucien Deiss, « Louez serviteurs du Seigneur, » Z 112 *Marie fille de Sion* (Paris : Levain, 1962).

⁸ Lucien Deiss, « Souviens-toi de Jésus-Christ ressuscité d'entre les morts, » I 45 *Un seul Seigneur* (Paris : Levain, 1960).

⁹ Lucien Deiss, « Un seul Seigneur, » I 46 *Hymnes et prières* (Paris : Levain, 1961).

¹⁰ Lucien Deiss, « L'Esprit de Dieu, » K 35 *Hymnes et prières* (Paris : Levain, 1961).

mémorisée. C'est fondamental », disait le père Deiss.¹¹ C'était cet objectif qu'il visait particulièrement dans les antiennes dont il soignait remarquablement la facture pour en faciliter la mémorisation.

Le père Joseph Gelineau, autre compositeur de talent, se révèle, au cours de ces mêmes années, comme un véritable phare dans la réforme liturgique. Entré chez les jésuites en 1941, il fait des études en composition musicale à Paris et son doctorat en théologie à Lyon. Sa thèse porte sur les formes de la psalmodie dans les Églises syriennes au quatrième et au cinquième siècle. Dans les premières années de sa carrière, son association avec Patrice de La Tour du Pin, un poète de talent, sera à l'origine de l'un des plus beaux recueils d'hymnes jamais écrits dans les années postconciliaires.¹² Voici ce que dit Jean-Robert Armogathe sur les premiers psaumes du père Gelineau : « Dès 1952, Joseph Gelineau avait proposé une psalmodie nouvelle, de facture métrique, et donc plus appropriée au chant, qui divisait le psaume en strophes : il s'agissait de restaurer la fonction du psalmiste, avec un refrain pour l'assemblée. »¹³ Le Psaume 22 : *Le Seigneur est mon berger*, le Psaume 26 : *Le Seigneur est ma lumière et mon salut*, le Psaume 94 : *Venez crions de joie pour le Seigneur*, le Psaume 99 : *Allez vers le Seigneur*, pour ne citer que ceux-là, demeurent des classiques du répertoire chrétien.¹⁴ L'intelligence et l'art du père Gelineau auront donc rendu accessible l'ensemble du psautier en français par des refrains ou antiennes et des mélodies de sa composition. Signalons qu'en 1953, le père Gelineau a publié un recueil de 80 psaumes à deux voix et de 300 antiennes, ce qui était très nouveau pour l'époque.¹⁵ Rappelons brièvement comment il expose sa vision du psaume :

Par le chant des Psaumes, la liturgie met tantôt l'accent sur son caractère de Parole de Dieu annoncée par un soliste auquel « répond » le peuple ; tantôt sur l'expression lyrique de l'assemblée qui, par un refrain plus développé, supplie ou rend grâce ; tantôt sur la méditation du texte sacré alterné à deux chœurs. Mais la psalmodie proprement dite ne perd jamais son double caractère de Parole de Dieu et de prière commune.¹⁶

¹¹ Sylvain Gasser, « Lucien Deiss, » *SIGNES musicales* n° 48 (septembre-octobre 1998), 44.

¹² Patrice de La Tour du Pin et Joseph Gelineau, *Dix hymnes du matin et du soir* (Tournai : Desclée, 1968).

¹³ Jean-Robert Armogathe, « Les normes générales de la musique sacrée, » *Communio* XXV 4 n° 150 (juillet-août 2000), 48.

¹⁴ Joseph Gelineau, *Vingt-quatre psaumes et un cantique* (Paris : Cerf, 1953).

¹⁵ Joseph Gelineau, *Le livre de la chorale* (Paris : Cerf, 1967).

¹⁶ Joseph Gelineau, *Chant et musique dans le culte chrétien* (Paris : Fleurus, 1962).

Gelineau et Deiss ont rédigé un nombre impressionnant d'articles publiés dans différentes revues de liturgie ; ces textes se sont révélés par la suite essentiels pour assurer des bases solides au renouveau du chant liturgique. Suivront des volumes, véritables traités de liturgie, où la place de la musique est décrite avec justesse et compétence. Le volume de Gelineau *Dans vos assemblées* est un manuel de pastorale liturgique à l'usage des personnes et musiciens engagés dans le service de la célébration autant eucharistique que sacramentelle.¹⁷ Quant au volume du père Deiss, *Concile et chant nouveau*, c'est un ouvrage de portée plus scientifique et historique, qui fait le point sur les orientations données par le concile pour la musique liturgique en relation avec le passé récent, tout imprégné de l'usage du grégorien et de la polyphonie, et situe le rôle de la musique dans le renouveau conciliaire.¹⁸

Au Québec, la fin des années cinquante est marquée par un véritable éveil musical, notamment à la suite de l'instruction *De Musica Sacra*.¹⁹ Treize diocèses mandatent des responsables de la musique afin d'inciter les fidèles à la participation aux assemblées dominicales par le chant de certaines pièces grégoriennes, jugées accessibles. Claude Tessier organise alors des sessions d'apprentissage du grégorien pour les chorales. Son initiative, née à Rimouski, s'étend rapidement à d'autres diocèses. L'Action musicale liturgique (ALM) eut alors le mérite d'assurer une transition relativement heureuse pour s'engager dans le tournant conciliaire.

Le secondaire : les années 1960-1970

Trois éléments principaux ressortent de cette décennie :

- le document conciliaire de la Constitution sur la Sainte Liturgie ;
- les efforts de renouveau dans les messes dites rythmées ;
- les tentatives de reconversion du chant grégorien en français.

Concernant la musique, la Constitution sur la Sainte Liturgie se donne deux orientations majeures :

- la participation des fidèles,
- la mise en valeur de la Parole de Dieu.

¹⁷ Joseph Gelineau, *Dans vos assemblées* (Paris : Cerf, 1989).

¹⁸ Lucien Deiss, *Concile et chant nouveau* (Paris : Levain 1968).

¹⁹ Instruction de la Congrégation des rites sur la musique sacrée et la liturgie, *De Musica Sacra*, publiée le 3 septembre 1958.

Le document insiste sur la participation « active, consciente, plénière, intérieure et extérieure de tous et de toutes, personnes ou groupes. »²⁰ - « Pour promouvoir la participation active, on favorisera les acclamations du peuple, les répons, les chants des psaumes, les antiennes, les cantiques et aussi les actions, gestes et les attitudes corporelles. »²¹

Quant à la place qui doit revenir à la Parole de Dieu, la Constitution est explicite : « Dans les célébrations sacrées, on restaurera une lecture de la Sainte Écriture plus abondante, plus variée et mieux adaptée... »²² aussi : « On favorisera la célébration sacrée de la Parole de Dieu... »²³ ce qui justifie explicitement la pertinence de cette thèse. Le Chapitre VI de la *Constitution sur la Sainte Liturgie* confirmera l'importance et la dignité du chant et de la musique dans la célébration liturgique :

Le chant sacré et la musique font partie nécessaire ou intégrante de la liturgie solennelle. C'est pourquoi la musique sacrée sera d'autant plus sainte qu'elle sera en connexion plus étroite avec l'action liturgique en donnant à la prière une expression plus suave, en favorisant l'unanimité ou en rendant les rites sacrés plus solennels.²⁴

Petit à petit, les traducteurs, compositeurs, liturgistes se mettent à l'œuvre et produisent. Le répertoire s'enrichit graduellement. S'instaure alors la recension des oeuvres et le système de cotation des *Fiches françaises*, qui les classe selon les temps liturgiques ou leur usage dans les différentes célébrations. Soulignons que la cotation *SECLI* est toujours en usage, moyennant quelques aménagements au cours des années.²⁵

La nouvelle vague de créativité des années 60 ne se confine pas à la musique ; le texte lui-même subit une profonde évolution. Les efforts des pionniers du renouveau liturgique commençaient à porter leurs fruits...

Au Québec et en francophonie canadienne, les musiciens sont, eux aussi, très actifs dans ces années 60. Dans un article publié dans *l'Église canadienne*, Raymonde Leclerc décrit le panorama de l'évolution des efforts de création musicale déployés dans les années suivant le concile Vatican II.²⁶

²⁰ « Constitution de Sacra Liturgia (Sacrosanctum Concilium) » *Les seize documents conciliaires* (Montréal : Fides :1966), nos : 11-14-19-21-30-41-48-50-53-79-106-113-114.

²¹ *Ibid.*, n° 30.

²² *Ibid.*, n° 24.

²³ *Ibid.*, n° 35.

²⁴ *Ibid.*, n° 112.

²⁵ *SECLI : Secrétariat des éditeurs de chants pour la liturgie*, Abbaye Sainte-Scolastique, Dourgne.

²⁶ Raymonde Leclerc, « Chant et musique avant et après Vatican II », *L'Église canadienne* (avril 1986), 499-504.

Le premier pas significatif pour donner suite aux orientations conciliaires fut la formation d'une *Commission nationale de liturgie*, en 1965, à l'incitation de l'Assemblée des évêques. Plusieurs compositeurs présentèrent alors la *Messe de l'assemblée*, écrite selon la tradition grégorienne. L'apprentissage de cette messe fut laborieux, car les fidèles étaient peu habitués au style modal utilisé, déroutant parce qu'à la fois étranger au style grégorien, mais sans cohérence tonale, et complètement étranger au modèle des *Trois cents cantiques*, recueil type de l'époque préconciliaire.²⁷

Plusieurs initiatives s'inscrivent au tableau de la musique liturgique, dont celle de l'abbé Henri Gagnon, qui, avec le soutien du diocèse de Montréal, prépare le *Livret des fidèles*, à l'usage des assemblées dominicales.²⁸ Ce livret puise à la source du répertoire français (dont Gelineau, Deïss, Rímaud) et ajoute quelques ordinaires de messes latines accessibles aux fidèles. Vers 1966, de nouveaux noms s'affichent au tableau des compositeurs de musique liturgique au Québec : Jules Martel, o.m.i, David Julien, Georges Mercure, o.s.b, Germain Lalande, p.s.s, Claude Thompson, et l'Équipe de Québec comprenant notamment Jeanne Landry et Mgr Elzéar Fortier de l'École de musique de l'Université Laval.

Très tôt surgissent les difficultés de célébrer en langue française. Une certaine lassitude, un besoin de changer et de varier le répertoire se font vite sentir. Le plus grand écueil reste la passivité de l'assemblée des fidèles habitués à écouter, sans participation active. Bientôt pullulent les compositions dont les paroles religieuses se greffent sur des airs profanes : *Edelweiss* devint *C'est Noël, viens chanter* ; *Greensleeves*, *Quel est l'Enfant ?* ; *There is a balm* s'acoquine avec *Vous le verrez en Galilée*, pour ne citer que ces exemples. Les pères Oblats, à Cap-de-la-Madeleine, exploitent cette forme de chants lors de leurs pèlerinages et fondent même une maison d'édition, le *Studio RM*. Ils publient alors, dans ce style particulier, la série des cahiers intitulés *Pour ce monde*, mettant de l'avant, notamment, les compositions d'André Dumont.

Vers la fin des années soixante, le style « chanson populaire » entre dans nos églises. Le Québec connaît alors une véritable fringale de « messes rythmées ».²⁹ Même si toute musique est évidemment rythmée, cette musique syncopée, qui donne envie de battre des mains, de scander la pulsation et de *swinger* aux sons de la guitare électrique et de la batterie,

²⁷ Pensons simplement que, tout au long du siècle, la publication des recueils de cantiques populaires s'est poursuivie sans interruption : les *Trois cents cantiques* de l'abbé Bouhier, le *Recueil de cantiques* du père Conrad Latour, les *Cantiques choisis* et *Chantons avec l'Église* de l'abbé Charles-Émile Gadbois et du père Gaston Fontaine. Les cantiques du père Gadbois sont les frères jumeaux des chansons que l'on retrouve dans tous les foyers du Québec à cette époque : les cahiers de *La Bonne Chanson*, et dont il est l'initiateur.

²⁸ *Livret des fidèles* (Montréal : Fides, 1966).

²⁹ Maurice Debaisieux, Disques : *Joie de ma jeunesse*, Jo Akepsimas : *Battez des mains*, John Littleton et Odette Vercausse : *Amen* 1, 2, 3.

se distancie considérablement des chorals, des messes grégoriennes, et des chants dont le style se rattache à la musique dite « classique », répertoire plus familier à l'église. Dans cette frénésie nouveau genre, la *Librairie de l'Action catholique* publie un recueil de « *Chants rythmés* » constitué en grande partie de chants de Maurice Debaisieux qui illustrent bien ce type de musique.

Une adaptation du *negro spiritual* fait également son entrée dans le répertoire français. Qui n'a pas chanté *Tu es Seigneur le lot de mon cœur* ou *Seigneur tu cherches tes enfants*? Reconnaissons toutefois que les interprétations de ces pseudo-spirituals étaient assez éloignées du rythme original! Marqués par des influences multiples, le jazz, la chanson populaire et même le rock, les chants rythmés heurtaient beaucoup de fidèles et cherchaient péniblement une voie nouvelle. Certains puristes les déclarent anathèmes. Curieusement, on assiste alors à la naissance de formes hybrides : la chanson française engendre une trame musicale simple, de facture carrée, l'influence du jazz se traduit par un certain « swing » et par le goût du Gospel, qui, sous l'impulsion de Guy de Fatto, se chante surtout dans les veillées de prière. Aux difficultés d'exécution de ces partitions qui nécessitent des habiletés musicales et une culture bien spécifiques, s'ajoute vite un questionnement sur la pertinence de ce genre de musique à l'église.

On ne peut évoquer la musique dite « rythmée » de ces années sans parler de John Littleton et de son association avec Odette Vercruysse. Lorsqu'ils se rencontrent, en 1968, Littleton, né en Louisiane, passionné de *negro spirituals*, se sent bouleversé par les textes de Vercruysse. « J'y trouve une inspiration proche de celle de mes ancêtres, les esclaves noirs »³⁰ dit-il. Leur premier disque, *Amen*, est enregistré fin novembre au Studio SM.³¹ *Je cherche ton visage*, *Allez-vous-en sur les places* et *Les mains ouvertes devant toi* ont traversé les continents et fait vibrer bien des voix et des cœurs. Ce disque est suivi de plusieurs autres dont les *Chants d'amour et d'amitié*, *Hosanna* (3 disques). Les interprétations chaleureuses de John Littleton des chants dédiés à Marie, *Toi Notre-Dame* et *Donne-nous ton Fils*, résonnent, pleines d'émotion, dans les églises, tout comme l'incomparable *Gethsémani*. *C'est Noël tous les jours* demeure encore, avec le *Noël à Jérusalem* d'Enrico Macias, des messages de fraternité d'une grande éloquence pour notre monde actuel.

Une autre école emprunte une voie totalement différente, moins fréquentée, dans une tentative de conservation et d'adaptation des modes grégoriens à des textes français.

³⁰ Robert Migliorini, « Odette Vercruysse », *La Croix* (17 avril 2000).

³¹ John Littleton et Odette Vercruysse, *Amen*, en 4 volumes (Paris : SM, 1969).

Dom Georges Mercure o.s.b., résidant chez les Bénédictines de Mont-Laurier, accomplit un travail de reconversion dans cette direction et publie des livrets hebdomadaires du propre des dimanches du cycle liturgique : les *Liturgies de gloire*. Malheureusement ces liturgies sont difficilement utilisables dans les célébrations paroissiales même si elles répondent aux directives du concile.³² Dom Mercure travaille de deux façons : il compose des mélodies dans le style grégorien sur des textes proposés par la liturgie nouvelle, et il adapte des paroles françaises sur des mélodies grégoriennes connues. Quelques unes de ses pièces sont de véritables bijoux : la traduction française de *l'Exultet*³³ pour la nuit pascale, la passion selon saint-Jean et celle de saint Matthieu, la séquence du matin de Pâques et celle de la Pentecôte demeurent, pour plusieurs, des œuvres liturgiques remarquables qu'on écoute avec une grande émotion.

L'Équipe de Québec se rattache à cette même veine compositionnelle. En 1965, elle publie un recueil de *Graduels, Alleluia et Traits pour les dimanches et fêtes*.³⁴ La facture de ces compositions est proche de celle de Dom Mercure, mais plus originale et plus recherchée. Ce recueil contient, entre autres, une page sublime de Mgr Elzéar Fortier, le Psaume 30, *Mon Dieu, mon Dieu, regarde-moi*. Proche du grégorien, dans une structure modale à rythme libre, ce psaume exprime profondément l'émotion de la liturgie de l'office du Vendredi saint, où il s'insère avec justesse.

À l'occasion de son 150^e anniversaire de fondation, la Faculté de théologie et de sciences religieuses de l'Université Laval, publie le repiquage de l'enregistrement (1959) des *Répons de la Semaine sainte*, de Mgr Elzéar Fortier. « La remarquable beauté de ces répons n'est sans doute pas étrangère au fait d'une certaine analogie avec le chant grégorien. L'auteur mentionne avoir gardé du chant grégorien une grande liberté rythmique de même qu'un certain caractère modal. »³⁵

C'est au cours de cette période « secondaire » que, le 5 mars 1967, le pape Paul VI livre l'instruction *Musicam Sacram*. Ce document connaît un retentissement non négligeable dans la trame du renouveau de la musique liturgique post-conciliaire au Québec. Ce texte

³² Gilles Leclerc, « À travers les livres et les fiches d'ici », *Communauté chrétienne* n° 144 (novembre-décembre 1985), 606.

³³ Georges Mercure, *Tons de la grande semaine du mystère pascal* (Mont-Laurier : Éditions des Moniales Bénédictines, 1965).

³⁴ Équipe de Québec, *Graduels-Alleluia-Traits pour les dimanches et fêtes* (Québec : Librairie de L'Action, 1965).

³⁵ Elzéar Fortier, *Répons de la Semaine sainte* (Texte tiré de la pochette du disque)

SCHOLA du Grand Séminaire de Québec, CD reproduction d'un enregistrement réalisé en 1959 à la cathédrale Notre-Dame de Québec.

propose une véritable charte de la musique sacrée et se présente comme un commentaire du décret conciliaire.

On entend par *musique sacrée* celle qui, étant créée pour la célébration du culte divin, possède les qualités de sainteté et d'excellence des formes ; on englobe sous ce nom : le chant grégorien, la polyphonie ancienne et moderne dans ses différentes formes, la musique sacrée pour orgue et autres instruments approuvés, le chant sacré populaire, liturgique et religieux.³⁶

Les conséquences de l'instruction *Musicam Sacram* découlent du principe de subsidiarité qui se lit comme suit³⁷ : «chaque ministre ou fidèle, en s'acquittant de sa fonction, fera seulement et totalement ce qui lui revient en vertu de la nature des choses et des formes liturgiques».³⁸ Interprété et adopté d'abord par la francophonie européenne, ce principe oriente l'organisation de la célébration liturgique en tenant compte des paramètres suivants:

- la nécessité d'avoir un *chantre* ou un *animateur liturgique* pour permettre au président d'assemblée de se concentrer sur son rôle ;
- la pertinence de la *formation* des intervenants en liturgie, notamment des musiciens ;
- et finalement, *Musicam Sacram* énonce un certain nombre de *normes* afin d'encadrer la participation de l'assemblée dans sa langue.

La Commission épiscopale de liturgie approuve alors un document qui permet l'essor des orientations conciliaires, particulièrement en ce qui concerne la participation active des fidèles par la prière et le chant.³⁹ La mise sur pied de l'*Office national de liturgie* (1969) et du *Conseil national de musique pour la liturgie* (1976) favorise la création de chants nouveaux et fournit aux compositeurs les indications nécessaires pour orienter leur travail de création qui s'intensifiera dans la décennie suivante.

Le tertiaire: les années 70-80

Les débuts du *tertiaire* voient s'apaiser l'effervescence. Les textes, plus sensibles à l'expression des réalités humaines, interpellent davantage l'expérience du croyant. Notons qu'à ce moment, la frontière entre la chanson religieuse et le chant liturgique n'est pas toujours clairement établi. Le chant liturgique n'est plus seulement l'affirmation de la foi

³⁶ *Musicam Sacram*, n° 4.

³⁷ Jean-Robert Armogathe, « Les normes générales de la musique sacrée », *Communio* n° 150 (juillet-août 2000), 39-40.

³⁸ *Musicam Sacram*, n° 16.

³⁹ Commission épiscopale de liturgie, « La musique dans la liturgie » *Bulletin national de liturgie* n° 16 (janvier-février 1968), 250.

proclamée à la manière de Lucien Deiss. Il interpelle celui qui chante. Les textes de Michel Scouarnec, comme *Laisserons-nous à notre table un peu d'espace à l'étranger*?⁴⁰ ou encore *Nous avons vu les pas de notre Dieu*,⁴¹ semble vraiment mettre en valeur le doute, expriment une certaine sensibilité à la manière dont le chrétien vit sa foi.

Didier Rimaud et Jacques Berthier, Michel Scouarnec et Jo Akepsimas sont les figures marquantes de cette strate.

Prêtre et jésuite, Didier Rimaud, passionné de liturgie, de poésie, de nature et de musique, participe activement à la traduction du latin au français de tous les rituels liturgiques catholiques, à la suite de la réforme de Vatican II. Rimaud collabore avec Joseph Gelineau, Jacques Berthier, Claude Rozier, Christian Villeneuve et d'autres. Michel Veuthey écrit, dans son hommage à Rimaud lors de son décès en 2003 :

Si Didier Rimaud était un artisan du verbe rigoureux et précis, il ne faudrait pas pourtant l'imaginer comme un esclave de la forme et des règles. En certaines œuvres, il n'hésite pas à user du rythme libre et de l'assonance, à se passer parfois tout simplement de la rime, si cette contrainte risque de compromettre la force de l'expression.⁴²

Rimaud refusait le titre de compositeur, mais il a produit de fort belles mélodies telles que *Seigneur, venez, la terre est prête pour vous accueillir*,⁴³ l'un des chants de l'avent les plus signifiants que nous connaissions. Toute son œuvre est solidement enracinée dans les psaumes. Selon lui, le « Psautier reste le Maître et la source ».⁴⁴

Jacques Berthier a vécu toute son enfance à l'ombre de la cathédrale d'Auxerre, où son père était organiste et directeur de la schola. Excellent organiste, c'est sa collaboration avec le père Gelineau qui l'oriente vers la composition de musique liturgique. Alors qu'il travaillait à son second recueil, *Cinquante-trois psaumes et quatre cantiques*,⁴⁵ le père Gelineau décide d'y insérer plusieurs antiennes pour chaque psaume afin d'en faciliter l'emploi dans les différents temps liturgiques et confie à Jacques Berthier la composition de certaines de ces antiennes, ce qui s'avérera déterminant.

La communauté des Frères de Taizé invite Jacques Berthier à écrire pour eux. Les *Canons, litanies et répons* de Taizé, imprimés sur les presses de Taizé, seront également

⁴⁰ Jo Akepsimas et Michel Scouarnec, *Laisserons-nous à notre table* E 161 (Paris : SM).

⁴¹ Jo Akepsimas et Michel Scouarnec, *Nous avons vu les pas de notre Dieu* E 120 (Disque SM 17 472).

⁴² Michel Veuthey, « Didier Rimaud, un solitaire tourné vers les autres, » *SIGNES musicales* n° 80 (mars-avril 2003), 56.

⁴³ Didier Rimaud, « Seigneur, venez, » E 20 *Gloire au Seigneur* (Paris : Seuil).

⁴⁴ Michel Veuthey, « Didier Rimaud, un solitaire tourné vers les autres, » *SIGNES musicales* n° 80 (mars-avril 2003), 57.

⁴⁵ Joseph Gelineau, *Cinquante-trois psaumes et quatre cantiques* (Paris : Cerf, 1954).

distribués par les éditions du Seuil. Jacques Berthier est l'artisan principal du style des « *chants de Taizé* ». Voici comment il décrit son intuition :

On était donc parti sur l'idée de canons : cela paraissait le plus simple. Puis je me suis dit : quand on entend le canon chanté, finalement c'est une suite de quatre accords harmoniques, et à la longue c'est fastidieux. J'ai pensé alors qu'il serait intéressant de faire ce que j'ai appelé des « ostinato », c'est-à-dire des petites phrases toujours en latin de huit mesures qui revenaient sans cesse et permettaient de faire entendre des solistes en superposition qui apportaient diversité et nouveauté mélodique.⁴⁶

Jacques Berthier entretient parallèlement une relation privilégiée avec l'abbaye d'En-Calcat, qui lui commande des musiques pour les hymnes de leur Livre d'heures. Cette oeuvre, très différente du style de Taizé, montre à quel point Jacques Berthier était capable d'adapter son talent à chaque réalité. Ses œuvres destinées aux paroisses sont aussi intelligemment adaptées au chant d'assemblée. « Je compose en fonction des gens qui vont chanter, disait-il. Je n'écris pas la même chose pour En-Calcat, Landévennec ou Maredsous. Ce n'est pas la même communauté, donc je ne fais pas la même musique. »⁴⁷

Jo Akepsimas présente un parcours assez différent. Il s'insurge contre des liturgies qu'il jugeait trop guindées, figées, froides et ritualistes. Son chant : *Peuples, battez des mains* traduit l'influence du blues et du spiritual. Il ne tarde pas à se rendre compte que la liturgie ne peut s'appuyer sur le seul registre de l'émotivité sous peine de larges dérives. Il entre en contact avec Gelineau et Rimaud, et découvre toute une tradition de recherche nourrie de connaissances bibliques et liturgiques. Ses préoccupations évoluent. « Faut-il faire chanter les assemblées ou bien la chose musicale doit-elle être réservée à des spécialistes ? »⁴⁸ Sa réflexion et son cheminement le mènent à privilégier un style « chantable » par les assemblées, avec un refrain de style "choral" et des couplets en récitatif proche de la chanson. L'expérience lui a fait comprendre que les assemblées retiennent difficilement une séquence rythmée et syncopée et que l'exécution en souffre grandement. L'association d'Akepsimas avec l'auteur de textes Michel Scouarnec est encore très active et féconde aujourd'hui.

C'est dans cette strate que voient discrètement le jour trois courants qui deviendront importants et s'imposeront avec une force insoupçonnée au cours des années.

⁴⁶ Pierre Faure et Didier Rimaud, « Jacques Berthier, un serviteur de la musique liturgique », *Célébrer* n° 236, 9-10.

⁴⁷ *Ibid.*, 12.

⁴⁸ Sylvain Gasser, « Jo Akepsimas », *SIGNES musiques* n° 32 (janvier-février 1996). 38.

Le premier est l'émergence du *Renouveau charismatique*, qui va développer son propre répertoire à l'intérieur de ses groupes de prière. Étienne Uberall y décèle deux caractéristiques: d'une part ce répertoire musical s'inspire des mouvements américains dits « de réveil », et d'autre part les paroles des chants liturgiques habituellement utilisés sont incapables de rendre compte de l'expérience spirituelle des membres de ces groupes. Les charismatiques privilégient une musique simple, rythmée et populaire qui se mémorise très facilement car elle ne contient aucune subtilité rythmique ou harmonique, même si la forme laisse à désirer et si les mots ne sont pas toujours bien ajustés à la musique.⁴⁹

Un deuxième mouvement rayonne de l'abbaye de *Chevetogne*, en Belgique. Il s'agit de la création d'un répertoire en langue française d'inspiration orthodoxe. Ce répertoire se propage à l'abbaye de *Sylvanès* (avec le Père André Gouzes dont il sera question plus loin dans ce chapitre) et sera adopté par des « communautés nouvelles », les Fraternités monastiques de Jérusalem ou encore la communauté de l'Emmanuel.

Le troisième courant, l'*ALPEC*, est celui qui aura l'influence la plus décisive au Québec. Le Père Armand Chouinard et son équipe lancent ce mouvement à partir des rassemblements *Opération-Jeunesse*, *Rassemblement chrétien*, auxquels participent trois cents jeunes à Lac-Étchemin, à l'île d'Orléans et à Matane. Vers les années 1971-72, le mouvement prend de l'ampleur et se donne une charte sociale : *Animation Liturgique par l'Expression et la Communication*. *ALPEC* organise des sessions centrées sur le concept de la création collective; son influence s'étend dans tous les milieux francophones du Canada. En conséquence de cette « culture », un bon nombre de jeunes s'impliquent dans la composition et l'animation des célébrations liturgiques. En plus d'une sélection de chants de compositeurs européens, *ALPEC* fait connaître des noms d'ici : Pierrick Houdy, Claudette Melançon, Louis-Jean Racine, Patrice Vallée, Armand Chouinard pour ne citer que ceux-là. Elle publie deux recueils de chants dotés de sections spéciales de Psaumes en paraphrase ou en psalmodie notée.⁵⁰ Quelques mises à jour les enrichiront sporadiquement. En 1980, les éditions *ALPEC* publient le recueil intitulé *Chants pour la liturgie*.⁵¹ Ce document est une bibliographie des chants religieux parus au Canada francophone entre 1968 et 1978. On y trouve un index général descriptif qui reprend, par ordre alphabétique, tous les titres parus dans les divers recueils. Actuellement, la production *ALPEC* est disponible chez *NOVALIS*.

⁴⁹ Étienne Uberall, « Un répertoire plus diversifié », *SIGNES musicales* n° 83 (Septembre-octobre 2004), 4-5.

⁵⁰ *Iesous ahatonia*, 2 volumes, Ste-Foy : ALPEC, 1978).

⁵¹ Alpec, *Chants pour la liturgie*, (Ste-Foy : 1980).

Le quaternaire: les années 80-2000

Après le foisonnement de la fin des années 70 où l'on a vu se développer des genres parallèles, plusieurs pensent que la situation va se stabiliser. Musiciens et liturgistes reconnaissent maintenant que les années 80 voient fleurir un répertoire encore plus diversifié que les strates précédentes. Deiss, Gelineau, Rimaud, Berthier et les autres sont encore là et atteignent le sommet de leur expérience et de leur inspiration, et l'on voit surgir une génération d'auteurs-compositeurs-interprètes, de véritables « *chansonniers religieux* », aussi à l'aise dans le concert que dans la célébration liturgique. Parmi eux, en Europe, Jean-Claude Gianadda, Patrick Richard, Raymond Fau, Noël Colombier et Mannick. Au Québec, Robert Lebel se démarque clairement en publiant des œuvres qui tiennent autant de la chanson religieuse que du chant liturgique.⁵²

Sylvain Caron, organiste et professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, établit un parallèle intéressant entre l'évolution de la chanson québécoise et l'apparition des « *chansonniers religieux* »:

On passe du cantique d'assemblée au style chansonnier. D'ailleurs, la chanson populaire subit une mutation comparable : il y a efflorescence d'un genre où le sujet du texte ne raconte plus *une* histoire, mais *son* histoire, souvent liée avec l'émotion amoureuse. La primauté du *je* et de ses émotions pose un sérieux problème en liturgie, puisque celle-ci est construite autour du *nous* représentant le peuple assemblé pour célébrer son Dieu et non lui-même.⁵³

De plus, les textes des chansonniers québécois dénotent alors une forte coloration identitaire issue du réveil nationaliste; le chrétien du Québec n'échappe pas à ce courant et veut se retrouver dans ses racines, ce qui explique l'immense popularité des chants de Robert Lebel. Qu'on se rappelle le texte du chant *Pâques, printemps de Dieu !*

Vers la fin de cette strate, on remarque la parution de plusieurs compositions inspirées par le Jubilé de l'An 2000. Mentionnons celles de Jean-Paul Lécot, de Raoul Mutin et de Madeleine Dubé.

Jean-Paul Lécot débute comme parolier de l'abbé Paul Décha, alors en fonction au sanctuaire de Lourdes.⁵⁴ Après une formation au conservatoire de Toulouse, il commence à écrire ses propres œuvres musicales et ne tarde pas à s'imposer. Son hymne destinée au

⁵² Les œuvres de Robert Lebel sont disponibles aux Editions Pontbriand.

⁵³ Sylvain Caron, « L'inculturation transnationale de la musique liturgique au Québec », *La mondialisation du phénomène religieux* (Montréal : Médiaspaul, 2007), 127.

⁵⁴ Sylvain Gasser, « Jean-Paul Lécot », *SIGNES musicales* n° 57 (mars-avril 2000), 52-53.

Jubilé de l'an 2000, *Christ hier, Christ aujourd'hui*, est traduite en 19 langues. Tout naturellement, Lécot continue à composer, pour le centre de Pèlerinage de Lourdes, un répertoire de qualité abordable par les grandes foules du célèbre sanctuaire.

Curé de paroisse, Raoul Mutin est, lui aussi, préoccupé de s'inscrire dans l'expérience chrétienne enracinée dans la vie d'aujourd'hui. À l'occasion du jubilé, il publie un recueil de chants.⁵⁵ Voici comment il décrit la gestation d'une de ses œuvres :

Au départ d'un texte, je me plonge souvent dans la Parole de Dieu. J'aime bien la traduction liturgique de la Bible. Les psaumes restent bien sûr une merveilleuse source d'inspiration. Quand j'écris un texte, souvent une mélodie vient rejoindre l'écriture : elle m'aide à vérifier le rythme des phrases, la place des accents ; je cherche peu à peu une structure du texte, un parallélisme avec les couplets. Je veille à la cohérence des images et à l'homogénéité des registres de mots. En général, le refrain vient en dernier.⁵⁶

Plus près de nous, la publication par Madeleine Dubé d'une Messe du Jubilé soulève une vive polémique.⁵⁷ Cette messe utilise un thème musical unique et récurrent pour toutes les parties rituelles chantées. Les réactions sont contradictoires : certains disent que ce procédé compositionnel, soit la répétitivité des formules mélodico-harmoniques, est incompatible avec l'esprit si différent d'un Gloria, d'un Sanctus ou d'un Agnus Dei. D'autres approuvent ce procédé de récurrence qui assure à l'ensemble une certaine unité. Cette *Messe du Jubilé* reçoit toutefois un bon accueil dans les assemblées paroissiales : elle est facile à apprendre.

Issu du monde du spectacle et non du milieu ecclésial, Gaëtan de Courrèges est directeur artistique chez Audivis, auteur et metteur en scène de comédies musicales et réalisateur vidéo. Il met son talent au service de la formation des jeunes auteurs-compositeurs religieux par l'animation d'un Atelier vocal. Son expérience d'homme d'affaires dans un milieu de production liturgique est à considérer, car son approche est fort différente.

Le recentrage que nous connaissons au niveau de la recherche liturgique est à l'image de ce qui touche les productions dites profanes : la conjoncture économique pousse les

⁵⁵ Raoul Mutin, *Jubilez, dansez de joie* Studio SM D2700 (Paris, 1998).

⁵⁶ Michel Wackenheim, « Raoul Mutin, Être attentif aux mots d'aujourd'hui, » *SIGNES musicales* n° 50 (janvier-février 1999), 57.

⁵⁷ Madeleine Dubé, *Messe du Jubilé* (Ottawa : Novalis, 1999).

producteurs à ne s'engager que sur des valeurs sûres, sans trop prendre de risques artistiques et financiers.⁵⁸

De Courrèges considère que le plus grand défi que la musique liturgique doit relever actuellement est essentiellement l'écriture de textes « nutritifs ». Voilà pourquoi il insiste pour revenir à l'esprit des psaumes, car ce sont des expériences profondes, vitales, toujours d'actualité. Il se montre critique sur ce qu'il appelle « la théologie du *Minuit, chrétiens* » et se bat pour que le religieux ne soit pas le dernier refuge de l'expression vieillotte. En 1998, il lance un disque de ses propres compositions liturgiques, *Merci, Dieu, merci*.⁵⁹

Musicien de carrière, professeur d'analyse et d'écriture musicale, Christian Villeneuve met une partie de ses énergies au service de la liturgie. Même s'il contribue au répertoire des assemblées paroissiales, il compose également dans un style savant, proche de la musique classique contemporaine. Ses œuvres les plus originales sont sans doute ses deux volumes de *Psaumes-chorals*,⁶⁰ genre musical fort peu fréquenté depuis la parution du recueil de Joseph Samson en 1951. Le texte d'introduction précise :

Dans les musiques, toutes de facture simple, mais que Christian Villeneuve a visiblement beaucoup travaillées pour qu'elles soient innovantes tout en restant accessibles, on reconnaîtra des tournures élémentaires délibérément choisies et acceptées comme telles, pour que ces polyphonies soient reçues et admises majoritairement par des chœurs amateurs.⁶¹

Dans sa vision de l'évolution du chant liturgique, Christian Villeneuve exprime sa confiance dans un travail d'inculturation : « Il faut laisser patiemment se constituer un vocabulaire qui a besoin d'être éprouvé dans les lieux et les mémoires », dit-il.⁶² Il disparaît prématurément en 2001, à l'âge de 53 ans, après avoir consacré toute son énergie à la musique sacrée.

Un autre compositeur, le père Claude Tassin, récemment invité par l'Université Laval à prononcer trois conférences sur la liturgie d'après-concile, est venu partager sa lecture de l'évolution musicale à travers son expérience d'exégète et de compositeur de chants

⁵⁸ Sylvain Gasser, « Gaëtan de Courrèges, compositeur et interprète, » *SIGNES musiques* n° 44 (janvier-février 1998), 6.

⁵⁹ Gaëtan de Courrèges, *Merci, Dieu, merci*, Studio SMD2683, 1998.

⁶⁰ Christian Villeneuve, *Psaumes-chorals* (Lyon : Éditions Voies Nouvelles).

⁶¹ Michel Wackenheim, « Les Psaumes-chorals de Christian Villeneuve, » *SIGNES musiques* n° 64 (juillet-août 2001).

⁶² Christian Villeneuve, « Un travail d'inculturation, » *Études* (avril 1999).

liturgiques. En 1983, il publiait un recueil intitulé *Il viendra un soir*.⁶³ Le Père Tassin a composé de superbes psalmodies originales sur les cantiques du Nouveau Testament chantés à l'office de Vêpres, chaque soir de la semaine. Une harmonisation très riche et contemporaine, soutient ces textes chantés, encadrés par des antiennes significatives. L'ensemble de l'œuvre dégage une grande intériorité, beaucoup de noblesse et une belle musicalité.

Si l'abbaye de *Solemnes* est un haut lieu du chant grégorien, d'autres abbayes se sont engagées très activement dans la promotion du chant sacré : *Tamié, Ligugé et Sylvanès*.

À l'abbaye cistercienne de *Tamié*, les moines composent de nombreux chants dans un style très simple qui n'exclut pas la recherche de beauté. Une de leurs réalisations les plus impressionnantes est l'*Office à l'Abbaye de Tamié*,⁶⁴ soit l'enregistrement des offices de louange tout au long du jour, laudes, prière du milieu du jour, vêpres et complies pour chaque jour de la semaine. Les œuvres de ce coffret de neuf disques compacts sont interprétées avec une grande simplicité et une grande intériorité ; ces enregistrements constituent un ensemble musical de très grande valeur qui vient enrichir le répertoire du chant liturgique.

L'abbaye de *Ligugé* instaure une forme de chant liturgique rattachée à la tradition qui lui est propre. Les moines ont choisi de chanter les Psaumes en distiques, c'est-à-dire en versets alternés tout en conservant les antiennes grégoriennes. Le père abbé Jean-Pierre Longeat, hautboïste diplômé de l'École supérieure de musique de Paris, explique leur démarche :

Nous avons estimé que nous pouvons ainsi garder à la psalmodie son caractère incantatoire de rythme alterné en donnant à la prière une dimension de gratuité. La psalmodie a un support biblique et musical, elle crée une ambiance où la prière s'élève tranquillement en s'accrochant à un mot, à un verset, ou encore à tout le Psaume.⁶⁵

Les moines de *Ligugé* perçoivent la musique comme étant au service d'une mémoire et d'une intelligence spirituelles.

Le rénovateur de l'abbaye de *Sylvanès*, Le père André Gouzes, est une des figures les plus connues actuellement dans le domaine du chant liturgique. Son œuvre est considérable. Elle adopte un style tout à fait particulier : une musique essentiellement polyphonique, très simple, souvent inspirée du faux bourdon oriental. « Ma musique établit des ponts avec les chants grégoriens, byzantins et populaires », dit-il.⁶⁶ Son *Dominical*⁶⁷ est probablement son

⁶³ Claude Tassin, *Il viendra un soir* (Paris : Levain, 1983).

⁶⁴ Moines de Tamié, *Office à l'Abbaye de Tamié*, D2691 SM 77.

⁶⁵ Sylvain Gasser, « Père Jean-Pierre Longeat, Abbé de Ligugé », *SIGNES musiques* n° 28 (mai-juin 1995), 38.

⁶⁶ Sylvain Gasser, « André Gouzes », *SIGNES musiques* n° 26 (janvier-février 1995), 38.

oeuvre la plus importante. C'est un ouvrage en trois volumes, intitulé *Chorale du Peuple de Dieu*, qui comprend des chants et psalmodies sur les textes liturgiques de chaque dimanche des années A, B et C. Comme nous l'avons déjà mentionné, le chant de Sylvanès est adopté par plusieurs communautés « dites » nouvelles.

Les années quatre-vingt-dix ont été particulièrement fécondes dans la production d'anthologies de chants liturgiques. Plusieurs maisons d'édition se sont associées pour ces publications dont les plus utilisées ont pour titres *Chants notés*,⁶⁸ *Chantez Dieu*,⁶⁹ *Missel noté de l'assemblée*,⁷⁰ un autre *Chants notés*⁷¹ de grande qualité, et la plus récente, *D'une même voix*.⁷²

L'utilisation de ces anthologies présente à la fois des avantages et des inconvénients : elles fournissent un répertoire commun aux communautés célébrantes qui acquièrent ainsi un fonds collectif mémorisé. D'ailleurs, certains chants se retrouvent dans toutes les éditions, signe de leur popularité. Par contre, elles limitent l'exploration de nouveautés car, après avoir investi financièrement des sommes importantes, les paroisses privilégient leur usage intensif. Ajoutons que le choix des pièces de ces anthologies est fait par des spécialistes d'une certaine tendance dont les goûts personnels ne sont pas toujours adaptés à la réalité des assemblées paroissiales célébrantes.

Citons enfin quelques recueils de psaumes. Tout d'abord, parmi les psalmodies largement utilisées dans les liturgies paroissiales, les deux recueils d'Agathe Dorge⁷³, ainsi que la série des *Psaumes et acclamations*⁷⁴ publiée par Novalis à partir des années quatre-vingt-dix. En 2007, l'Ensemble vocal *Dédicace* met sur le marché *Les psaumes pour tous les dimanches et fêtes*, recueil de psaumes à quatre voix mixtes. Pour la célébration des heures canonales de l'Office divin, l'ouvrage *Chanter l'Office*,⁷⁵ nouvelle édition d'œuvres de Gelineau colligées par P. Lethielleux, demeure une source de référence.

Les propos de Mgr Robert Le Gall, archevêque de Toulouse et président de la Commission épiscopale de liturgie et de pastorale sacramentelle, résument bien les critères qui prévalent actuellement :

⁶⁷ André Gouzes, *Le Dominical* (année A, année B, année C) (Sylvanès : Éditions de l'abbaye de Sylvanès, 1995, 1996, 1997).

⁶⁸ *Chants notés*, 6 volumes (Editions Cerf, Chalet, Levain et Seuil, 1976-1988).

⁶⁹ *Chantez Dieu*, série de volumes (Collection « Liturgies » années 1990).

⁷⁰ *Missel noté de l'assemblée* (Édition Brepols, Cerf, Chalet, Levain, 1990).

⁷¹ *Chants notés* (Paris : Chalet, 1994, en collaboration avec Desclée).

⁷² *D'une même voix* (Ottawa : Novalis, 2002).

⁷³ Agathe Dorge, *Psaumes et acclamations* (Saint-Jean-sur-Richelieu : Richelieu ltée, 1988) et *Psaumes de tous les jours* (Thetford Mines : ALPEC, 1998).

⁷⁴ Office national de liturgie, *Psaumes et acclamations* (Ottawa : Novalis, à partir des années 1990).

⁷⁵ P.Lethielleux (Joseph Gelineau), *Chanter l'Office* (Paris : Kinnor, 2002).

Chaque année, les nouveaux chants passent devant notre commission liturgique par le biais du service de musique liturgique. Nous devons nous prononcer à leur sujet, les critères étant leur qualité poétique et la manière dont la musique met la poésie en valeur. Ce ne doit être ni banal, ni facile, ni ésotérique. Mais ça ne doit pas non plus être trop compliqué. Comme le souligne le concile, la liturgie doit faire preuve à la fois de noblesse et de simplicité. Il y a donc de belles réussites qui allient ces deux dimensions et des chants d'assemblée qui font vibrer toute une cathédrale, mais il y a aussi des choses moins bonnes. Il ne faut jamais perdre de vue la vocation de l'acte liturgique qui est avant tout la mise en valeur d'un texte. C'est pour cette raison qu'il faut s'imprégner du texte en profondeur. Une fois que l'impression sera ancrée en vous, votre expression sera naturellement pleine de ce que vous aurez reçu. Il me semble que ceci est essentiel.⁷⁶

Engagée sur le terrain depuis 45 ans, j'ai dû faire bien des choix et donc me donner des critères d'évaluation pour guider ces choix en fonction du terrain d'utilisation des chants. Les voici, très simples :

- la qualité des textes,
- la qualité de la musique,
- leur capacité d'être interprétés par ou pour une assemblée célébrante au Québec,
- la pertinence de l'utilisation de ces chants dans la célébration de la liturgie.

Bien d'autres compositeurs et bien d'autres œuvres auraient pu figurer dans cet exposé. Reprenant les mots de Paul Boily, au symposium international de liturgie organisé par l'École de musique de l'Université Laval en 1993, nous pourrions dire :

Cette énumération démontre une volonté ferme de la part des milieux musicaux d'Église de répondre aux vœux de Vatican II, les uns s'efforçant de conserver une tradition musicale de grande valeur tout en s'adaptant aux besoins nouveaux de notre temps, les autres cherchant dans la culture courante ambiante l'expression de la quête spirituelle de l'homme d'aujourd'hui.⁷⁷

⁷⁶ Mgr Robert Le Gall, « Il faut privilégier la qualité, » *SIGNES musiques* n° 100 (juillet-août 2007), 10.

⁷⁷ Paul Boily, « La musique liturgique en francophonie : situation et perspectives au Canada, » *Chant et musique liturgiques en pays francophones* (Québec : Université Laval, 1994).

Tout au long de ce chapitre, nous avons suivi les aléas de la psalmodie à travers la tapisserie des œuvres inspirées par le renouveau conciliaire. La trame, explorée au chapitre 2, relève de l'antique tradition musicale d'Israël. Les monastères l'ont enrichie des délicates enluminures du chant grégorien. Gelineau et les pionniers en ont redessiné les contours à partir des années cinquante. D'autres compositeurs l'ont parée de couleurs chatoyantes. Il nous était nécessaire de nous imprégner de cette longue trajectoire pour humblement nouer notre oeuvre, la mise en cantillation de textes d'Évangile, à ce « fil d'or » de la musique liturgique qui a traversé les siècles.

C'est sur l'héritage des modes grégoriens, et sur la connaissance de l'évolution des tentatives pour donner du relief aux textes bibliques par le chant que je me suis appuyée pour réaliser mon projet de mise en musique de textes d'Évangile. Ma formation musicale à l'Université Laval, le compagnonnage assidu des pionniers du renouveau liturgique, l'analyse continue des publications et des courants musicaux de toutes les strates, des années de pratique sur le terrain, la sollicitation de quelques jeunes prêtres, tous ces éléments et, surtout, la méditation fidèle de la Parole de Dieu ont mûri en moi un langage musical fondé, dont les applications devenaient véritables artéfacts de théologie pratique.

CHAPITRE 4

LA MUSIQUE : LIEU THÉOLOGIQUE

L'objet de la première partie de ce chapitre est de présenter quelques approches de théologiens et de musiciens pour expliciter le lien théologie-musique. C'est un domaine encore peu exploré, et certaines réflexions projettent un éclairage intéressant qui touche particulièrement la théologie pratique. La deuxième partie de ce chapitre portera sur l'utilisation de la musique et du chant dans la célébration liturgique, selon les principes du concile Vatican II. Une troisième partie traduira l'orientation prise par l'auteure dans la composition de ses cantillations des textes d'Évangiles.

La musique comme lieu théologique

Il faut reconnaître une progression significative de la perception de la place de la musique dans le domaine de la célébration chrétienne. En effet : de « l'humble servante » de Pie X on passe à la « très noble servante » de Pie XI, puis à la « quasi ministre de la sainte liturgie » de Pie XII, pour aboutir à la « fonction ministérielle de la musique sacrée dans le service divin » de la Constitution conciliaire sur la liturgie. Durant tout ce parcours, l'Église reconnaissait que la musique « transfigurait bien des formes de l'expérience sensible ou les orientait au service de la foi ». ¹ De nos jours, le renouveau liturgique et la reprise du dialogue entre le christianisme et la culture ouvrent un large champ de recherche pour approfondir le lien entre théologie et musique. « Il s'agit donc pour l'Église de redevenir lieu d'accueil pour la créativité cultivée et compétente d'une pratique musicale axée sur le service de la vie de foi. » ² La musique liturgique, perçue comme « lieu théologique », est reconnue comme une interprétation théologique des lectures, ce qui justifie la reconnaissance de nos compositions de cantillations de textes d'évangiles comme thèse de théologie pratique.

L'expression « lieu théologique » est ancienne. Elle remonte au *De locis theologicis*, ouvrage posthume du dominicain Melchior Cano, un des théologiens les plus écoutés du concile de Trente. Cano appelle « lieux théologiques » un certain nombre de « domiciles » où pourraient être engrangés les divers arguments invoqués par la théologie. ³

Trois siècles plus tard, le théologien Marie-Dominique Chenu, dans la préface de sa *Théologie au XII^e siècle*, reprend l'expression qui sera ensuite corroborée par Jean-Paul II en

¹ Pierangelo Sequeri, « La musique " rituelle " entre liturgie et théologie, » *La Maison-Dieu* n° 239 (2004/3), 32.

² *Ibid.*, 37.

³ Jean-François Labie, *Le visage du Christ dans la musique des XIX^e et XX^e siècles* (Paris : Fayard, 2005), 190.

1999 : « L'historien de la théologie ferait œuvre incomplète s'il n'accordait pas l'attention qui leur est due aux réalités artistiques [...] qui constituent, à leur manière, non seulement des illustrations esthétiques, mais de véritables " lieux théologiques ". »⁴

Jean-François Labie explique :

Dans la mesure où la démarche du théologien suppose la notion de mouvement, elle se découvre en quelque sorte une parenté avec la motricité du geste artistique. L'œuvre qui se crée associe deux modes d'approche qui ont une racine commune malgré leur différence. Il semble alors logique de définir, autour de ce discours original sur Dieu que l'artiste tente de poser, un véritable espace conceptuel où pourront se développer, dans un mouvement conjoint, la pensée théologique et l'acte physique de l'art.⁵

Il revient donc au musicien de choisir les éléments de son art qui lui apparaissent significatifs pour tenir un discours sur Dieu. La richesse d'une symbolique dépendra donc de la force et de la cohérence des procédés compositionnels qu'il emploiera selon les règles de son art, ce dont le musicien doit être conscient pour pouvoir éclairer la valeur théologique de sa démarche.

Dans un article de la revue *Concilium*, le père Joseph Gelineau propose une réflexion théologique et pastorale sur le rôle de la musique dans la relation entre l'homme et Dieu. Il considère que les deux figures de l'Alliance et de la Pâque contiennent la référence fondatrice de cette réalité :

1. Tout est déjà en désir et promesse dans la création symphonique et la voix de l'homme parlant, mais sous le voile de l'ambiguïté.
2. Le Verbe incarné est le héraut d'un chant nouveau, mais il devait conduire au silence le chant des hommes pour qu'il rejaillisse en alléluia pascal.
3. À l'Église est donnée par l'Esprit l'hymne eucharistique chargée de traverser et de recomposer le cosmos et l'homme jusqu'à ce que le chant d'amour atteigne enfin la plénitude.⁶

Pour le père Gelineau, « le son – voix ou musique – constitue un lien sacré avec l'être transcendant ».⁷ En fait, « le culte chrétien va se constituer peu à peu comme s'il récapitulait en symbole et sacrements de l'univers, renouvelé en Christ, tout le monde acoustique de l'homme et du cosmos ».⁸ Cela nous amène à poser la réflexion suivante : en ce moment de

⁴ Jean-Paul II, *Lettre aux artistes*, 4 avril 1999, 33.

⁵ Jean-François Labie, *Le visage du Christ dans la musique des XIX^e et XX^e siècles* (Paris : Fayard, 2005), 101.

⁶ Joseph Gelineau, « Le chemin de musique, » *Concilium* n° 222 (1989), 157.

⁷ *Ibid.*, 159.

⁸ *Ibid.*, 163.

l'histoire humaine et ecclésiale qui est nôtre, il est important d'inscrire, dans cette récapitulation en perpétuelle évolution, les symboles acoustiques de notre liturgie actuelle. Cet angle d'approche, en lien avec l'histoire du salut portée par le culte, ouvre le champ immense des réalisations possibles de la théologie pratique.

Sous un angle moins prospectif, Pierangelo Sequeri ramène à trois les thèmes traditionnels de la réflexion chrétienne sur la pertinence théologique du « sacré en musique ». Le premier thème souligne la pertinence de favoriser l'expressivité de la parole sacrée pour en faciliter l'appropriation personnelle et collective. « Le deuxième thème évolue autour de la résonance de l'origine sacrée qui envahit, de quelque manière, la vie du monde, précisément en tant qu'œuvre de création de Dieu. Dans cette ligne, la musique tend à être interprétée comme une des formes de la révélation naturelle de Dieu »⁹. Quant au troisième thème, Sequeri le définit en ces termes : « Un troisième motif s'appuie sur les valeurs anthropologiques de l'expérience musicale, comme coefficient d'intensité de la communication, comme horizon de l'émotion qui facilite l'assimilation, comme élément qui développe les liens sociaux et les grands sentiments collectifs. »¹⁰

La portée que François Boefslug donne aux arts, donc à la musique, comme lieu théologique est très ambitieuse : ils constituent « une partie... inventive et non programmée de la tradition, s'exprimant dans un registre plastique ayant la rigueur d'un langage et imprégné d'espérance croyante, témoignant de sentiments religieux spécifiques, et auxquels on peut désormais se référer comme à une expression de la foi chrétienne faisant autorité ».¹¹

Le vocabulaire propre du musicien ne lui donne pas la précision nécessaire à l'élaboration d'un propos dogmatique. Il concède volontiers cela au théologien. Cependant, que peut être une théologie musicale sinon l'offre d'une écoute particulière tendue vers l'indéfinissable et le mystère, une manière spécifique de « dire Dieu » ? Le musicien confère à chacun des traits du Christ une résonance propre, sans doute plus accessible à l'homme contemporain que des propos théologiques et dogmatiques. Si le théologien ouvre le chemin de la pensée, le musicien rejoint le cœur. Les deux se complètent sans s'opposer.

La musique étant l'un des instruments de la pastorale au service de la Parole, la composition musicale peut être considérée comme pratique théologique. Le discours musical, autant que celui de la Parole, s'adresse à des personnes en particulier : le croyant et la croyante capables de foi et de prière, mais aussi tous ceux et celles qui sont en quête de

⁹ Pierangelo Sequeri, « La musique rituelle entre liturgie et théologie » *La Maison-Dieu* n° 239 (2004/3), 43.

¹⁰ *Ibid.*, 43.

¹¹ François Boefslug, *La Trinité dans l'art d'occident* (Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2000), 7.

transcendance à travers une démarche spirituelle. Tous, croyants ou non, sont conviés à expérimenter, à travers la Parole mise en musique, la relation avec le Christ ou la proximité avec le sacré.

Albert Gerhards soutient que la réflexion sur les dimensions du chant liturgique ne peut se faire qu'à partir de données anthropologiques. Il propose un lien intéressant entre le chant cultuel et la théologie. Portés par le chant, les actes fondamentaux du langage liturgique s'expriment avec leurs multiples nuances. Par l'adresse à Dieu (anaclyse), les croyants, arrivant devant Lui, prennent conscience d'une relation Toi-moi ou Toi-nous. Par les chants qui racontent les moments fondateurs de l'histoire du salut et de l'Église, la commémoration (anamnèse) devient garante de l'identité communautaire chrétienne. Puis, dans l'invocation (épiclyse), le chant des croyants peut exprimer un désir de Dieu, ardent et profond.

Le chant constitue le « centre du triple degré cultuel lecture-chant-prière. Il intériorise la parole entendue et prépare la réponse ». (Jungman). Comme événement, le chant n'est pas seulement un texte, mais il revêt aussi une fonction doxologique. La doxologie constitue le centre du culte. Considérer le chant cultuel dans sa dimension théologique conduit à sa dimension ecclésiologique. Par le chant, l'Église s'édifie d'une façon toute particulière.¹²

Le document II d'*Universa Laus* reprend la notion de valeur ministérielle du chant :

Le chant liturgique, par sa nature ministérielle, conduit peu à peu le chanteur à s'offrir lui-même en sacrifice de louange dans l'Esprit, par le Christ : le chant liturgique a donc une fonction pédagogique et « mystagogique », c'est-à-dire qui conduit à la découverte du mystère. Le cantique nouveau est le cantique de l'homme nouveau qui réalise la Parole : il ne chante pas seulement avec sa voix mais avec sa vie. C'est ainsi que le chanteur devient louange qui plaît à Dieu.¹³

Au numéro 2.10, *Universa Laus* relie le chant à la proclamation du Royaume de Dieu : « Ainsi le chant est témoignage de la Promesse : il proclame que le Royaume est déjà présent. Il est en même temps signe prophétique : il annonce que le Royaume est encore à venir. » Et c'est dans l'humilité du service que le chant liturgique révèle à la communauté ecclésiale qu'elle a un rôle prophétique. Il offre à l'assemblée la possibilité de devenir acteur de la célébration en formant un seul corps, de demeurer ensemble dans le souffle de l'Esprit.

¹² Albert Gerhards, « Le chant dit plus que les paroles, » *La Maison-Dieu* n° 199 (1994), 37-51.

¹³ *Universa Laus*, Document II, n° 2.6.

Selon Pierangelo Sequeri :

le musical ..., dans son « ambiguïté » constitutive, met en jeu la dynamique intérieure de la décision autour du sens et de la valeur de l'expérience qui consiste à exprimer et à recevoir du signifié. Il permet, pour ainsi dire, de contempler cette dynamique *in actu exercito*, dans le domaine du son et de la résonance.¹⁴

Musique, chant et liturgie

La notion de *musique sacrée* a évolué tout au long des siècles. Jean-Yves Hameline en expose les étapes dans un article consacré à ce sujet dans le numéro 233 de *la Maison-Dieu*. Il en conclut que « l'expression *musique sacrée* est incontestablement belle et respectable ». Il ne s'agit pas d'avancer un concept de « musique sacrée » par où se définirait une essence échappant à l'unité sensible et non-sensible de la musique. C'est la considération de cette unité même, et de son implication dans le rapport de l'homme à Dieu et au monde créé par Dieu, qui fonde le pouvoir de la musique à acheminer le fidèle dans la voie théologique de la louange, et qui justifie l'usage du chant et de la musique dans le Service divin¹⁵.

Musique sacrée, musique religieuse et musique liturgique, qu'en est-il ? Essayons d'en préciser maintenant le sens, pour mieux comprendre où se situent nos compositions.

Est *musique sacrée* toute musique qui met en contact avec la transcendance, la divinité, l'Être suprême quel qu'il soit. Ainsi pourra être dite « sacrée », non plus la musique déterminée canoniquement pour l'exercice d'un culte institué, mais celle qui est en connivence avec la disponibilité d'une âme sensible, est capable de la mouvoir et de l'émouvoir, et de la porter plus haut, plus profond, plus loin.¹⁶

La musique sacrée se divise en deux catégories : la musique religieuse et la musique liturgique.

La *musique religieuse* comprend des œuvres écrites sur des mots religieux, souvent sur des textes bibliques ou sur des textes s'inspirant des personnages bibliques (les oratorios, les messes, les requiem). Ces œuvres font souvent appel à de grands effectifs, tels que chœurs et orchestres symphoniques. Plusieurs sont des chefs-d'œuvre écrits par de grands compositeurs et leur présentation tient du concert ou du théâtre. Elles sont difficilement utilisables dans le

¹⁴ Pierangelo Sequeri, « La musique rituelle entre liturgie et théologie », *La Maison-Dieu* n° 239 (2004/3), 42.

¹⁵ Jean-Yves Hameline, « L'invention de la musique sacrée » *La Maison-Dieu* n° 233 (2003/1), 105.

¹⁶ *Ibid.*, 120.

cadre d'une célébration liturgique et visent davantage la délectation musicale de l'auditeur qu'une participation communautaire autour de la Parole de Dieu.

La *musique liturgique* est conçue pour la célébration liturgique et se doit, de nos jours, de respecter les critères définis par les documents et l'esprit du concile Vatican II. Comme le souligne Michel Poizat,

[...] le projet liturgique fondamental est on ne peut plus simple et clair : il s'agit de transmettre et de proclamer dans la fidélité la plus absolue la Parole divine, telle que les textes sacrés l'ont conservée. C'est bien là le signe que l'Église avait repéré dans le chant une fonction de motivation puissante, intégrable dans le projet initial.¹⁷

Avant le concile, la musique jouissait d'un statut *rituel*. En d'autres mots, « l'acte liturgique » appelé chant était programmé par les rubriques, comme un rite à accomplir. Depuis le concile, selon Lucien Deiss, « le rituel est soumis au critère de la fonction ministérielle et, dans l'appréciation, intervient précisément l'élément beauté ».¹⁸

Et Jean-Yves Hameline de préciser :

On ne saurait non plus oublier que, dans une perspective proprement confessante, il y a aussi place à une expérience musicale où se déploie un véritable *intellectus fidei*, un réel effort de pénétration du mystère chrétien par l'acte même de la musique et de la métaphore musicale. Le chant ou la musique se présentent alors comme une herméneutique active et exploratoire des textes, des situations, des attitudes que le Culte divin ne présente pas seulement comme sacré mais comme théologique. L'histoire de la musique est aussi une histoire théologique, et pas seulement et indécisément « sacrée ».¹⁹

Les compositions d'Évangiles chantés, qui constituent le corps de cette thèse, visent le double objectif de servir la Parole de Dieu et de contribuer à créer un climat d'intériorité qui oriente l'auditeur vers la transcendance. Gelineau décrit « les récitations rythmo-mélodiques comme des pratiques à la fois apprentissage de la sagesse, discipline éthique, louange amoureuse, pour une transmission plus pénétrante du message ».²⁰

¹⁷ Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange* (Paris : Métailié, 2001), 72-73.

¹⁸ Lucien Deiss, *Les ministères et les services dans la célébration liturgique* (Paris, Editions du Levain, 1986), 52-54.

¹⁹ Jean-Yves Hameline, « L'invention de la musique sacrée, » *La Maison-Dieu* n° 233 (2003/1), 134.

²⁰ Joseph Gelineau, « Le chemin de musique, » *Concilium* n° 222 (1989), 163.

Le chapitre VI de la Constitution sur la Sainte Liturgie confirme l'importance et la dignité du chant et de la musique au cœur de la célébration liturgique :

« Le chant et la musique font partie nécessaire ou intégrante de la liturgie solennelle [...]. C'est pourquoi la musique sacrée sera d'autant plus sainte qu'elle sera en connexion plus étroite avec l'action liturgique en donnant à la prière une expression plus suave, en favorisant l'unanimité ou en rendant les rites sacrés plus solennels. » (n° 112).

« L'action liturgique présente une forme plus noble lorsque les offices divins sont célébrés solennellement avec chant. » (n° 113).

Musique et rite s'appellent et s'interpénètrent. « En devenant rite, la musique joue le jeu des figures propres aux récits fondateurs de chaque foi religieuse, c'est-à-dire, pour les chrétiens, aux récits bibliques et aux sacrements de l'Église. »²¹

Ainsi, la musique liturgique est fonctionnelle à deux points de vue :

1. par sa manière de s'adapter avec précision aux catégories, acteurs, formes lyriques, genres musicaux, langages et styles de chaque rite de l'action liturgique ;
2. lorsqu'elle entoure les rites par la splendeur de l'art pour ainsi introduire au mystère.

La musique ne cesse de construire une sorte de pont vers l'expérience religieuse.

« Les portes du mystère – dit E. Jünger – ne s'ouvrent que de l'intérieur : la grâce est grâce. Mais on peut s'y disposer, on doit s'offrir à sa présence, se livrer à son passage: " Préparez les chemins du Seigneur... " »

Jean-Paul II ne dit-il pas dans sa *Lettre aux Artistes* (1999) : « L'Art est, par nature, une sorte d'appel au Mystère. »

Deux orientations majeures sont privilégiées dans les documents de Vatican II concernant l'emploi du chant liturgique : *la participation de l'assemblée et la mise en valeur de la Parole de Dieu.*

Concernant *la participation de l'assemblée*, la Constitution sur la Sainte Liturgie insiste sur la participation « active, consciente, plénière » de tous et de toutes, personnes ou groupes. « Pour promouvoir la participation active, on favorisera les acclamations du peuple, les répons, le chant des psaumes et aussi les actions ou gestes et les attitudes corporelles. » (n° 30).

²¹ Joseph Gelineau, « Le chemin de musique, » *Concilium* n° 222 (1989), 160.

Le chant est un facteur important de l'édification de la communauté. « L'assemblée se donne un grand corps sonore pour donner corps à sa foi. C'est ce corps sonore lui-même qui joue alors le rôle de médiateur entre le croyant et son Dieu et dans ce sens, le rite de la confession de foi est un véritable signe sonore de l'Église-communion. »²²

Par le chant s'établit une communication globale. Le chant est *mouvement* : ceux qui chantent s'extériorisent, sortent d'une attitude purement passive. Ils manifestent leur présence par leur agir. Le mouvement est essentiellement rythme : rythme de la respiration, de la phrase musicale, du déroulement de l'action liturgique.

Le chant sollicite la *perception* : le chant est une articulation acoustique qui sollicite l'écoute de sa propre voix et de celle des autres. À la perception auditive s'ajoute celle du regard. Celui qui regarde et entend les autres comme chantant avec lui s'éprouve comme partie d'une communauté. Dans le chant comme composante essentielle de la cérémonie liturgique, les dimensions communicatives du culte sont présentes sous forme concentrée. L'homme singulier se perçoit comme partie d'une communauté à laquelle il est relié par une triple articulation, le *mouvement vocal*, l'*écoute* et le *regard*.

La seconde orientation du concile Vatican II privilégie la mise en valeur de la Parole de Dieu. Depuis la fondation du christianisme, il existe un long compagnonnage entre le chant et la Parole de Dieu. Saint Isidore de Séville soulignait déjà « comment la *vox sola* du chanteur imprime les paroles chantées dans l'âme de l'auditeur, déclenchant un plaisir intense proche de celui qu'on éprouve à goûter, comme y invite le Psaume 33 : « Goûtez et voyez comme est bon le Seigneur. »

Saint Jérôme, commentant le verset de l'épître aux Éphésiens lorsque l'apôtre Paul recommande de chanter et de célébrer le Seigneur *in cordibus vestris* écrit ceci : « Nous devons chanter et psalmodier Dieu plus avec notre cœur qu'avec notre voix ; c'est le sens de chanter « dans nos cœurs ». Ce docteur de l'Église atteste donc, à sa manière, le lien étroit qui existe entre la musique vocale et la résonance intérieure de la Parole de Dieu. Dans la liturgie, Dieu parle à son peuple et le peuple répond à Dieu par les chants et la prière. Ce dialogue est particulièrement perceptible dans la « Liturgie de la Parole » où la cantillation des lectures et des psaumes intervient pour soutenir et amplifier l'annonce de la Parole.

²² Jean-Claude Menoud, « Chanter dans le rythme, » *La Maison-Dieu* n° 199 (1994), 3.

Le choix d'une cantillation contemporaine

L'auteure des évangiles chantés présentés ici, dans le cadre du doctorat en théologie pratique, s'est beaucoup interrogée sur la musique qui convient à la proclamation des textes bibliques, notamment des Évangiles. Une cantillation pensée en fonction de ceux qui la chanteront comme de ceux qui la recevront pourrait-elle devenir l'outil privilégié pour mettre en valeur la parole de Dieu ?

« La cantillation est un terme qui désigne les récitatifs des rituels juifs ou chrétiens où les éléments rythmiques et mélodiques n'existent qu'au service de la parole prononcée, dans le respect de ses structures sémantiques, syntaxiques et poétiques ». ²³ La cantillation devient donc un instrument « porteur » de la parole. Elle n'est pas la parole courante, banale. C'est une lecture qui fait appel à des éléments musicaux, entre autre un rythme et un ton.

Dans le chant, le texte est porteur de significations que la musique lui emprunte, tandis que la musique, pour sa part, élargit le sens des mots. Grâce à la parole, la musique peut « nommer » le Dieu de Jésus-Christ ; par la musique, la voix humaine tente de dire l'ineffable. ²⁴

Celui ou celle qui chante est conscient qu'il ne pourra jamais saisir le secret de Dieu de manière adéquate ; voilà pourquoi il chante en étant convaincu du fait que « la voix est l'organe d'émission de la personne humaine dans toutes ses dimensions, au service du message ». ²⁵ La culture contemporaine occidentale a séparé le « dit » et le « chanté ». Il revient aux compositeurs de créer une forme de récitation rituelle qui donne à la Parole de Dieu un support contemporain. Chanter la Parole en un chant nouveau constitue une actualisation de la relation avec Dieu, autant pour celui qui chante que pour celui qui écoute.

Dans l'assemblée célébrante, les ministres, serviteurs de la Parole, doivent avoir une oreille de disciple, une « oreille liturgique ». S'ils se font « écoutant », ils créent, par la parole, le chant, le geste, la posture ou le silence, les conditions nécessaires pour que l'oreille de l'assemblée s'ouvre et que son écoute se tende. ²⁶

La cantillation d'un texte, que ce soit une oraison, une préface, une évangile ou un psaume, même si le ton en est fixé, laisse à l'interprète une marge d'improvisation qui tient autant à sa

²³ Michel Veuthey, « Célébrer avec chant et musique » *Dans vos assemblées. Manuel de pastorale liturgique* (Paris :Cerf, 1989), 156.

²⁴ *UNIVERSA LAUS*, Document II (Mai 2002) n° 5.5.

²⁵ Jean-Pierre Longeat, « La contemplation et la musique » *Communio* n° XXV, 4 (juillet-août 2000), 86.

²⁶ *UNIVERSA LAUS*, Document II (Mai 2002) n° 1.9.

Le musicien qui travaille au service de la Parole de Dieu dans le cadre liturgique ne fait pas oeuvre de divertissement ou de décoration. « À partir d'un idéal de transparence de la voix, voulue humble servante des textes sacrés, s'effaçant devant eux comme Jean Baptiste s'effaçant devant le Verbe »²⁷, le compositeur, comme son interprète, ont un rôle irremplaçable, ce sont des « passeurs ».

²⁷ Michel Poizat, « Verbe, voix, corps et langage, » *La Maison-Dieu* n° 226 (2001/2), 49.

CHAPITRE 5

APPROCHE POUR UN DISCOURS MUSICAL AU SERVICE DE LA PAROLE

« La musique est capable de toucher directement la fibre sensible de l'âme en usant des sons sur un registre qui n'est pas celui de la pensée conceptuelle. La musique nous touche parce qu'elle fait directement écho à l'intériorité dans son écoulement intérieur. »¹

Mettre en musique des textes de l'Évangile, ce qui est la démarche de théologie pratique de cette thèse, c'est tenter de leur donner un élan, un souffle et une vie nouvelle, car la musique possède ce pouvoir. Prenons, par exemple, extrait de la comédie musicale *Notre-Dame de Paris*, « le Temps des cathédrales. » Enlevez la musique de cette chanson, elle devient une tout autre œuvre. Composer à partir de textes écrits est vraiment créer une œuvre différente du texte seul. Ce n'est plus seulement le texte qui nous rejoint. L'œuvre porte une compréhension du texte enrichie de l'apport musical. Le produit devenu symbiose texte et musique est différent du texte seul et de la musique seule. L'œuvre créée livre alors tout le potentiel du texte en rejoignant la personne à la fois dans son intelligence, dans son expérience et dans ses émotions. Comme l'écrit Régine Aguilar Goncalves : « La musique accompagne le texte, elle traduit l'atmosphère du texte, elle est un autre langage, une autre façon de dire le texte, une autre linguistique, une autre tradition. »²

Pour "dire" musicalement les textes d'Évangile choisis, dont les paroles devaient rester l'élément essentiel, au premier plan, nous avons cherché des formules très simples, en mode de cantillation. La ligne mélodique se compose donc principalement d'une *teneure*, une note sur laquelle on proclame la majeure partie du texte. Cette *teneure* peut être ornée si certains mots ou certains éléments de la phrase le suggèrent. Une intonation et une finale vont encadrer le récit sur la *teneure* au début et à la fin de la phrase. Tel est le canevas de base des compositions proposées dans cette thèse.

Loin de nous contenter de musicaliser le texte phrase par phrase, nous avons également considéré l'architecture globale de l'extrait, la cohérence, l'unité et la solidité de l'œuvre dans son ensemble. Il nous fallait aussi soutenir et respecter les notions de mouvement, d'élan, de projection de chaque idée, dans son rythme comme dans son contenu poétique. La combinaison de ces deux aspects, unité et fantaisie, confèrent à l'œuvre sa couleur et sa spécificité.

¹ Serge Carfantan, *Philosophie et spiritualité*, (2002) <http://perso.club-internet.fr/sergecar/cours/art2.htm>, 3.

² Régine Aguilar Goncalves. « Frank Zappa, Civilisations Phase III, » *Récit et représentation musical*, Danielle Cohen-Levinas, dir. (Paris : l'Harmattan, 2002), 329.

Le travail de « sculpture du temps » (qui est celui du compositeur) est un travail artisanal sur des matériaux très concrets à sélectionner et combiner. Très grossièrement, on peut les classer de la façon suivante :

- la métrique : façon de mesurer le rythme dans une alternance de temps forts et faibles ;
- les hauteurs de notes, leur place sur les degrés d'une échelle diatonique ou chromatique, leurs pôles d'attraction ;
- les lois de l'harmonie (ou de l'enchaînement des accords exprimés ou sous-jacents) ;
- les lois de la prosodie française : alternance d'accents toniques et de syllabes muettes.

L'œuvre à naître sera le fruit d'un heureux dosage entre degrés forts et degrés faibles, de trouvailles de fantaisies susceptibles de faire ressortir la couleur modale ou tonale choisie en fonction du texte, d'un repérage judicieux des appuis du texte français. L'emploi occasionnel d'un mélisme (ornement musical) pour souligner un mot pourra apporter un peu de fantaisie au discours. La courbe ascendante ou descendante d'une phrase et les différentes inflexions de la voix en fonction de la diction, si légères soient-elles, pourront aussi se charger de signification.

L'emploi de la modalité

Parmi toutes les échelles de hauteurs utilisées en musique occidentale, nous avons choisi la modalité³ et la tonalité⁴. Le terme *modal* s'emploie par opposition à *tonal*, qui s'applique aux modes majeur ou mineur harmonique. La puissance d'attraction de la tonique, dans la tonalité du système occidental, est incontournable. Les échelles modales sont les systèmes de hauteurs utilisés dans le chant grégorien et par les compositeurs du Moyen Âge. Le discours modal déplace la force d'attraction sur d'autres degrés de la gamme, ce qui amène d'autres couleurs sonores tout en gardant la fonction de stabilisation d'un point d'appui, la teneure.

En ce qui concerne les compositions de cette thèse, travailler uniquement dans une structure modale nous est apparu trop restrictif. Nous nous sommes donc donné le droit d'adopter un langage tonal quand la couleur et l'inspiration nées d'un texte nous y invitaient. En fait, nous avons bien réfléchi à chaque détail et sommes en mesure d'expliquer clairement

³ Modalité : échelle tonale d'un morceau ou d'un fragment par opposition à tonalité ou encore caractère d'un morceau écrit dans une échelle modale autre que celle du majeur ou du mineur (*Larousse de la musique*).

⁴ Tonalité : organisation de séquences de sons musicaux selon une échelle-type (tons et demi-tons) se succédant dans le même ordre et où le premier degré de chaque gamme se trouve au centre de deux quintes (*Le Petit Robert*).

nos choix. Le lecteur en trouvera quelques exemples dans les fiches qui accompagnent chaque oeuvre. Jean Lambert, compositeur, affirme que « pour une grande part de la musique classique traditionnelle, même la plus petite note n'est habituellement pas laissée au hasard ». Le compositeur doit connaître exactement ce qu'il écrit, même si l'auditeur ne se rend pas nécessairement compte des subtilités que peut contenir l'oeuvre. Dans un texte intitulé « La musique exprime-t-elle quelque chose ? », Michèle Reverdy décrit son propre processus de composition en ces termes :

La force d'expression de l'oeuvre dépend de l'humain, de la pensée, et par là même du travail d'élaboration à travers toutes ses étapes : depuis « l'idée de Génie », ce choc initial qui déclenchera le processus créateur, jusqu'au travail de fourmi qui cisèlera pendant de minutieuses heures le détail d'écriture infinitésimal et indispensable car, si le détail échappe à l'oreille de l'auditeur, sa nécessité par contre s'impose au compositeur.⁵

Les vingt-cinq oeuvres de ce recueil de compositions ont été écrites, travaillées et interprétées à partir de la notation traditionnelle et non en notation psalmodique même si la cantillation aurait rendu logique une telle écriture. Pourquoi ? Les trente ans d'enseignement du solfège au Grand Séminaire ont été faits selon le programme de solfège de l'extension de l'enseignement de la Faculté de musique de l'Université Laval. Les notions enseignées se retrouvent dans la composition des évangiles, soit : les figures de notes de base, les chiffrages ayant la noire comme unité de mesure, les tonalités jusqu'à deux altérations, dièses et bémols, les rythmes des croches, triolets de croches et doubles croches.

Volontairement, ces Évangiles chantés ont été composés dans la suite d'une pédagogie d'enseignement de la musique pratiquée depuis 30 ans, et les prêtres qui ont bénéficié de la formation musicale au Grand Séminaire de Québec se retrouvent, avec ces éléments, en terrain connu. Voilà pourquoi, également, les subtilités rythmiques ont été volontairement écartées et, de ce fait, permettent une interprétation plus personnelle. L'auteure a de plus considéré que cette oeuvre est un fruit de la théologie pratique, qu'elle n'est pas d'abord destinée à des spécialistes. Le fait que des prêtres soient capables d'interpréter les Évangiles prouve que le niveau est abordable. Cela dit, l'auteure n'a pas la prétention de juger ces oeuvres accessibles à tous les prêtres. Les Évangiles chantés demandent certaines exigences vocales, mais elles demeurent musicalement bien construites dans leur simplicité, l'auteure n'ayant jamais perdu de vue l'objectif de mettre en valeur la Parole de Dieu.

⁵ Michèle Reverdy, « La musique exprime-t-elle quelque chose ? » *Récit et représentation musicale*, Danielle Cohen-Levinas, dir. (Paris : L'Harmattan, 2000), 25.

Critères d'évaluation

Il apparaît logique que les critères d'évaluation que nous nous sommes donnés pour travailler notre œuvre soient directement en lien avec notre méthode de composition et nos objectifs. Il s'agit d'une œuvre destinée à la liturgie, ayant pour but de mettre en valeur des textes d'Évangile, donc la Parole de Dieu. Les chapitres précédents ont abordé le processus artistique comme création et réception, la voix comme moyen privilégié d'expression du sacré, la filiation du chant destiné à la liturgie avec les formes de cantillation biblique, l'itinéraire de la musique liturgique en Église depuis Vatican II. Nous sommes donc dans une approche psychologique, historique et pédagogique qui nous a servi tout au long de la composition.

Les critères techniques qui lient la logique de la facture musicale avec l'interprétation théologique sont directement lisibles dans la composition musicale. Nous avons soupesé :

- la pertinence de l'alternance des tons et des modes ;
- le choix de la tonalité ou de la modalité selon la « couleur » du texte ;
- l'amplitude de la tessiture en relation avec l'aisance vocale (de la note la plus haute à la note la plus grave) ;
- la répartition des élans et des appuis ;
- le choix des notes stables ou instables par rapport à la teneur ;
- l'utilisation des repères mélodiques et l'emploi équilibré des ornements en fonction de la symbolique exégétique ;
- la validation de l'œuvre auprès des interprètes et des destinataires.

La symbiose texte-musique

Un des défis majeurs de ce type de travail est l'attention portée à la relation texte-musique. Notre but était d'arriver à la symbiose la plus parfaite possible entre le texte proclamé et le texte musical. Nous avons consulté les maîtres pour bien cerner le problème.

L'Instruction sur la traduction des textes liturgiques, datée de 1969, a établi des principes fort utiles aux traducteurs : « Le respect de l'original latin ne veut pas dire le respect servile de ce qui serait le fait des nécessités ou des habitudes de la langue et non le fait de l'expression exacte de la foi. »⁶

⁶ Pierre Faure et Didier Rimaud, « Jacques Berthier, un serviteur de la musique liturgique, » *Célébrer* n° 236 (janvier 1994), 13.

Dans une entrevue, la question suivante a été posée au compositeur Jacques Berthier : « Quels conseils donneriez-vous à quelqu'un qui commence à écrire de la musique pour la liturgie ? » Voici sa réponse :

Qu'il garde bien en mémoire cette phrase du concile : « La fin de la musique sacrée est la gloire de Dieu et la sanctification des fidèles. »

Je lui dirais de regarder comment le français a été traité par des compositeurs comme Debussy, Ravel, Poulenc ; comment ont travaillé ces aînés sur le chantier de la liturgie française : Goudimel et Joseph Samson, les Gelineau, Deiss, Rosier, Geoffroy...⁷

Puisons encore à l'expérience d'un artisan de la première heure, Joseph Gelineau :

L'acte de chant est un acte où le mot et le son ne font qu'un. Mais dans l'acte de chant, le texte prend lui-même la dimension lyrique et la musique n'en est plus séparable. La question du lien texte-musique est devenue pour moi centrale lorsque j'ai été amené à composer sur des psaumes et à restaurer toutes espèces de formes chantées qui n'existaient plus : cantillation, litanies, psalmodies, répons. Je me passionnais à retrouver ces formes dans la tradition et à leur redonner une figure verbale et musicale aujourd'hui.⁸

Parlant de conditions plus techniques, Joseph Gelineau dit ceci : « Dans chaque langue, le lyrisme choral repose sur une base verbo-rythmique qui est propre à cette langue (prose rythmée, isosyllabisme, métrique poétique) et qui appelle une transposition créatrice. »⁹

Armand Ory, curé de paroisse, directeur de la revue *Musique Sacrée* et parolier reconnu, expose quelques consignes pour la mise en musique de textes bibliques :

Il y a au préalable, avant toute note de musique, une musique du texte. Et d'abord une musique du mot et de la syllabe. La voyelle donne la couleur ; il y a des sons chauds et des sons couleur pastel. L'accumulation de certaines sonorités détermine le climat. [...] La consonne donne l'articulation, elle fait sonner la voyelle : celle-ci n'émet pas la même sonorité, suivant qu'elle est attaquée par une consonne percutante ou chuintante ou sifflante. On voit donc que, indépendamment de la syntaxe et du sens, le texte dégage déjà sa propre musique.¹⁰

⁷ *Ibid.*, 15.

⁸ Maurice Tanant, « Joseph Gelineau, un compositeur au service de la liturgie, » *Célébrer* n° 224 (octobre 1992), 10.

⁹ Joseph Gelineau, « Traduire, transposer, recréer les textes liturgiques en français, » *La Maison-Dieu* n° 81 (premier trimestre 1965), 86.

¹⁰ Armand Ory, « Problèmes spécifiques de la musique liturgique en langue française dans la ligne du concile Vatican II, » *Chant et musique liturgiques en pays francophones* (Québec : Université Laval, 1994), 67.

Compositeur québécois, Jean Lambert a plusieurs œuvres liturgiques à son actif :

La musique donne vie aux mots dans le temps, par le rythme. La musique est l'art du temps, pas du sens. Il faut bien faire l'analyse de la phrase française pour en repérer les élans naturels et les pauses naturelles. Dans le procédé lui-même de l'écriture, il est préférable d'écrire en même temps musique et texte ; ne pas écrire les notes simplement au dessus du texte littéraire, comme si elles étaient « surajoutées » au texte.¹¹

Dans mon travail de composition, les étapes suivantes ont été suivies *par rapport à l'oralité du texte* :

- Méditer le texte de l'Évangile pour en tirer spirituellement la substance.
- Proclamer, à haute voix, le texte avec l'intonation.
- Chercher à rejoindre le rythme et le mouvement déjà présents dans les mots.
- Établir une échelle de sons qui paraît traduire l'esprit de ce texte.
- Travailler à y placer le texte en conservant un équilibre mélodique et rythmique.
- Veiller à éviter la monotonie et la perte des repères mélodiques.
- Ajuster les choix musicaux avec les mots forts et les mouvements du texte français.
- Vérifier la fluidité de la cantillation de l'œuvre.
- Soumettre à l'épreuve de l'interprétation et de la validité sur le terrain la version terminée.

Validation de l'œuvre sur le terrain

Depuis 1980, je suis impliquée dans la formation musicale et liturgique des futurs prêtres au Grand Séminaire de Québec. Ces trente ans de terrain se sont révélés riches en réflexion, en expérimentation, en recherche sur la musique qui célèbre les mystères que l'année liturgique présente à la contemplation de notre vie de foi. J'ai bien évidemment acquis un intérêt privilégié pour les célébrations spécifiques de ce milieu, notamment les ordinations au diaconat et au presbytérat. Le programme de formation musicale et la connaissance de la liturgie travaillée et expérimentée en équipe y sont étroitement liés à la proclamation de la Parole, en collaboration avec l'abbé Louis-André Naud, liturgiste reconnu.

¹¹ Jean Lambert, Notes de cours de composition (2007).

Plusieurs des Évangiles chantés de ce recueil ont été composés à la demande explicite de candidats au diaconat ou à la prêtrise, à l'occasion de « leur » célébration d'ordination diaconale ou presbytérale. Ils ont tous été chantés en célébration, et donc expérimentés publiquement « sur le terrain ».

Les autres sont des demandes du diocèse de Québec pour différentes célébrations diocésaines, notamment pour la messe chrismale. Des responsables d'autres événements m'ont ensuite invitée à composer pour les occasions suivantes, et mes Évangiles ont été chantés :

- À Toronto, lors de la venue du pape Jean-Paul II aux J.M.J. Matthieu 5, 1-12 ;
- Lors de la célébration œcuménique du Sommet des Amériques (Québec, 2006), Matthieu 25, 31-40 ;
- Au Congrès provincial de la pastorale en milieu de santé (Québec, 2007), Matthieu 11, 25-30 ;
- Lors de la fête diocésaine de l'Immaculée Conception, depuis 2007, à la basilique Notre-Dame de Québec, Luc 1, 26-38 ;
- Lors de la célébration d'ordination presbytérale au Congrès eucharistique (Québec 2008), Jean 15, 9-17 ;
- Lors de la messe de clôture (Statio Orbis) du Congrès eucharistique (Québec 2008), Matthieu 10, 26-33 ;
- Pour la messe officielle de la fête de saint Jean-Baptiste lors du 400^e de Québec (Québec 2008), Luc 1, 57-66,80 ;
- À l'occasion de l'ordination épiscopale de Mgr Paul Lortie et de Mgr Gérald Lacroix à Sainte-Anne-de-Beaupré (2009), Marc 16, 15-20.
- Au centenaire de Mgr de Laval (2008), Jean 10, 11-16.

Plusieurs œuvres destinées aux fêtes liturgiques sont aussi chantées dans les paroisses, particulièrement les récits de la Nativité et du matin de la Résurrection.

Ces cantillations de textes d'Évangile sont donc reconnues comme œuvres liturgiques et ont été validées, *en premier lieu* par les commentaires des prêtres et laïcs qui les ont interprétées ; *en deuxième lieu* par une série de témoignages provenant de personnes qui les ont entendues au cours des célébrations (ces deux points seront développés un peu plus loin) ; et *en troisième lieu* cette validation s'est confirmée par les demandes spécifiques de textes d'Évangile chantés qui me sont faites régulièrement, soit par les responsables de célébrations liturgiques importantes, soit par les futurs ordonnés pour leur diaconat ou leur presbytérat, soit par des prêtres de paroisse qui souhaitent utiliser ces cantillations pour solenniser certaines

célébrations de l'année liturgique. Le fait que des prêtres et des diacres aient souhaité se procurer les partitions après les avoir entendues lors de célébrations est également significatif. Ces demandes de nouveaux évangiles chantés et de partitions confirment la pertinence de cette initiative.

Les commentaires des prêtres interprètes

D'après les témoignages recueillis, les prêtres apprécient de chanter des textes tirés du lectionnaire de la Parole de Dieu et affirment que ces interventions enrichissent la célébration. La collaboration de l'auteure dans la préparation de l'interprétation a permis d'améliorer la symbiose texte-musique, et d'aplanir les difficultés de certains passages musicalement plus délicats, en expliquant leur raison d'être. Depuis le début de l'expérience, les prêtres confirment que chanter ces Évangiles suscite une plus grande intériorité et un approfondissement différent de la Parole de Dieu en conférant au texte une dimension nouvelle.

Pour la validation des œuvres sur le terrain, nous avons procédé à une cueillette de données auprès de quinze prêtres de différents diocèses¹² qui ont chanté ces Évangiles. Ils ont été priés de répondre à la question suivante, subsidiaire de notre question de thèse : *Comment un texte d'Évangile chanté sert-il la Parole de Dieu dans une célébration liturgique ?*

Voici les points qui ressortent des 14 réponses analysées :

- La présentation d'un Évangile chanté après d'autres textes de la Parole de Dieu simplement lus brise la monotonie à l'intérieur de la liturgie de la Parole, marque une rupture positive dans le rythme habituel, donne du relief à la proclamation.
- Le chant demeure un élément accrocheur. L'intérêt des auditeurs se réveille. Dans un contexte social ultra-sonorisé, ce n'est pas négligeable.
- Le chant intensifie l'harmonie vécue par la communauté des fidèles. L'Évangile chanté est un élément de solennité dans une célébration.
- Il permet au célébrant de mieux intérioriser l'Évangile en le répétant pour assimiler la symbiose musique-texte, donc de mieux intégrer l'homélie.
- L'Évangile chanté redonne, pendant un moment, un espace-temps à des personnes soumises à un rythme de vie trépidant, espace de résonance, temps allongé du chant par rapport au rythme parlé.

¹² Diocèses de Saint-Jean-Longueuil, Québec, Nicolet, Sherbrooke, Sainte-Anne-de-la Pocatière.

- La cantillation des textes évangéliques rejoint tout un pan de la tradition vocale chrétienne.
- Le chant de ces œuvres renforce la certitude que la musique est susceptible de créer des conditions favorables à une intériorité personnelle, facteur d'une meilleure compréhension de la Parole et d'expérience spirituelle réelle.
- Le chant d'un récit fait rayonner le symbolisme qu'il contient. La réception esthétique invite l'auditeur à une adhésion qui dépasse la compréhension de « l'histoire ».
- Pour celui qui chante la Parole, c'est acquérir un sens plus large de l'action de proclamer et de transmettre la Parole dans un engagement de toute sa personne.

L'atelier du 21 novembre 2003 : témoignages des "récepteurs"

Lors du COLLOQUE-CÉLÉBRATION tenu à l'Université Laval, le 21 novembre 2003, au cours duquel furent chantés l'Évangile de l'Immaculée Conception, celui de la Nativité et le récit du matin de Pâques, un atelier sur les Évangiles chantés a permis de recueillir des commentaires écrits de ceux qui ont écouté. Voici les principaux points mentionnés :

- L'Évangile chanté donne au texte une saveur particulière.
- La musique porte à l'écoute, une écoute plus corporelle, elle "enveloppe".
- L'audition du chant, avec son rythme posé, facilite l'attention, une meilleure compréhension de la Parole, et plus d'intériorité. "Quand le chant est fini, il continue en dedans".
- Le texte chanté est mieux retenu que le texte lu.
- Le texte est plus touchant, il suscite une émotion. La réception est plus qu'intellectuelle.
- La cantillation met en valeur les mots clés du texte.
- Elle ajoute une dimension « sacrée ».

Ces témoignages recourent en tous points les idées exprimées dans d'autres circonstances.

Après toutes ces expériences sur le terrain, il me reste à espérer que cette initiative ouvre un certain horizon. L'intérêt manifesté pour ce genre de composition musicale liturgique est réel. Il s'est créé une sorte de mouvement autour de ces Évangiles chantés, mouvement qui ne demande qu'à s'amplifier pour servir la Parole de Dieu. Souhaitons que l'intégration de la musique et de la Parole ainsi vécue se révèle évangélisatrice. Le musicien

qui se met au service de la liturgie sait que la seule parole ne peut parler de Dieu qu'en hésitant, et que le chant, engageant tout l'être, est essentiel à la grandeur et à l'universalité du message.

CONCLUSION

Ce travail, centré sur l'importance du *Verbe*, de la *Parole* à communiquer, atteint-il son objectif: servir la Parole de Dieu de façon nouvelle ? Qu'apportent cette création musicale et la réflexion théologique qui l'accompagne au domaine de la musique liturgique ?

La Parole de Dieu est créatrice : le "*Dieu dit*" de la Genèse est la Parole sonore en son origine. Et lorsque l'évangéliste Jean parle du *Verbe fait chair*, il nous mène à l'idée que toute liturgie doit essentiellement être musique du *Verbe*. Michel Poizat, auteur d'une étude sur l'oralité dans l'Écriture, nous livre cette réflexion :

Idéalisant en effet le Verbe au point d'en faire la divinité suprême et unique, les religions du *Livre*, du *Dieu-Verbe*, ne pouvaient que se poser la question de la voix humaine dans ses rapports à ce *Verbe* divin, tant pour ce qui concerne la question de la transmission de la parole divine, de l'enseignement divin par le canal de la voix humaine, que ce qui concerne la question de l'adresse à Dieu, de la communication avec Dieu par le même canal.¹

L'immense corpus des oeuvres vocales sur des textes sacrés n'est-il pas la traduction musicale du *Verbe*, parole et son agissant de concert pour révéler à l'homme la profondeur des textes bibliques et leur valeur essentielle pour la compréhension du sens de sa vie ? « *Ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé, ce que nos mains ont touché du Verbe de vie, nous vous l'annonçons.* » (1 Jean 1, 1-3).

Le volet "création artistique" de ce doctorat, le recueil de 25 Évangiles chantés en français, est le résultat d'une réflexion théologique jumelée à notre longue expérience dans le champ de la musique liturgique, dans une démarche originale de théologie pratique. Ce travail a d'abord poussé la réflexion sur la justification de la proclamation de l'écriture par la voix chantée, véhicule du sacré, sur une musique neuve, car la parole courante, banale, ne saurait convenir pour transmettre un texte tenu par les croyants comme la Parole même de Dieu. Il faut lire la Bible dans le ton qui convient. Trouver ce "ton" qui serait Bonne nouvelle pour ceux qui l'écouteront, tel était notre propos.

À la question qui est à l'origine de cette thèse : « *Pour la proclamation d'un extrait de la Bible ou de l'Évangile, comment servir la Parole de Dieu par un chant nouveau ?* », nous répondons concrètement par une cantillation moderne sans être savante, toute en souplesse,

¹ Michel Poizat, « Verbe, corps et langage » *La Maison-Dieu* n° 226 (2001/2), 33-50.

jamais systématique, conservant une certaine rigueur. L'agencement de la couleur sonore, tantôt modale, tantôt tonale, en symbiose avec *chaque* texte de la Parole longuement médité, captive les auditeurs. Les textes proposent parfois de puissants contrastes que la musique n'hésite pas à épouser, ce qui insuffle beaucoup de vie, d'élan et suscite l'intérêt. La psalmodie ancienne, surtout dans le chant grégorien, se limite à une amplitude relativement réduite sur l'échelle sonore. La tessiture de nos compositions s'étend sur la totalité de l'octave, parfois même jusqu'à la dixième. Ce procédé permet de personnaliser chaque élément, de dé-banaliser un contenu dont les détails s'avèrent savoureux. Les fiches d'explications exégétiques qui précèdent la partition de chaque Évangile éclairent dans le détail comment la musique magnifie l'écoute des textes.

Quelles pourraient être les retombées de notre démarche dans le champ de la musique liturgique ?

- Ces compositions comblent un vide dans le répertoire du chant liturgique. En effet, les partitions de ce type sont rares ; quelques monastères en possèdent, quelques personnes en écrivent sans les publier et leur accessibilité est vraiment limitée. Pourtant, la demande est là.

- Le chapitre 5, *Conception et validation des évangiles cantillés*, expose notre démarche compositionnelle. Bien que plusieurs points aient été déjà avancés par différents musiciens et paroliers, nos recherches ne nous ont pas permis de trouver la description d'une procédure complète de mise en musique de textes de la Parole, étape par étape. Par l'exposition pédagogique d'une marche à suivre précise, ce document pourrait potentiellement guider la création d'autres œuvres liturgiques de ce genre. Cette expérience ouvre donc la voie à la mise en musique d'autres textes liturgiques, par exemple, les prières eucharistiques.

- Ce recueil est déjà expérimenté comme une pratique d'intervention sur le terrain pastoral. L'expertise acquise par notre démarche théologique et musicale est déjà transférée vers la communauté et le chapitre cinq en a détaillé les retombées fort positives.

- Le fait de nous relier à la tradition orale s'est révélé d'une importance capitale. « Dieu crée en parlant. Tout homme est appelé à s'associer à cette œuvre de création. Le

Verbe suscite un peuple qui parle et reste à l'écoute »². L'insistance mise dans ce travail sur la fonction et la qualité de l'écoute est propre à sensibiliser à la nature même de toute musique liturgique qui doit être conçue pour faciliter la réception de la Parole.

- Dans l'état actuel des choses, la relation entre la théologie et la musique est à peine effleurée. Dans la mesure où la musique se base sur l'interprétation théologique ou exégétique d'un texte de la Parole, où elle se prête à souligner, soit globalement, soit mot à mot, tout le sens que révèlent les paroles du Christ, elle devient un lieu théologique. Creuser la perspective de la musique comme lieu théologique, cette voie royale s'ouvre aux chercheurs. Le Québec ne manque pas de musiciens et musiciennes chevronnés, doublés de penseurs engagés qui vivent une expérience spirituelle authentique pour explorer cette piste clairement dégagée par le père Chenu, cité par Jean-François Labie:

En reconnaissant au « lieu théologique » une sorte de statut officiel, le père Chenu ouvre aux artistes un champ de réflexion et d'action entièrement nouveau. Prenant force symbolique, le jeu des sons et des images (les seuls outils auxquels puisse prétendre l'artiste) devient discours et prend place à côté de celui, écrit, du sage et du docte. Si le sujet de la recherche reste celui du théologien traditionnel, une autre démarche est proposée, d'autres outils vont pouvoir être mis en œuvre.³

Quelles perspectives passionnantes s'ouvrent au champ de la théologie pratique dans ce domaine! Qu'il nous soit permis de penser que nos Évangiles cantillés et le document qui s'y rattache puissent attirer l'attention sur le sujet et mettre en recherche d'autres compositeurs qui pourraient y trouver une source d'inspiration.

- Nos partitions sont des textes de l'Évangile chantés en français. Bien que pensées pour la liturgie catholique, elles sont évidemment disponibles et pertinentes pour toutes les confessions chrétiennes qui souhaiteraient les intégrer à leurs propres offices religieux. Avec leurs humbles moyens, elles offrent leur modeste apport à l'œcuménisme.

- Cette expérience de théologie pratique dans le domaine musical, étant dialogue à l'intérieur d'une même personne par sa double nature, confirme l'importance de ce

² UNIVERSA LAUS, Document II, La Maison-Dieu n° 239 (2004/3), 7.

³ Jean-François Labie, *Le visage du Christ dans la musique des XIXe et XXe siècles* (Paris : Fayard, 2005), 192.

dialogue parfois difficile entre l'Église et les créateurs. Comme l'affirme Jean-Paul II, ce dialogue « s'enracine aussi bien dans l'essence même de l'expérience religieuse que dans celle de la création artistique. »⁴ . Ceci décrit bien ce que nous avons vécu tout au long de notre démarche.

- Enfin, avant de présenter notre artefact de théologie pratique, l'oeuvre musicale, qu'il nous soit permis de souligner la valeur du travail de ceux qui ont interprété nos évangiles, travail de la voix, répétition méditative du texte, engagement de tout l'être corporel et spirituel, désir et plaisir de faire humblement rayonner la Parole, celle qui ouvre chez l'homme et la femme d'aujourd'hui le chemin du sens de la vie et de la réalité de Dieu, au-delà de la beauté qui en favorise l'accès.

⁴ Lettres du pape Jean Paul II aux artistes (1999), 1.

BIBLIOGRAPHIE

- Abitbol, Jean. *L'odyssée de la voix*. Paris : Robert Laffont, 2005.
- Adler, Israël. « La musique religieuse juive. » *Le Monde de la Bible*, 37, 1985.
- Aguilar Goncalves, Régine « Frank Zappa, Civilisation Phase III. » *Récit et représentation musicale*, sous la direction de Danielle Cohen-Levinas. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Algazzi, Léon. « La musique juive. » *Histoire de la Musique*, sous la direction de Roland-Manuel. Paris : Gallimard, 1960.
- Alvarez-Péreyre, Frank. « La cantillation des textes bibliques et post-bibliques. » *Le Monde de la Bible*, 37, 1985.
- Armogathe, Jean-Robert. « Les normes générales de la musique sacrée. » *Communio* XXV 150, 2000.
- Behaeghel, Julien. *La Bible à la lumière du symbole*. Paris : Alphée, 2007.
- Bernard, Claude. « La réception des chants liturgiques. » *SIGNES musicales* 81, 2004.
- Boespflug, François. *La Trinité dans l'art d'Occident*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2000.
- Boily, Paul. « La musique liturgique en francophonie : situation et perspectives au Canada. » *Chant et musique liturgiques en pays francophones*. Québec : Université Laval, 1994.
- Bossis, Bruno. « La représentation de l'écoute. » *Récit et représentation musicale*, sous la direction de Danielle Cohen-Levinas. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Caldi, Marco. *La force de l'Art*. <http://www.appeldeshauteurs.net/art.html>
- Carfantan, Serge. *Philosophie et spiritualité*. 2002. <http://perso.club-internet.fr/sergecar/cours/art2.htm>.
- Caron, Sylvain. « L'essence du chant liturgique repose sur le dialogue. » *La liturgie en quête de sa musique*, sous la direction de Paul Cadrin et Gilles Routhier. Montréal : Médiaspaul, 2007.
- Caron, Sylvain. « L'inculturation transnationale de la musique liturgique au Québec. » *La mondialisation du phénomène religieux*. Montréal : Médiaspaul, 2007.
- Charru, Philippe et Christoph Théobald. *L'Esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach*. Mardaga, 2003.
- Chenu, Marie-Dominique. *La Parole de Dieu, la foi dans l'intelligence*. Paris : Cerf, 1964.
- Chouraqui, André. *L'univers de la Bible*. Paris : Lidis, 1985.
- Collins, Patrick W. « Liturgie et esthétique. » *La Maison-Dieu* 199, 1994.
- Commission épiscopale de liturgie. « La musique dans la liturgie. » *Bulletin national de liturgie* 16, 1968.
- Corbin, Alain. *Histoire du christianisme*. Paris : Seuil, 2007.
- Corbin, Solange. « Le chant grégorien. » *La Musique*, sous la direction de Norbert Dufourcq. Paris : Larousse, 1965.
- De Candé, Roland. *Histoire universelle de la musique*. Paris : Seuil, 1978.
- Deiss, Lucien. *Concile et chant nouveau*. Paris : Levain, 1968.

- Deiss, Lucien. *Les ministères et les services dans la célébration liturgique*. Paris : Éditions du Levain, 1986.
- Deiss, Lucien. « Musique et texte. » *SIGNES musiques* 100, 2007.
- De Musica Sacra*. Instruction de la Congrégation des rites sur la musique sacrée et la liturgie. 1958.
- Dewey, John. *Art as experience*. New York : Milton, Balch and Co. 1934.
- Dheilly, J. *Dictionnaire biblique*. Tournai : Desclée de Brouwer, 1964.
- Directoire pastoral pour la construction des églises pour l'archidiocèse de Montréal*, 1965.
- Drolet, Gilles. *L'insondable richesse du Christ*. Québec : Anne Sigier, 1994.
- Dufourcq, Norbert. *Larousse de la musique*. Paris : Larousse, 1957.
- Duquesne, Jacques. *Jésus*. France : Desclée de Brouwer/Flammarion, 1994.
- Faure, Pierre et Didier Rimaud. « Jacques Berthier, un serviteur de la musique liturgique. » *Célébrer* 236, 1994.
- Gasser, Sylvain. « André Gouzes. » *SIGNES musiques* 26, 1995.
- Gasser, Sylvain. « Gaëtan de Courrèges, compositeur et interprète. » *SIGNES musiques* 44, 1998.
- Gasser, Sylvain. « Jean-Paul Lécot. » *SIGNES musiques* 57, 2000.
- Gasser, Sylvain. « Jo Akepsimas. » *SIGNES musiques* 32, 1996.
- Gasser, Sylvain. « Lucien Deiss. » *SIGNES musiques* 48, 1998.
- Gasser, Sylvain. « Père Jean-Pierre Longeat, abbé de Ligugé. » *SIGNES Musiques* 28, 1995.
- Gelineau, Joseph. *Chant et musique dans le culte chrétien*. Paris : Fleurus, 1962.
- Gelineau, Joseph. *Dans vos assemblées*. Paris : Cerf, 1989.
- Gelineau, Joseph. « Le chemin de musique. » *Concilium* 222, 1989.
- Gelineau, Joseph. *Le livre de la chorale*. Paris : Cerf, 1967.
- Gelineau, Joseph. « Traduire, transposer, recréer les textes liturgiques en français. » *La Maison-Dieu* 81, 1965.
- Gerhards, Albert. « Le chant dit plus que les paroles. » *La Maison-Dieu* 199, 1994.
- Grenier, Denis. « Liturgie et musique : les conditions d'une rencontre entre l'art et la fonction. » *Chant et musique liturgiques en pays francophones*. Québec : PUL, 1994.
- Guillemette, Gaétane. « Liminaire. » *Cahiers de spiritualité ignatienne* 104, 2002.
- Hameline, Jean-Yves. « L'invention de la musique sacrée. » *La Maison-Dieu* 233, 2003/1.
- Hurley, Robert. « La critique reader-response dans l'oeuvre de R.M. Fowler. » *Laval théologique et philosophique* 53, 1977.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.
- Jean-Paul II. Audience générale, 9 janvier 2002.

- Jean-Paul II. *Lettre du pape Jean-Paul II aux artistes*. 1999.
- Kuen, Alfred. *La musique dans la Bible*.
http://louange.org/articles/_MusiqueAncient2.php3
- La Bible de Jérusalem*. Ottawa : Novalis, 1988
- La Bible des peuples*. Montréal : Médiaspaul, 2004.
- Labie, Jean-François. *Le visage du Christ dans la musique des XIX^e et XX^e siècles*. Paris : Fayard, 2005.
- Leclerc, Gilles. « À travers les livres et les fiches d'ici. » *Communauté chrétienne* 44, 1985.
- Leclerc, Raymonde. « Chant et musique avant et après Vatican II. » *L'Église canadienne*, 1986.
- Le Gall, Mgr Robert. « Il faut privilégier la qualité. » *SIGNES musicales* 100, 2007.
- Longeat, Jean-Pierre. « La contemplation et la musique. » *Communio* XXV, 2000.
- Menoud, Jean-Claude. « Chanter dans le rythme. » *La Maison-Dieu* 199, 1994.
- Migliorini, Robert. « Odette Vercruysse. » *La Croix*, 2000.
- Musicam Sacram*, (Instruction) Paul VI, 1967.
- Nocent, Adrien. « Parole et musique dans la liturgie. » *Concilium* 122, 1989.
- Nouveau Testament*, TOB. Paris : Cerf, 1975.
- Osty et Trinquet. *Le Nouveau Testament*. Paris : Siloë, 1974.
- Ory, Armand. « Problèmes spécifiques de la musique liturgique en langue française dans la ligne du concile Vatican II. » *Chant et musique liturgiques en pays francophones*. Québec : Université Laval, 1994
- Patenaude, Gilbert. « Le chant choral dans la liturgie après Vatican II. » *La liturgie en quête de sa musique*, sous la direction de Paul Cadrin et Gilles Routhier. Montréal : Médiaspaul, 2007.
- Petit Larousse des symboles*. Paris : Larousse, 2006.
- Pinson, Jean-Pierre. « Les restaurations du chant grégorien à travers l'histoire. » *La liturgie en quête de sa musique*, sous la direction de Paul Cadrin et Gilles Routhier. Montréal : Médiaspaul, 2007.
- Poizat, Michel. *L'opéra ou le cri de l'ange*. Paris : Métailié, 2001.
- Poizat, Michel. « Verbe, voix, corps et langage. » *La Maison-Dieu* 226, 2002.
- Porter, J.R. *Jésus-Christ*. Taschen : Evergreen, 2007.
- Pratt, Jean-François. *L'expérience musicale*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Reverdy, Michèle. « La musique exprime-t-elle quelque chose ? » dans *Récit et représentation musicale*, sous la direction de Danielle Cohen-Levinas. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Sacrosanctum Concilium. Les seize documents conciliaires*. Montréal : Fides, 1966.

- Sequeri, Pierangelo. « La musique “ rituelle ” entre liturgie et théologie. » *La Maison-Dieu* 239, 2004/3.
- Shiloah, Amnon. « Monde arabe et juif. » *La Musique*. Paris : Larousse, 1965.
- Sillamy, Jean-Claude. « David, roi musicien. » *Archéologie et sciences des origines* 310, 2006.
- Tanant, Maurice. « Joseph Gelineau, un compositeur au service de la liturgie. » *Célébrer* 224, 1992.
- Uberall, Étienne. « Un répertoire de plus en plus diversifié. » *SIGNES musicales* 83, 2004.
- Universa Laus. *Musique et liturgie*. Paris : Cerf, 1988.
- Université Laval, Faculté de théologie et de sciences religieuses, Doctorat en théologie pratique. *Le projet de thèse*. 2004.
- Veuthey, Michel. « Célébrer avec chant et musique. » *Dans vos assemblées*. J. Gelineau, dir. Paris : Cerf, 1989.
- Veuthey, Michel. « Didier Rimaud, un solitaire tourné vers les autres. » *SIGNES musique* 80, 2003.
- Viau, Marcel. *L'univers esthétique de la théologie*. Montréal : Médiaspaul, 2002.
- Villeneuve, Christian. « Un travail d'inculturation. » *Études*. 1999.
- Vocabulaire de théologie biblique*. Paris : Cerf, 1970.
- Wackenheim, Michel. « Les Psaumes-Chorals de Christian Villeneuve. » *SIGNES musicales* 64, 2001.
- Wackenheim, Michel. « Raoul Mutin, Être attentif aux mots d'aujourd'hui. » *SIGNES musicales* 50, 1999.

Recueils de Chants liturgiques et Fiches françaises (Cotation SECLI ou ALPEC)

- Akepsimas, Jo et Michel Scouarnec. *Laisserons-nous à notre table* E 161, Paris : SM.
- ALPEC. *Chants pour la liturgie*. Sainte-Foy, 1978.
- ALPEC. *Iesous ahatonia*. 2 volumes, Sainte-Foy, 1978.
- Chantez Dieu*. Collection Liturgies, années 1990.
- Chants notés*. 6 volumes. Cerf, Chalet, Levain, Seuil, 1976-1988.
- Chants notés*. Paris : Chalet, 1994, en collaboration avec Desclée.
- De La Tour du Pin, Patrice et Joseph Gelineau. *Dix hymnes du matin et du soir*. Tournai : Desclée, 1968.
- Deiss, Lucien. « Fille de Sion. » Y 3, dans *Cantique Nouveau*. Paris : Levain, 1962.
- Deiss, Lucien. « L'Esprit de Dieu. » K 35, dans *Hymnes et prières*. Paris : Levain, 1961.
- Deiss, Lucien. « Louez serviteurs du Seigneur. » Z 112, dans *Marie Fille de Sion*. Paris : Levain, 1962.

- Deiss, Lucien. « Oui, je me lèverai. » G 48 dans *Hymnes et prières*. Paris : Levain, 1961.
- Deiss, Lucien. « Souviens-toi de Jésus-Christ. » I 45 dans *Un seul Seigneur*. Paris : Levain, 1960.
- Deiss, Lucien. « Terre entière. » I 33 dans *Louange de gloire*. Paris, Levain : 1962.
- Deiss, Lucien. « Un enfant nous est né. » Y 8 dans *Hymnes et prières*. Paris : Levain, 1961.
- Deiss, Lucien. « Un seul Seigneur. » I 46 dans *Hymnes et prières*. Paris : Levain, 1961.
- D'une même voix*. Ottawa : Novalis, 2002.
- Dorge, Agathe. *Psaumes de tous les jours*. Thetford Mines : ALPEC, 1998.
- Dorge, Agathe. *Psaumes et acclamations*. Saint-Jean-sur-Richelieu : Richelieu ltée, 1988.
- Dubé, Madeleine. *Messe du Jubilé*. Ottawa : Novalis, 1999.
- Équipe de Québec. *Graduels-Alléluia-Traits pour les dimanches et fêtes*. Québec : Librairie de L'Action catholique, 1965.
- Gelineau, Joseph. *Cinquante-trois psaumes et quatre cantiques*. Paris : Cerf, 1954.
- Gelineau, Joseph. *Vingt-quatre psaumes et un cantique*. Paris : Cerf, 1953.
- Gouzes, André. *Le Dominical* (année A, année B, année C). Sylvanès : 1995, 1996, 1997.
- Lécot, Jean-Paul. *Christ hier, Christ aujourd'hui* D 27-36. Paris : Lethielleux, 1999.
- Lethielleux, P. (Joseph Gelineau). *Chanter l'Office*. Paris : Kinnor, 2002.
- Livret des fidèles*. Montréal : Fides, 1966.
- Mercure, Georges. *Tons de la grande semaine du mystère pascal*. Mont-Laurier : Éditions des Moniales Bénédictines, 1965.
- Missel noté de l'assemblée*. Brepols, Cerf, Chalet, Levain, 1990.
- Psaumes et acclamations*. Office national de liturgie. Ottawa : Novalis, 1990 et années suivantes.
- Rimaud, Didier. « Seigneur, venez. » E 20 dans *Gloire au Seigneur*. Paris : Seuil, 1952.
- Tassin, Claude. *Il viendra un soir*. Paris : Levain, 1983.
- Trois cents cantiques*. Montréal : Beauchemin, 1932.
- Villeneuve, Christian. *Psaumes-Chorals*. Lyon : Voies Nouvelles, 2001.

Discographie

- Akepsimas, Jo. *Messe Peuple battez des mains*. Al 45, SM 30 707.
- Akepsimas, Jo et Michel Scouarnec. *Laisserons-nous à notre table*. E 161 Paris : SM.
- Akepsimas, Jo et Michel Scouarnec. *Nous avons vu les pas de notre Dieu*. E 120. SM 17 472.
- Debaisieux, Maurice. *Joie de ma jeunesse*. Paris : SM.
- De Courrèges, Gaëtan. *Merci, Dieu, merci*. Paris : SM D2683, 1998.

**UNE CANTILLATION NOUVELLE
POUR LA PROCLAMATION DE VINGT-CINQ ÉVANGILES
DE L'ANNÉE LITURGIQUE**

Tome II

LES ŒUVRES MUSICALES

ŒUVRES MUSICALES

Le présent recueil de 25 textes d'Évangiles chantés se veut un instrument de proclamation de la Parole de Dieu, en contexte de célébration liturgique chrétienne. Il a été conçu à partir du texte du lectionnaire.

Sa composition, sous le mode de la cantillation, permet à la musique d'opérer en symbiose avec le texte de la Parole. Les partitions sont présentées en notation traditionnelle pour en faciliter la lecture et l'apprentissage.

Les textes choisis mettent en valeur particulièrement les grandes fêtes du cycle de l'année liturgique : l'Immaculée conception, la Nativité, le 1^{er} janvier, l'Épiphanie, le Jeudi Saint, le matin de Pâques, l'Ascension, le Christ-Roi. D'autres textes, comme les Béatitudes à l'occasion de la J.M.J. à Toronto, l'Évangile relatant la naissance du précurseur, pour la fête de la St-Jean et le magnifique extrait de Matthieu : »J'ai eu faim et vous m'avez donné à manger » pour le Sommet des Amériques, furent sélectionnés pour certains événements spéciaux.

Les prêtres, diacres ou chantres qui utiliseront ce recueil verront que chaque extrait d'Évangile est précédé d'une fiche explicative apportant un éclairage, tant au niveau exégétique qu'au niveau du procédé musical de composition. L'auteur souhaite que ces fiches permettent aux interprètes une meilleure compréhension de la Parole et facilite l'exécution de la séquence chantée.

L'objectif principal de ce travail consacré à la Parole est de créer un climat susceptible de favoriser la rencontre de l'interprète et de l'auditeur avec Dieu, considérant que l'Art de la musique s'adresse d'abord au cœur. Comme le dit Jean-Pierre Longeat, hautboïste diplômé de l'École supérieure de musique de Paris et Père Abbé du monastère de Ligugé :

De même qu'une musique s'inscrit dans le cœur et dans l'esprit au-delà du temps circonscrit de l'écoute, de même la Parole, le silence, la jubilation du Verbe de Dieu reçus dans la liturgie doivent se diffuser dans toute la vie de l'homme comme cette graine jetée en terre qui grandit sans que l'on sache comment jusqu'à porter un fruit abondant.¹

Cette réalisation dans le cadre de la théologie pratique se veut un instrument pastoral accessible pour solenniser une célébration eucharistique, pour créer un moment d'intériorisation dans une célébration de la Parole ou dans une rencontre œcuménique. Puisse

¹ Jean-Pierre Longeat, «La contemplation et la musique » *Communio* n° XXV, 4 (juillet-août 2002), 92.

l'interprète et l'auditeur y trouver un espace, un temps, un moment de beauté et de plénitude pour rejoindre le divin au plus profond de lui-même.

Céline Lamonde

LES ŒUVRES MUSICALES

Partitions et fiches explicatives¹

Luc 1, 26-38 (L'Immaculée Conception).....	2
Luc 2, 1-14 (La Nativité).....	4
Luc 2, 16-21 (Le 1 ^{er} janvier).....	6
Matthieu 2, 1-12 (L'Épiphanie).....	7
Luc 4, 16-21 (La messe chrismale).....	9
Jean 13, 1-15 (Le Jeudi saint).....	11
Jean 20, 1-9 (Le matin de Pâques).....	13
Matthieu 28, 16-20 (L'Ascension, année A).....	14
Marc 16, 15-20 (L'Ascension, année B).....	16
Matthieu 25, 31-40 (La fête du Christ Roi, année A).....	17
Jean 18, 33-37 (La fête du Christ Roi, année B).....	19
Luc 23, 35-43 (La fête du Christ Roi, année C).....	21
Jean 10, 11-16 (Le bon pasteur).....	23
Luc 1, 57-66.80 (Fête de saint Jean-Baptiste).....	25
Matthieu 5, 1-12 (La fête de la Toussaint – les Béatitudes).....	27
Marc 10, 46-52 (L'aveugle de Jéricho).....	29
Matthieu 14, 13-21 (La multiplication des pains).....	30
Jean 6, 59-69 (La profession de foi de Pierre).....	32
Luc 5, 1-11 (La pêche miraculeuse).....	34
Luc 19, 1-10 (Zachée).....	36
Luc 16, 19-31 (La parabole de Lazare et du mauvais riche).....	37
Matthieu 11, 25-30 (L'Évangile révélé aux petits).....	39
Marc 4, 26-34 (Paraboles sur le Règne de Dieu).....	40
Jean 15, 9-17 (Demeurez dans mon amour).....	42
Matthieu 10, 26-33 (Parlez sans crainte, ouvertement).....	44

¹ La pagination indique la page des fiches explicatives.

LUC 1, 26-38

L'Immaculée Conception

« La salutation et les paroles de l'ange actualisent non seulement les annonces eschatologiques de So 3, 14-17 en faveur de la fille de Sion (v. 28), mais encore les oracles messianiques d'Is 7, 14 concernant l'Emmanuel et de 2 S 7, 14 sur la maison de David (versets 31-32). »²

L'œuvre musicale est donc appuyée sur les paroles prophétiques de Gabriel.

Les versets 26-27 forment une introduction musicale ; c'est la mise en situation narrative et historique de l'extrait.

Dans les versets 28-30, le texte musical s'établit sur la dominante du ton de do majeur, ce qui confère de l'importance à la salutation de l'ange à Marie. Les mots : « Sois sans crainte Marie car tu as trouvé grâce auprès de Dieu » se situent sur le haut de l'échelle de do majeur. Ce passage est musicalement « rassurant » dans sa structure et soutient bien l'encouragement de l'ange à l'intention de Marie.

Pour tout ce qui concerne les prophéties messianiques (versets 31-33), une altération (si bémol) s'ajoute pour mettre en exergue musicalement ce qui concerne la future mission du Christ. Cette couleur mélodique inattendue dans cette tonalité symbolise cette annonce incroyable pour Marie et pour le peuple.

Les versets 34 et 36 ayant trait à la maternité de Marie et à celle d'Élisabeth sont musicalement empreints de discrétion et d'intimité ; ce qui produit cet effet est caractérisé par un dessin mélodique unique dans l'œuvre, soit l'ajout de deux altérations (si bémol et la bémol). « Dans l'Ancien Testament, la conception miraculeuse de mères stériles manifestait l'action de la providence divine en faveur du peuple ; la virginité de Marie signifie que la naissance de Jésus n'est pas le fruit de l'histoire humaine, mais le don du Père. »³ Voilà pourquoi cette couleur mélodique a été employée pour cette réalité biblique.

Dans le verset 34, la musique soutient la question de Marie en utilisant de nouveau les deux altérations. La question de Marie ne manifeste pas l'incrédulité de Zacharie. Celle de Marie est accueillie par l'ange comme inspirée d'une foi qui cherche à s'éclairer.⁴

Le retour dans la tonalité initiale contribue mélodiquement à faire ressortir avec plus de force le verset : « Car rien n'est impossible à Dieu. »

² André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome VIII (Paris : Lidis, 1985), 259.

³ *Ibid.*

⁴ *Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 102.

Quant au verset 35, la « mention de l'Esprit sur Marie évoque Gn 2 et propose de voir dans la naissance de Jésus une nouvelle création. Tout ce qui se passe en Marie, comme ce qui arrive dans les communautés chrétiennes est l'œuvre de l'Esprit ».⁵

L'expression biblique « “ te prendra sous son ombre ” fait référence à la nuée, qui, dans l'Ancien Testament, accompagne et révèle la présence de Yahvé ».⁶

L'extrait se termine sur le *fiat* de Marie. Musicalement, un si bémol vient appuyer l'humilité de la parole de Marie sur le mot *servante* pour revenir ensuite dans la tonalité lumineuse de do majeur dans la partie supérieure de l'octave, ce qui met en relief « que tout se fasse pour moi selon ta parole ».

La phrase finale, mélodiquement, assure l'unité de l'œuvre car elle rejoint le choix tonal de l'introduction.

⁵ *Ibid.*, 261.

⁶ Osty et Trinquet, *Le Nouveau Testament* (Paris : Siloë, 1974), 151.

LUC 1, 26-38

Céline Lamonde

Ténor

8 L'an-ge Ga-bri-el fut en-vo - yé par Dieu dans u-ne vil-le de -

3 Ga - li - lée ap - pe - lée Na - za - reth.

5 à u - ne jeu - ne fil - le,

7 u - ne vierge ac - cor - dée en ma -

9 ria - ge à un hom - me de la mai -

3

11  3
son de Da - vid, ap - pe - lé Jo -

13  7
seph; et le nom de la

15 
jeu - ne fille é - tait Ma - rie.

17 
L'ange en - tra chez - elle et

19  3
dit: "Je te sa - lue com - blée de

21  3
grâ - ce. Le Sei - gneur est a - vec toi." A cet - te pa -

23  3 3
ro - le el - le fut tou - te boule - ver - sée et el - le se de - man -

25 
dait ce que pou - vait si - gni - fier cet - te sa - lu - ta - tion. L'ange lui dit a -

27 
lors: "Sois sans crain - te Ma - rie car tu as trou - vé grâce au -

29 
près de Dieu. Voi - ci que tu vas con - ce - voir et en - fan - ter un fils.

31 
Tu lui don - ne - ras le nom de Jé - sus. - - Il se - ra - grand, -

33 
il se - ra ap - pe lé - le Fils - du - Très - Haut; -- Le Sei - gneur lui don - ne -

35 
ra le trô - ne de Da vid son Père. Il rè - gne - ra pour tou - jours

38 
sur la mai - son de Ja - cob et son rè - gne n'au - ra pas de fin."

40
8
Ma - rie dit à l'an - ge: "Com - ment ce - la peut - il se fai - re puis - que -

42
8
je suis vier - ge" L'an - ge lui ré - pon - dit:

44
8
"L'Es - prit Saint vien - dra sur toi, et la puis -

46
8
san - ce du Très-Haut te pren - dra sous son om - bre. C'est pour -

48
8
quoi ce - lui qui va naî - tre se - ra saint et il se -

50
8
ra ap - pe - lé Fils de Dieu. Et voi - ci qu'É - li - za -

52
8
beth ta cou - si - ne, a con - çu elle aus - si un

54
8
fils dans sa vieil - les - se et elle en est à son six - iè - me

56
8
mois, a - lors qu'on l'a - pe lait la- fem - me - sté - ri - le - car - rien n'est

58
8
im - pos - sible à Dieu. Ma - rie dit a - lors: - -

60
8
Voi - ci la ser - van - te - du Sei - gneur; - - Que

62
8
tout se pas - se pour moi se - lon ta pa - ro - le"

64
8
A - lors l'an - ge la quit - ta.

LUC 2, 1-14

La Nativité

Ce récit de la Nativité s'est voulu musicalement descriptif, à l'instar de tableaux de grands maîtres qui ont peint, selon leur inspiration, la scène de la Nativité.

Les versets 1-3 établissent les données historiques de la naissance de Jésus :

- César-Auguste qui régna de 27 avant l'ère chrétienne à 14 après ; malgré « toute la terre », il ne peut recenser que l'Empire romain ;
- Quirinius gouverneur de Syrie en l'an 6 de l'ère chrétienne.

Au sujet du premier recensement, l'exégète André Chouraqui estime qu'il paraît peu probable qu'on ait obligé chacun à aller se faire inscrire dans son lieu d'origine.⁷

Si le récit de la naissance de Jésus est remarquable de sobriété, il n'en comporte pas moins des traits significatifs, comme, par exemple, l'opposition marquée entre la figure de l'empereur, dont la puissance se concrétise dans l'organisation du recensement, et celle de Jésus, né dans l'humilité. Alors que la naissance de Jean-Baptiste ne dépassait pas l'horizon juif, celle de Jésus intéresse l'ensemble de l'Empire, et donc l'ensemble de l'histoire humaine.⁸

Musicalement, ces versets sont une introduction.

Dans l'Ancien Testament, la ville de David est toujours Jérusalem. L'attribution de *ville*, par l'évangéliste Luc, à Bethléem, vient probablement de l'interprétation du prophète Michée 5, 3.⁹ Le verset 4 présente une première modulation dont le sommet mélodique sera sur le nom *Bethléem*. La cellule musicale sera reprise au verset 11, la *ville de David*.

Le verset 6 racontant la mise au monde du *fils premier-né* est chanté en tonalité majeure, illustrant la clarté de cette nuit ; « le mot *premier-né*, soulignant la dignité et le droit de l'enfant, sans nécessairement impliquer des « frères puinés »,¹⁰ est le sommet mélodique de cette séquence.

Une nouvelle modulation se fait sentir pour mettre en exergue *la gloire du Seigneur*, « l'éclat lumineux qui, pour les juifs, accompagnait inévitablement la présence de Yahvé ».¹¹

⁷ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 264.

⁸ Ibid., 264.

⁹ *Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 196.

¹⁰ *La Bible de Jérusalem* (Québec-Ottawa : Anne Sigier-Novalis, 1988), 1788.

¹¹ Osty et Trinquet, *Le Nouveau Testament* (Paris : Siloë, 1974), 153.

Au verset 10, l'arrivée, auprès des bergers, de l'ange, dont les paroles se font rassurantes, dans les termes « Ne craignez pas », la composition reprend le mode majeur jusqu'à la phrase finale du paragraphe. « Le texte précise « l'ange », et non pas un ange pour garder à cette expression qui se rencontre si fréquemment dans la Bible son caractère stylisé. »¹² Quant aux bergers, « ils sont mal vus en Israël, car ils vivent en marge de la communauté pratiquante. Ce sont des petits, des pauvres »¹³, voilà pourquoi cette séquence est traitée en mode mineur.

Sur le mot *Messie*, au verset 11, se situe la note la plus haute de l'œuvre. Les mots *sauveur*, *messie*, en grec *christos*, dont nous avons fait le Christ : l'oint de Dieu, donnent toute la signification à ce passage du récit. Ces titres, attribués à Jésus, insistent sur l'actualité du salut.

Au verset 12, « le signe (donné pour reconnaître le Messie) est sans doute celui de la mangeoire ; ou bien c'est la naissance même de l'enfant nouveau-né ».¹⁴ Les deux éléments sont mis en valeur par le même motif musical.

Pour terminer l'œuvre et permettre d'enchaîner le *Gloria in excelsis* dans un registre abordable par l'assemblée, on retrouve le même dessin mélodique en fa majeur qui souligne... *et la gloire du Seigneur*, au verset 7. Cette finale anticipe la joie qui s'emparera de tout le peuple s'unissant au chœur angélique pour célébrer le salut que Dieu accorde en Jésus dont la naissance est le gage de la paix messianique. « C'est l'annonce d'une nouvelle époque : *Paix et prise en grâce*. Dieu va maintenant manifester sa bienveillance aux hommes comme il ne l'a jamais fait auparavant. »¹⁵

¹² Osty et Trinquet, *Le Nouveau Testament* (Paris : Siloë, 1974), 153.

¹³ *Le Nouveau Testament, TOB* (Paris : Cerf, 1975), 197.

¹⁴ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome VIII (Paris : Lidis, 1985), 264.

¹⁵ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 127.

LUC 2, 1-14

Céline Lamonde

Ténor

En ces jours - là, - - pa-- rut -un é - dit de l'em-pe -
reur Au - gus - te or - don - nant de re - cen - cer tou - te la ter - re.
Ce pre - mier re - cen - ce - ment eut lieu lors - que Qui ri - nius é -
tait gou - ver - neur de Sy - rie. Et cha - cun al - lait se faire ins - cri - re
dans sa vil - le d'o - ri gi - - ne. - - Jo - seph, - lui - aus - si -
quit - ta la vil - le de Na - za - reth en Ga - li - lée pour mon - ter en

13 

Ju - dée à la vil-le de Da - vid ap - pe - lée Beth - lé - em,

15 

car il é - tait de la mai - son et de la des - cen - dan - ce de Da - vid.

17 

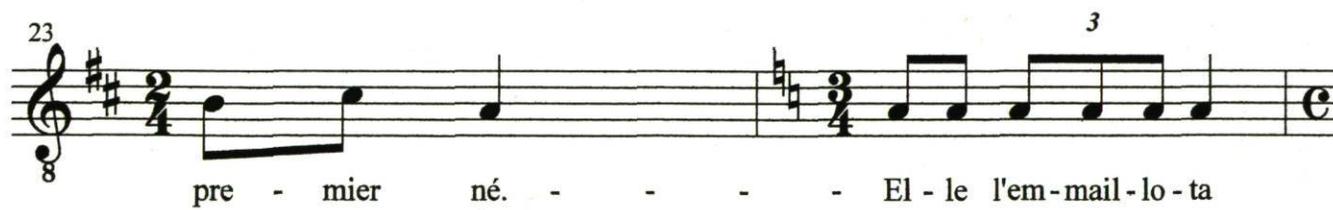
Il ve - nait se faire ins - cri - re a - vec Ma - rie son é - pou - se qui é - tait en -

19 

cein - te. Or pen - dant qu'ils é - taient là ar - ri - vè - rent les

21 

jours où el - le de - vait en - fan - ter. Et el - le mit au mon - de son Fils -

23 

pre - mier né. - - - El - le l'em - mail - lo - ta

25 

et le cou cha dans un - ne man - geoi - re - ear il - n'y a - vait pas de -

27 

pla - ce pour eux dans la sal - le com - mu - ne.

29

8 Dans les en - vi - rons se trou - vaient des ber - gers

30

8 qui pas - saient la nuit dans les champs pour gar - der leurs trou -

31

8 peaux. L'an - ge du Sei - gneur s'ap - pro - cha et la gloi - re du Sei - gneur

33

8 les en - ve - lop - pa de sa lu - miè - re.

35

8 Ils fu - rent sai - sis d'u - ne gran - de crain - te.

37

8 mais l'an - ge leur dit: Ne crai - gnez pas!

39

8 car voi - ci que je viens vous an - non - cer u - ne bon - ne nou -

41

8 vel - le, u - ne gran - de joie pour tout le peu - ple.

43
 8 Au - jour d'hui vous est né un sau-veur dans la vil - le

45
 8 de Da - vid, il est le Mes - sie le Sei-gneur. Et voi-là le

47
 8 si-gne qui vous est don - né: - vous trou-ve-rez un nou-veau-né em -

49
 8 mail - lo - té et cou - ché dans u - ne man-geoi - re"

51
 8 Et sou - dain il y eut a - vec l'an - ge

53
 8 u - ne trou-pe cé - les - te, in-nom-bra - ble qui lou - ait Dieu

55
 8 en chan-tant: Gloria (avec assemblée)

58
 8 (ri - a)...

LUC 2, 16-21

Le 1^{er} janvier

Dans la culture orale de la société palestinienne, comprendre et exprimer sont deux activités inséparables : Marie médite et exprime à la fois ce qu'elle comprend, elle sera la première source des évangiles de l'enfance. Sa foi ne laissait pas de place au doute, mais il lui faudrait découvrir peu à peu, au prix de bien des épreuves, le chemin du salut.¹⁶

La tonalité choisie pour cette œuvre est celle de do majeur. C'est une composition d'une grande simplicité, dans le ton de la célébration de la Mère de Dieu proposée par la liturgie de ce jour.

Le mot *mangeoire* est de nouveau mentionné, dans les mêmes termes utilisés dans la Nuit de la Nativité (Luc 2, 7), comme signe de reconnaissance du Messie.

Selon la TOB, le mot ... (et tout le monde) *s'étonnait* (verset 18) peut aussi se comprendre comme *s'émerveillait*.

« Marie cependant retenait tous ces événements et les méditait dans son cœur. »

« En Genèse 37, 11 et Daniel 7, 28, une formule analogue indique que le dépositaire de la révélation garde celle-ci pour l'avenir. Ici l'évangéliste Luc veut marquer la réflexion de Marie sur les faits dont le sens ne sera manifesté que dans la révélation pascale. »¹⁷ Cette citation d'intériorité rejoint celle de Marie et de Joseph après la perte de Jésus dans le Temple (Luc 2, 50).

Au verset 21, le nom de Jésus est lourd de signification dans la réalité du mystère du salut. Dès le début de la vie publique du Christ, les apôtres chassent les démons et guérissent au nom de Jésus. Il ne s'agit pas d'un pouvoir magique en exercice mais bien d'un geste de foi. On pourrait dire que le nom de Jésus signifie la puissance. Ce nom atteste que Jésus est *Seigneur*, le titre même de Dieu dans l'Ancien Testament. Selon l'Apocalypse (19, 11-12), Jésus est un nom indicible, participant de l'être divin. Ce nom révèle l'identité du Christ, nom que crient les possédés implorant la délivrance et qui se voient intimer l'ordre de se taire par Jésus lui-même.¹⁸

Cette œuvre musicale ne contient aucune altération, aucune modulation pour préserver le caractère de sérénité et d'adoration silencieuse qui se dégage du texte.

¹⁶ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 127.

¹⁷ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 198.

¹⁸ J. Deully, *Dictionnaire biblique* (Tournai : Desclée, 1964), 816.

LUC 2, 16-21

Céline Lamonde

Ténor

8

3 3

Quand les ber - gers ar - ri - vè - rent à Beth - lé - em,

3 3 3

8

Ils dé - cou - vri - rent Ma - rie et Jo - seph a -

5 3 3

8

vec le nou - veau - né dans u - ne man - geoi - re. A - près l'a - voir vu, ils

7 3

8

ra - con - tè - rent ce qui leur a - vait - é - té an - non - cé au su -

9

8

jet de cet en - fant. - Et tout le mon - de s'é - ton - nait

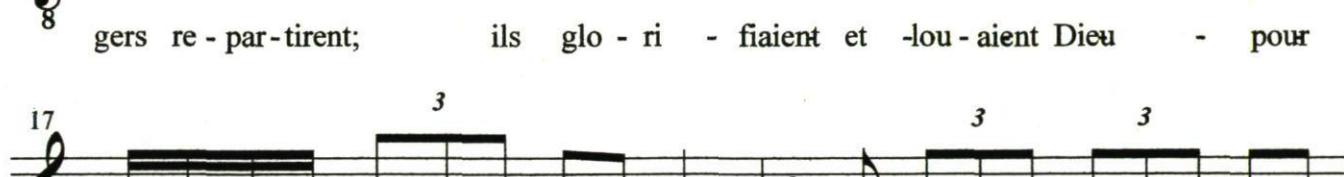
11 3 3

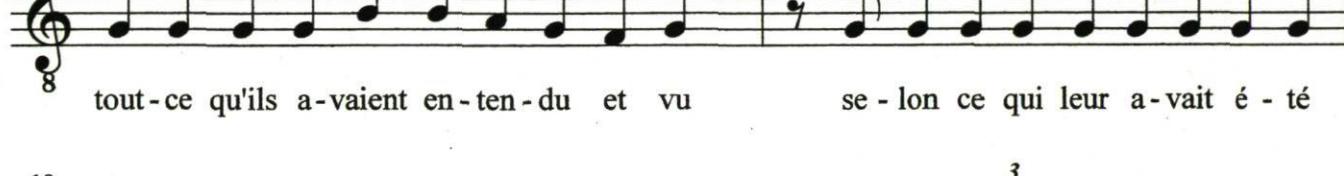
8

de ce que ra - con - taient les ber - gers. Ma - rie ce - pen - dant re - te -

13  nait tous ces é - vè - ne - ments et les mé - di - tait dans son coeur. Les ber -

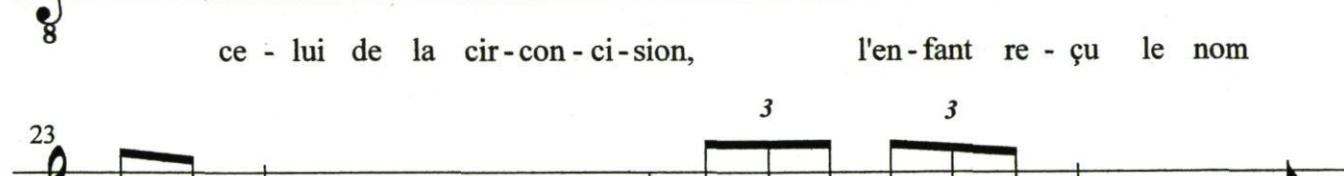
15  gers re - par - tirent; ils glo - ri - fiaient et - lou - aient Dieu - pour

17  tout - ce qu'ils a - vaient en - ten - du et vu se - lon ce qui leur a - vait é - té

19  an - non - cé. Quand fut ar - ri - vé le hui - tiè - me jour

21  ce - lui de la cir - con - ci - sion, l'en - fant re - çu le nom

23  de Jé - sus, le nom que l'an - ge lui a - vait don - né a -

25  vant sa con - cep - tion.

MATTHIEU 2, 1-12

L'Épiphanie

À l'époque où sont rédigés les évangiles, la littérature juive se plaît à imaginer l'enfance des héros de la Bible. Une étoile, disait-on, avait averti le pharaon de la naissance d'un sauveur des Hébreux, et c'est pourquoi il avait décidé de faire périr tous les garçons, mais Moïse avait été sauvé.¹⁹

Cet extrait de l'Évangile de Matthieu recouvre deux thèmes. D'un côté, des Mages d'Orient recherchent un roi des Juifs nouveau-né ; leur point de repère est une étoile. « Bien que la pratique des horoscopes soit souvent condamnée dans la Bible et les écrits rabbiniques, les Hébreux eux-mêmes ne cessaient d'être en quête de signes célestes leur annonçant le salut promis. »²⁰ De l'autre côté, Hérode et les autorités religieuses de Jérusalem se mettent à chercher, eux aussi, mais dans les Écritures. L'attitude des personnages est fort contradictoire : des mages qui sont sensibles aux signes et apportent leurs trésors à l'enfant et Hérode qui ne songe qu'à se débarrasser de lui. Le point commun, c'est la question : où donc le messie est-il né ?

Paraphrasant un *Alléluia* du 2^e ton grégorien (mode hypodorien) de la liturgie de l'Épiphanie, la composition musicale de ce récit propose une mélodie sous le signe de l'interrogation, particulièrement illustrée par un motif mélodique ascendant, sans résolution harmonique. Ce motif caractéristique est appliqué à tout ce qui concerne le lieu de la naissance de Jésus, d'abord au verset 4 : « Où est le roi de Juifs qui vient de naître ? » puis, aux versets 5 et 6 : « À Bethléem en Judée ? », de nouveau au verset 8 : « Il les envoya à Bethléem » et enfin au verset 9 : « l'étoile vint s'arrêter au-dessus du lieu » de la naissance enfin découvert. Ce motif reviendra une dernière fois au verset 10 : « ils éprouvèrent une grande joie », signe de la présence de l'enfant divin en ce lieu.

Le texte de la prophétie de Michée est imagé dans l'œuvre musicale par une séquence descendante rythmiquement plus animée, qui reflète l'agitation des prêtres consultés par Hérode et fiers d'avoir trouvé une réponse à l'interrogation des rois étrangers. Les présents offerts à l'enfant, *encens et myrrhe*, sont des richesses et des parfums traditionnels d'Arabie, ce qui incite à penser que ces mages venaient, selon toute vraisemblance, d'Arabie. Dans cette venue et cette offrande, il faut voir l'accomplissement des oracles, car « l'attente messianique

¹⁹ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 11.

²⁰ André Chouraqui, *L'univers de la Bible* (Paris : Lidis, 1985), 39.

juive espérait pour le roi attendu l'hommage et les offrandes de toutes les nations ». ²¹ « Les Pères ont vu dans l'or, l'encens et la myrrhe le symbole de la Royauté, de la divinité et de la passion de Jésus. » ²²

L'extrait musical se termine tout en douceur, discrètement ; les Mages ont compris, sous la forme d'un songe (soulignée par le recours à un fa bécarre sur « en leur disant »), l'hypocrisie et la cruauté d'Hérode et ne retournent pas annoncer au roi où ils ont trouvé l'enfant. « Le *songe* ou *l'Ange du Seigneur en songe* sont deux formules de l'Ancien Testament pour faire parler Dieu. » ²³ Symboliquement, à travers les rois mages, Jésus, sauveur des Juifs sauve l'humanité entière, et les Mages, en prenant un autre chemin, sauvent Jésus de la fureur d'Hérode.

²¹ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 48.

²² J. Dheilly, *Dictionnaire biblique* (Tournai : Desclée, 1964), 697.

²³ Gilles Drolet, *L'insondable richesse du Christ* (Québec : Anne Sigier, 1994), 170.

MATTHIEU 2, 1-12

Céline Lamonde

Ténor

Jé - sus é - tait né à Beth - lé - em en Ju - dée au

temps du roi Hé - ro - de le Grand. Or voi - ci que des ma - ges ve - nus d'O - ri - ent

ar - ri - vè - rent à Jé - ru - sa - lem et - de - man - dè - rent: "Où est le

roi des Juifs qui vient de naître? Nous a - vons vu se le - ver son é - toi - le

et nous som - mes ve - nus nous pros - ter - ner de - vant lui." En ap - pre -

11
8
nant ce - la, le roi Hé - ro - de fut pris d'in - quié - tu - de

13
8
et tout Jérusalem avec lui. Il ré - u - nit tous les chefs des

15
8
prêtres, tous les-scribes d'Israël pour leur de-man-der en quel

17
8
lieu de-vait naître le Mes-sie. Ils lui ré-pon-dirent:

19
8
"A Beth-lé-em en Ju-dée, car voi-ci ce qui est é-crit par

21
8
le pro-phète: "Et toi Beth-lé-em en Ju-dée,

23
8
tu n'es cer-tes pas le der-nier par - mi les chefs-lieux de Ju-dée;

25 

car de toi sor-ti-ra un chef qui se - ra le ber - ger d'Is - ra -

27 

ël mon peu - - - A - lors Hé - ro-- de cen-vo --

29 

qua les ma-ges en se-cret pour leur fai-re pré-ci-ser à quel-le da-te l'é -

31 

toi - le é - tait ap - pa - rue; puis il les en - voy -

33 

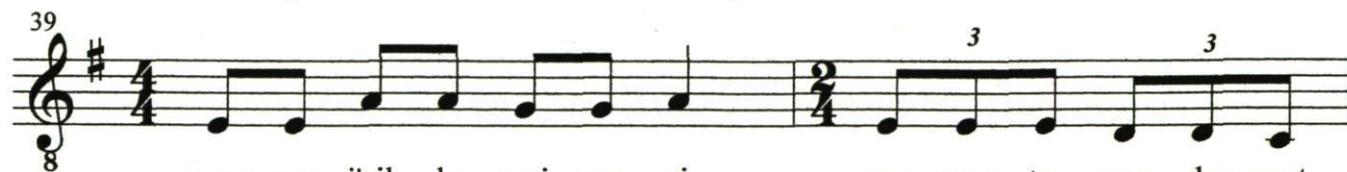
a à Beth - lé - em, en leur di - sant:

35 

"Al - lez vous ren - sei - gner a - vec pré - ci - sion sur l'en - fant. -

37 

Et quand vous l'au - rez trou vé, - a - ver - tis - sez - moi - -

39 

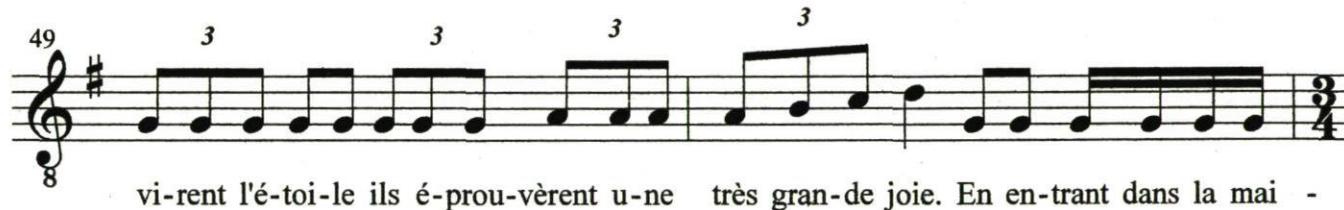
pour que j'ail - le moi aus - si me pros - ter - ner de - vant

41  lui. Sur ces pa - ro - les du roi,

43  ils par - ti - rent. Et voi - là que l'é - toi - le

45  qu'ils a - vaient vu se le - ver les pré - cé - dait; el - le vint s'ar - rê - ter

47  au - des - sus du lieu où se trou - vait l'en - fant. Quand ils

49  vi - rent l'é - toi - le ils é - prou - vè - rent u - ne très gran - de joie. En en - trant dans la mai -

51  son, ils vi - rent l'en - fant a - vec Ma - rie sa mè re;

53  et tom - bant à ge - noux, ils se pros - ter - nè - rent de - vant

55  lui. Ils ou - vri - rent leurs cof - frets et lui of - fri - rent leurs pré -

57
8
sents: de l'or, de l'en - cens et de la myr - rhe.

59
8
Mais en - sui - te a - ver - tis en son - ge de ne pas re - tour - ner

61
8
chez Hé - ro - de, ils re - ga - gnè - rent leur pa - ys par un au - tre che - min.

Les premières lignes de ce texte de Luc nous indiquent que la synagogue et le sabbat, les deux principales institutions juives, faisaient partie du paysage de Jésus depuis toujours. « *Il entra, selon son habitude, le jour du sabbat, dans la synagogue et il se leva pour faire la lecture.* » Il n'est pas interdit de penser que Jésus a peut-être lu et commenté lui-même l'Ancien Testament, dans la synagogue, avant son action publique. Ne l'avons-nous pas vu, à douze ans, dans le Temple de Jérusalem, déjà très intéressé par l'Écriture ?

« Le rituel synagogaal comprenait alors, comme de nos jours, la cantilation de prières généralement inspirées des Psaumes et de la lecture des Écritures sacrées. Les plus instruits parmi les fidèles se levaient pour en assurer le commentaire.²⁴ »

Tout Juif mâle, adulte, c'est-à-dire de plus de douze ans, peut lire la Torah à la synagogue et faire la lecture d'un passage des Prophètes. Avant ou après cette lecture, il y a le commentaire que tout Juif adulte peut également faire. En pratique, ce sont les scribes et les Pharisiens qui animent ces réunions de prière. Le petit artisan ou paysan qui a peiné toute la semaine n'a pas souvent la compétence nécessaire pour parler et il est heureux de céder sa place.²⁵

La première partie de l'œuvre musicale emploie une forme qui soutient la narration des circonstances et du lieu de la prise de parole de Jésus, à Nazareth. C'est une psalmodie simple, construite dans le grave de l'échelle mélodique. Ce procédé de composition, repris à la fin du passage évangélique, permettra de faire ressortir davantage la prophétie d'Isaïe que Jésus s'applique à lui-même, à l'étonnement des gens de Nazareth.

« Est-ce la lecture prévue pour ce sabbat, ou celle sur laquelle tombe Jésus ? De toute façon, Luc semble vouloir indiquer qu'elle lui est providentiellement offerte : Jésus ne la choisit pas mais la *trouve* ». ²⁶ Musicalement, le texte de la prophétie est chanté dans la partie supérieure du ton, sur une mélodie nettement découpée, avec l'emprunt d'un si bémol qui accentue la portée du texte biblique. « *L'Esprit du Seigneur est sur moi* » fait référence au récent Baptême de Jésus. Le sens du texte lu à la synagogue est sensiblement le même que la

²⁴ André Chouraqui, *L'Univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 274.

²⁵ Gilles Drolet, *L'insondable richesse du Christ* (Québec : Anne Sigier, 1994), 102.

²⁶ Le Nouveau Testament, TOB (Paris : Cerf, 1972), 205).

réponse donnée par Jésus aux envoyés de Jean-Baptiste qui lui demandent s'il est le Messie ou si nous devons en attendre un autre ? (Luc 7, 20-22).

Le passage : *aux aveugles qu'ils verront la lumière* est traité musicalement avec luminosité, empruntant la note la plus aiguë de l'œuvre ; un passage mélodique similaire s'étale sur les mots : *année de bienfaits accordée par le Seigneur*. « Tous les cinquante ans, Israël célébrait l'année du jubilé, au cours de laquelle on remettait les dettes et les esclaves retrouvaient leur liberté. »²⁷ Jésus présente, en quelque sorte, son avènement comme la concrétisation de cette *ère de grâce*.

Le si bémol reviendra en écho lorsque Jésus conclura : « *Cette Parole de l'Écriture que vous venez d'entendre...* », assurant symboliquement le lien mélodique entre les paroles du Prophète et celles de Jésus qui les accomplit. L'œuvre musicale se termine sur la dominante du ton et non sur la résolution conclusive de la tonique, ce qui laisse toute ouverture à l'accomplissement de la prophétie d'Isaïe et à la réalisation de la mission messianique de Jésus.

Il est clair que Luc ne nous donne pas ici un enregistrement d'une visite déterminée de Jésus à la synagogue. Selon son habitude, que l'on retrouvera dans les Actes, il réunit dans un seul tableau les réactions les plus typiques des auditeurs, les sentences de Jésus qui ne vieilliront pas, les mots les plus significatifs de son message. Nous avons ici à la fois la prédication de Jésus dans sa province et la réaction de ceux qui le connaissaient lorsqu'ils le revoient avec d'autres yeux.²⁸

Cette scène introduit déjà le rejet dont le Christ sera l'objet.

²⁷ *La Bible des Peuples* (Montréal, Médiaspaul, 2004), 134.

²⁸ *Ibid.*, 133.

LUC 4, 16-21

Céline Lamonde

Ténor

1 2
Jé - sus vint à Na - za - reth où il a - vait gran - di. Comme il en a -

3 3 4 3 3
vait l'ha - bi - tu - de il en - tra dans la sy - na - go - gue le jour du Sab - bat,

5
et il se le - va pour fai - re la lec tu - re. -

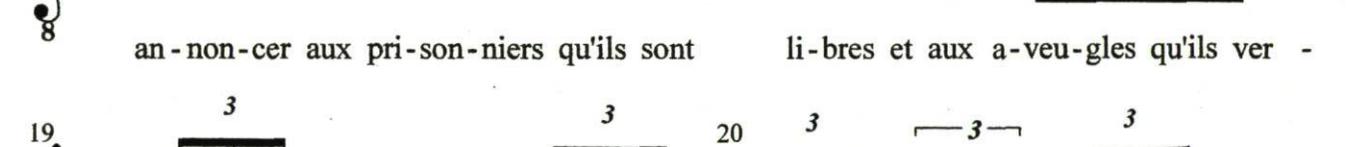
7 8 3
On lui pré - sen - ta le li - vre du pro - phète I - sa ïe.

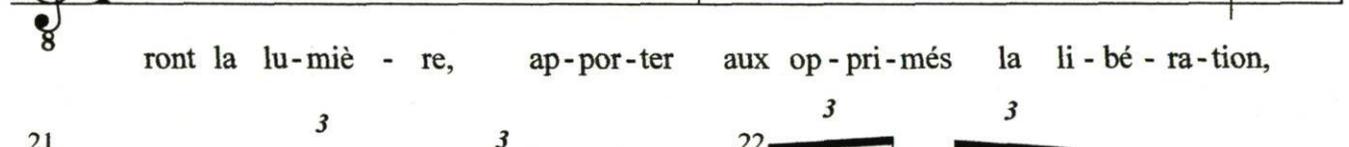
9 10 3 3 3
Il ou - vrit le li - vre et trou - va le pas - sage où il est é -

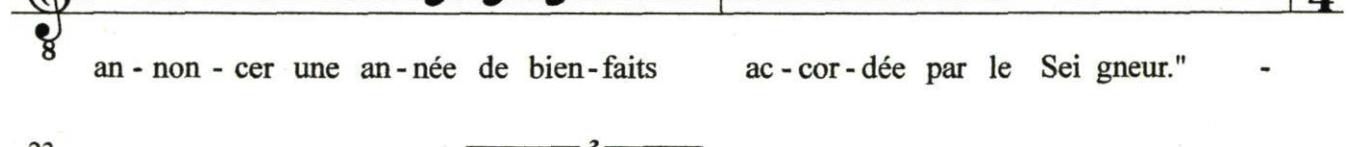
11 12
crit: "L'E - prit du Sei - gneur est sur

13  14
moi par - ce que le Sei - gneur m'a con - sa - cré par l'onc - tion.

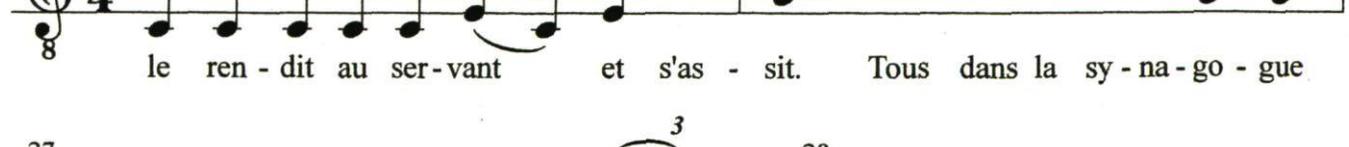
15  16
Il m'a en - vo - yé por - ter la Bon - ne Nou - velle aux pau - vres,

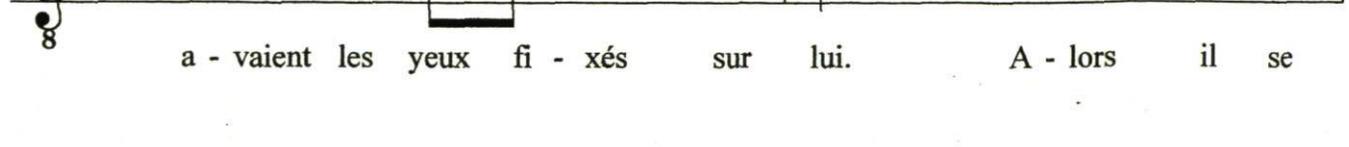
17  18  4
an - non - cer aux pri - son - niers qu'ils sont li - bres et aux a - veu - gles qu'ils ver -

19  20  4
ront la lu - miè - re, ap - por - ter aux op - pri - més la li - bé - ra - tion,

21  22  4
an - non - cer une an - née de bien - faits ac - cor - dée par le Sei gneur." -

23  4
Jé - sus re - fer - ma le li - vre,

25  26  4
le ren - dit au ser - vant et s'as - sit. Tous dans la sy - na - go - gue

27  28  4
a - vaient les yeux fi - xés sur lui. A - lors il se

29
8
mit à leur di - re: "Cet - te Pa - ro - le de l'é - cri -

31
8
tu - re que vous ve - nez d'en - ten - - dre, - c'est au - jour - d'hui -

33
8
qu'el - le s'ac - com - plit.

JEAN 13, 1-15

Le Jeudi saint

Dans ce récit de l'évangéliste Jean, Jésus est pleinement conscient que son heure est venue et de la portée dramatique des événements qui vont s'enchaîner. Il va assumer la volonté de son Père dans une souveraine liberté, et partager un ultime repas en compagnie de ses disciples. *Il les aime jusqu'au bout*, « jusqu'au bout de sa vie et, en même temps, jusqu'à l'extrême limite de l'amour ». ²⁹ « Dans les chapitres précédents, chacun des discours de Jésus s'appuyait sur un miracle. Ici, les discours d'adieu des chapitres 14-17 ont comme point de départ le lavement des pieds. » ³⁰

Musicalement, ce récit du *lavement des pieds* est construit en trois parties. Une première séquence narrative (versets 1-5), comme un préambule solennel, donne le ton à tout ce qui va suivre. S'enchaîne le dialogue de Jésus et de Pierre. La voix de Jésus chante dans un registre de basse, celle de Pierre dans un registre plus aigu (versets 6-11). Enfin, une ligne mélodique modifiée met une insistance sur la fin du récit à travers les paroles du Christ.

Les versets 4 et 5 s'appuient sur un motif musical fluide afin de faire contraste avec le dialogue plus dramatique qui suivra entre Jésus et Pierre.

Jésus *quitte son vêtement*, « ce mot désigne le manteau ou la cape placée par-dessus la tunique. Jésus s'en débarrasse pour être plus libre de ses mouvements ». ³¹

Le fait de *laver les pieds* de quelqu'un était considéré comme une action humiliante que l'on ne pouvait même pas imposer à un esclave juif ; mais elle pouvait devenir l'expression de la piété la plus éminente vis-à-vis un père ou un maître. Le geste de Jésus pourrait être rapproché des actions symboliques des prophètes. ³²

Le lavement des pieds nous enseigne donc deux choses importantes :

- comment nous purifier avant de participer à la Cène du Seigneur ;
- comment mettre en pratique le commandement de l'amour.

Dans la dernière partie de l'œuvre, soulignons le sommet mélodique qui insiste sur les mots *maître et seigneur*, musicalement déployé dans le registre du ténor, appuyant ainsi l'autorité de Jésus. L'œuvre se termine sur une phrase mélodique qui crée une sensation

²⁹ Osty et Trinquet, *Le Nouveau Testament* (Paris : Siloë, 1974), 243.

³⁰ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 222.

³¹ André Chouraqui, *L'univers de la Bible* (Paris : Lidis, 1985), 451.

³² Le Nouveau Testament, TOB (Paris : Cerf, 1975), 327.

d'inachèvement. Que le lavement des pieds ait simplement valeur d'enseignement moral, qu'il constitue un rite sacramentel ou encore qu'il soit le symbole de la vie fraternelle par excellence, il devra se perpétuer dans la communauté qui deviendra l'Église de Jésus-Christ.

JEAN 13, 1-15

Céline Lamonde

Ténor

A - vant la fê - te de la - Pâ - que, sa - chant que

l'heure é - tait ve - nue pour lui de pas - ser de ce monde à son

Pè - re, Jé - sus, a - vant ai - mé les siens qui é - taient dans le

mon - de, les ai - ma jus - qu'au bout. Au

cours du re - pas, a - lors que le dé - mon a - vait

14
8
3 3 3
dé - jà ins - pi - ré à Ju - das Is - ca - rio - te, fils de Si -

16
8
mon, l'in - ten - tion de le li - vrer, Jé -

19
8
3 3
sus, sa - chant que le Père a tout re - mis en - tre ses

21
8
3 3
mains, qu'il est ve - nu de Dieu et qu'il re -

23
8
3
tourne à Dieu, se lè - ve de

25
8
3
ta - ble, quit - te son - vê - te - ment et prend un lin - ge

27
8
3 3
qu'il se noue à la cein - tu - re puis il ver - se de l'eau dans un bas -

29 
 8 sin, il se met à la-ver les pieds de ses dis - ci - ples et à

31 
 8 les es - su - yer a - vec le lin - ge qu'il a - vait

33 
 8 à la cein - tu - re. Il ar - ri - ve de - vant Si - mon - Pier - re.

35 
 8 Et Pier - re lui dit: "Toi, Sei - gneur, -

37 
 8 Tu veux me la - ver les pieds?" - Jé - sus lui dé - cla - ra:

39 
 8 "Ce que je veux fai - re, tu ne le sais pas main - te - nant;

41 
 8 Plus tard, tu com - pren - dras." Pier - re lui dit:

43 
 8 "Tu ne me la - ve - ras pas les pieds; non, ja - mais."

45
8
Jé - sus lui ré - pon - dit: "Si je ne te la - ve pas,

47
8
tu n'au - ras point de part a - vec moi." Si - mon - Pier - re lui dit:

49
8
"A - lors Sei - gneur, pas seu - le - ment les pieds, mais aus -

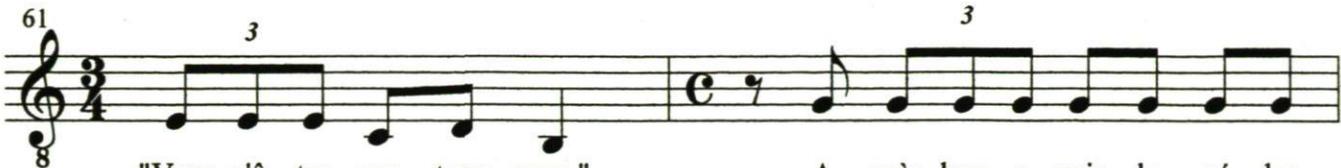
51
8
si les mains et la tê - te." Jé - sus lui dit:

53
8
"Quand on vient de prendre un bain, on n'a pas be - soin de se la -

55
8
ver, on est pur tout en - tier. Vous mê - mes vous ê - tes purs,

57
8
mais non pas tous." Il sa - vait bien qui al -

59
8
lait le li - vrer; et c'est pour - quoi il di - sait:

61 
 "Vous n'ê - tes pas tous purs." A - près leur a - voir la - vé les

63 
 pieds, il re - prit son vê - te - ment et se re - mit à ta - ble.

65 
 Il leur dit a - lors: "Com - pre - nez - vous ce que

67 
 je viens de fai - re? Vous m'ap - pe - lez Maître et Sei - gneur,

69 
 et vous a - vez rai - son car vrai - ment je le suis.

71 
 Si donc moi, le Sei - gneur et le Maî - tre

74 
 je vous ai la - vé les pieds; vous aus - si vous de - vez vous

76 
 la - ver les pieds les uns aux au - tres.

78



8

C'est un ex - em - ple que je vous ai don - né

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 78. It is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The melody consists of eighth notes. There are two triplet markings (the number '3') above the staff. The first triplet covers the first three notes (G4, A4, B4). The second triplet covers the last three notes (G4, A4, B4), with a sharp sign (#) placed above the final note (B4). The lyrics 'C'est un ex - em - ple que je vous ai don - né' are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes.

79



8

a - fin que vous fas-siez vous aus - si com-me j'ai fait pour vous."

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 79. It is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The melody consists of eighth notes. There are two triplet markings (the number '3') above the staff. The first triplet covers the last three notes of the first half (G4, A4, B4), with a sharp sign (#) placed above the final note (B4). The second triplet covers the first three notes of the second half (G4, A4, B4). The lyrics 'a - fin que vous fas-siez vous aus - si com-me j'ai fait pour vous."' are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes.

JEAN 20, 1-9

Le matin de Pâques

Dans ce passage, « Jean a voulu donner une priorité au témoignage de Pierre. Il est le premier témoin, à la fois du tombeau vide et de Jésus ressuscité d'entre les morts ». ³³ Cette œuvre est écrite dans la tonalité de ré majeur, tonalité qui, en musique, est une tonalité active et ensoleillée. Elle est employée ici pour souligner que ce récit baigne dans la lumière du ressuscité.

Dans cette tonalité claire, l'emploi de bémols apporte une nuance ombragée sur les mots, *il fait encore sombre*, ainsi que dans le passage où s'exprime le désarroi de Marie-Madeleine, *ils ont enlevé le Seigneur de son tombeau*.

Les versets 3 à 7, portés par une ligne mélodique vivante, décrivent la fébrilité de la scène dans une grande simplicité. « Pierre se livre à un véritable constat tandis que son compagnon voit et adhère. La prééminence de Pierre est donc respectée : l'autre disciple attend. » ³⁴ Cependant, le rythme s'accélère sur la course de Jean, en parallèle avec le texte.

Le narrateur de ce récit est Jean qui parle à la troisième personne. Voilà pourquoi une note lui a été attribuée ; la note si est donc *la note de Jean*.

« Lazare était sorti du tombeau les mains et les pieds liés par des bandes ; il était encore retenu par les liens de la mort. Au contraire, Jésus les a laissés sur place : il est donc délivré de la mort. » ³⁵ Alors que Marie-Madeleine ne les a pas remarqués, les linges pliés avec soin, dans le tombeau vide, sont un indice qui amènera Pierre et l'autre disciple à reconnaître, dans la foi, la résurrection de Jésus.

La pointe mélodique de l'œuvre, préparée mélodiquement par *Il vit et il crut* se situe sur les mots *il fallait que Jésus ressuscite d'entre les morts*. « C'est le recours aux écritures qui permettra de situer et d'interpréter l'événement de la résurrection du Christ. » ³⁶

« La foi en la résurrection de Jésus de Nazareth a déterminé la naissance de l'Église chrétienne. » ³⁷

³³ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 235.

³⁴ André Chouraqui, *L'univers de la Bible* (Paris : Lidis, 1985), 488.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 348.

³⁷ J. Rheilly, *Dictionnaire biblique* (Tournai : Desclée, 1964), 1017.

JEAN 20, 1-9

Céline Lamonde

Ténor

Le pre-mier jour de la se - mai - ne, Ma - rie - Ma - de - lei - ne se

rend au tom - beau de grand ma - tin, a - lors qu'il fait en - co - re som - bre.

El - le voit que la pierre a é - té en - le - vée du tom -

beau. El - le court donc trou - ver Si - mon Pierre et l'au - tre dis - ci - ple, ce -

lui que Jé - sus ai - mait. Et el - le leur dit: "On a en - le -

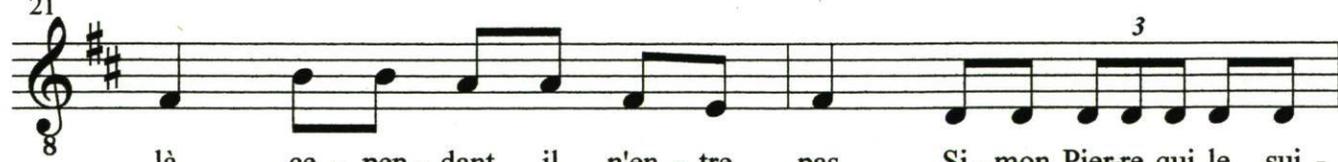
11  3
vé le Sei-gneur de son tom-beau, et nous ne sa-vons pas où

13  3 3
on l'a mis." Pier-re par-tit donc a-vec l'au-tre dis-ci-ple pour se

15  3 3
rendre au tom-beau. Ils cou-raient tous les deux en-sem-ble mais l'au-tre dis-

17  3 3
ci-ple cou-rut plus vi-te que Pier-re et ar-ri-va le pre-mier au tom-beau.

19  3
En se pen-chant, il voit que le lin-ceul est res-té

21  3
là, ce-pen-dant il n'en-tre pas. Si-mon Pier-re qui le sui-

23  3 3
vait ar-rive à son tour. Il en-tre dans le tom-

25
8
beau, et il re-gar-de le lin-ceul res-té la, et le lin-ge

28
8
qui a - vait re - cou - vert la tête non pas po - sé a -

30
8
vec le lin-ceul mais rou - lé à part à sa pla - ce.

33
8
C'est a - lors qu'en-tra l'au - tre dis - ci - ple lui qui é - tait ar - ri -

35
8
vé le pre - mier au tom-beau. Il vit et il

37
8
crû. Jus-que là en ef - fet les dis - ci - ples n'a - vaient pas

39
8
vu que d'a-près l'É - cri - tu - re, il fal - lait que Jé -

41
8
sus res - sus - ci - te d'en - tre les morts.

MATTHIEU 28, 16-20

L'Ascension (année A)

« L'Ascension est essentiellement « glorification du Christ » et apparaît comme complémentaire de la Résurrection, tout en étant distincte. »³⁸ La mission de Jésus, de son vivant, s'était limitée à son peuple. Voilà maintenant qu'elle va s'étendre à toutes les nations, à toute l'humanité. La dernière rencontre de Jésus relatée par Matthieu est située en Galilée, sur la montagne désignée par Jésus lui-même.

« Le retour de Jésus n'est donc pas présenté par Matthieu comme une fuite, mais comme l'exécution d'un programme. L'Évangile se termine comme il a commencé : le parcours consiste à aller de Jérusalem à la Galilée, d'Israël à toutes les nations. »³⁹ Ce sera d'ailleurs l'itinéraire emprunté par les deux premières générations de la communauté chrétienne des origines du christianisme. La présence des onze apôtres, à ce moment unique de l'Ascension, un caractère officiel car ils représentent tout le peuple d'Israël.

Le récit musical se divise en deux parties ; la première partie est une psalmodie qui soutient la narration du lieu et des circonstances de l'événement. Dans la seconde partie, l'envoi des disciples aux nations est traité musicalement avec solennité dans une trame mélodique différente. L'affirmation de l'intervalle de quinte (et de son renversement, la quarte) sert d'appel solennel à l'exhortation : *Allez donc* ainsi que pour les mots : *Et moi*. Ces intervalles retentissent symboliquement comme une charge de cavalerie s'ébranlant à l'appel sonore de la trompette ou du *shofar* des temps bibliques.

Le sommet mélodique, soit la note mi aigu, est réservé aux mots suivants : *De toutes les nations* et sur le mot *vous* dans le passage : *Je suis avec vous jusqu'à la fin du monde.* L'invitation : *Baptisez-les au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit* s'anime d'un rythme fluide en triolet, symbole de la vie divine qui circule en abondance.

La formule trinitaire qui conclut l'Évangile de Matthieu remet tout l'écrit dans la perspective missionnaire et la ramène au message du baptême du début. Si l'affirmation de Dieu comme Père de Jésus-Christ est manifeste dans les écrits du Nouveau Testament, la reconnaissance de l'Esprit comme personne et la notion même de Trinité témoigne d'une longue histoire dans la formulation du dogme chrétien.⁴⁰

Je suis avec vous est la présence du Christ, celle-là même que Dieu offrait aux

³⁸ J. Dheilly, *Dictionnaire biblique* (Tournai : Desclée, 1964), 97.

³⁹ André Chouraqui, *L'Univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 157.

⁴⁰ *Ibid.*, 159.

Prophètes de la Bible. L'incise *tous les jours* devient la présence active du Christ qui remplira l'histoire. L'œuvre musicale se termine sur la dominante du ton, laissant une cadence ouverte à l'avènement du Royaume. Un mélisme de trois notes sur le mot « monde » inspire une dimension d'universalité.

L'ascension est le prélude de la Parousie. « Celui qui vous a été enlevé, ce même Jésus, viendra comme cela, de la même manière dont vous l'avez vu partir vers le ciel. » (Actes des Apôtres, 1, 11) L'affirmation profonde qui se dégage de ce mystère, « c'est que le Christ triomphant de la mort a inauguré un mode nouveau de vie auprès de Dieu. Il y est entré le premier pour préparer une place à ses élus, puis il reviendra et les y introduira pour qu'ils soient toujours avec lui. »⁴¹

⁴¹ Vocabulaire de théologie biblique (Paris : Cerf, 1970), 92.

MATTHIEU 28, 16-20

Céline Lamonde

Ténor

Les on - ze dis - ci - ples s'en al - lè - rent en

Ga - li - lée, à la mon - tagne où Jé - sus leur a - vait or - don -

né de se ren - dre. Quand ils le virent, ils se pros ter - -

nè rent, mais cer - tains - eu - rent - des -

dou - tes. Jé - sus s'ap - pro - cha d'eux, et

leur a - dres - sa ces pa - ro - - les: - -

12
8

"Tout pou voir - m'a - é - té don - - né au ciel- et sur la

14
8

ter - re. Al - lez donc, de tou - tes -

16
8

les na - tions fai - tes des dis - ci - ples; bap - ti - sez -

18
8

les au nom du Père et du Fils et du Saint - Es - prit; et

20
8

ap-pre-nez-leur à gar-der tous les com-man-de-ments que je vous ai don-nés.

22
8

Et moi, je suis a - vec vous jus - qu'à la

25
8

fin du mon - - - de."

MARC 16, 15-20

L'Ascension (année B)

Ce récit termine l'Évangile de Marc. Désormais, les apôtres seront les porte-parole de Jésus qui demeure le vrai sujet de l'annonce évangélique. Cette scène décrit un moment solennel de l'histoire chrétienne. Voilà pourquoi le texte musical s'appuie sur la quinte sol-ré, symbolisant l'appel du *shofar* et de la trompette romaine qui, par leur son impérieux, servent la proclamation du message à annoncer aux nations.

Cet événement rappelle que l'« exaltation de Jésus et la mission des apôtres sont rattachées à la résurrection ».⁴² L'Ascension apparaît complémentaire à la résurrection, tout en étant distincte. Marc insiste : « Jésus est élevé au ciel et assis à la droite de Dieu ». Le ré aigu, sur le mot ciel, suit le mouvement de cette phrase de l'évangéliste.

L'énumération des *signes* qui accompagneront les croyants est accentuée par un rythme de triolets qui leur donne vie et font ressortir le caractère inhabituel de ces actions. En effet, les miracles, dont cette page fait mention, ne sont pas des fins en eux-mêmes mais bien des signes de l'avènement du Royaume.

Le sens particulier du récit de l'Ascension est de montrer clairement que les apparitions postérieures à la Résurrection ont pris fin. La présence de Jésus sera remplacée par celle de l'Esprit qui animera et inspirera l'Église. La période de quarante jours entre la Résurrection et l'Ascension rappelle le voyage de quarante jours qu'accomplit Élie au mont Horeb (1 Rois 19,8). Le don de l'Esprit est mis en parallèle avec le don à Élisée de l'Esprit d'Élie.⁴³

Le sommet mélodique de cette composition met en exergue la *Bonne Nouvelle* et la *Parole*. L'ajout du mi bémol, dans la dernière phrase, laisse un espace totalement ouvert pour l'annonce de cette *Bonne Nouvelle*. En terminant sur la note sol, comme « suspendue », sans cadence, un lien se fait entre l'Ascension de Jésus et son retour à la fin des temps.

Un rappel que la fête de l'Ascension est la glorification du Christ est inséré dans la prière eucharistique : « Nous souvenant... de sa glorieuse ascension dans les cieux ».

⁴² *La Bible de Jérusalem* (Ottawa : Novalis, 1988), 1783.

⁴³ J.R.Porter, *Jésus-Christ* (Taschen : Evergreen, 2007), 133.

MARC 16, 15-20

Céline Lamonde

Jé - sus res-sus-ci té dit aux onze A - pô - tres: Pro - cla - mez la

Bon - ne Nou - vel - le à tou - te la cré - a - tion. Ce - lui qui croi - ra et

se - ra - bap - ti - sé se - ra sau - vé. Voi - ci les si - gnes qui ac - com -

pa - gné - ront ceux qui de - vien - dront croy - ants. En mon

nom, Ils chas - se - ront les es - prits mau - vais, - ils par - le - ront un lan - ga - ge nou -

11
8

veau; ils pren-dront des ser-pents en leurs mains et s'ils boivent un poi-son mor-

13
8

tel il ne leur fe - ra - pas de mal, et les ma - la - des s'en trou - ve - ront

15
8

bien. Le Sei - gneur Jé - sus a - près leur a - voir par - lé -

18
8

fut en - le - vé au ciel et s'as - sit à la droi - te de Dieu. Quant à eux.

21
8

ils s'en al - lè - rent pro - cla - mer par tout la - Bon - ne Nou - vel - le. - Le Sei -

23
8

gneur tra - vail - lait a - vec eux et con - fir - mait la Pa - ro - le par les

25
8

si - gnes qui l'ac - com - pa - gnaient.

MATTHIEU 25, 31-40

La fête du Christ Roi (année A)

Ce texte n'est pas une parabole, mais bien une description prophétique du jugement dernier. Le Fils de l'homme paraît dans sa gloire, comme un roi, pour juger tous les peuples, même Israël. Leur conduite sera sanctionnée selon la pratique des œuvres de miséricorde qu'ils auront exercées en faveur des gens dans le besoin. Ce jugement révèle alors le sens profond de leurs gestes discrets. Jésus étend maintenant à tous les hommes l'enseignement qu'il adressait à ses disciples ; encore plus, il s'identifie au plus petit où il habite mystérieusement.

Ce récit part de ce qu'on observe quotidiennement en Palestine : les chèvres sont de couleur café et toutes se groupent à la file, les brebis sont blanches et elles se mettent en file à part. Dans la Bible, les brebis sont traditionnellement le troupeau de Yahvé, quant aux boucs, ils ont mauvaise réputation (Lv 16, 5 ; 17,7 ; Is 13,21 ; 34,14).⁴⁴

Écrit dans la tonalité de sol mineur, ce texte demeure énigmatique ; voilà ce que la musique veut faire sentir. L'emploi d'intervalles⁴⁵ plus larges que ceux utilisés habituellement dans la cantillation, notamment des sixtes ascendantes, des quintes descendantes et même des septièmes, accentue l'impression d'étrangeté. La ligne mélodique des versets 31 à 35 et du début du verset 37 appuie les propos déroutants du texte.

Le mot *gloire* est chanté sur un mélisme car le « Fils de l'homme viendra dans la gloire de son Père avec ses anges et manifestera sa gloire par la consommation de son œuvre à la fois jugement et salut ». ⁴⁶

Les actes loués par Jésus correspondent aux œuvres de piété prônées par le judaïsme et par le Nouveau Testament : *nourrir les affamés, exercer l'hospitalité, vêtir les personnes dans le besoin, visiter les malades et les prisonniers.*⁴⁷ Pour les œuvres louées par Jésus, la musique emploie la tonalité majeure. Le passage du sol mineur au sol majeur donne, à la séquence des œuvres, une luminosité et une sérénité contrastant avec la partie narrative. Les trois premiers actes de miséricorde sont traités par une ligne ascendante ; le quatrième, *j'étais malade et vous m'avez visité* offre un profil descendant pour éviter une répétition trop

⁴⁴ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 64.

⁴⁵ Intervalle : distance entre deux sons.

⁴⁶ *Vocabulaire de théologie biblique* (Paris : Cerf, 1970), 507.

⁴⁷ *Le Nouveau Testament, TOB* (Paris : Cerf, 1975), 112.

systematique. Les mots *j'étais en prison* offrent un profil plus stable pour amorcer le changement de modalité qui suit.

La reprise de l'énumération des œuvres de miséricorde, dans la deuxième partie, suit le même schéma mélodique.

Le sommet musical de l'œuvre s'affirme à partir des mots suivants : *Et le roi leur répondra*, qui monte jusqu'à la note ré, faisant écho au mot *héritage* qui l'utilisait dans la première partie. Le mot *moi*, sur un ré aigu avec point d'orgue, confirme l'identification du chrétien à Jésus.

C'est à moi que vous l'avez fait annonce et instaure la relation qui unit à Jésus tout homme dans le besoin et accentue l'invitation de mettre en pratique ces œuvres de charité. La cadence de la dernière phrase musicale, volontairement, conclut sur une certitude, un sol impératif, franchement tonal. Cette pratique des œuvres de miséricorde doit se poursuivre encore aujourd'hui.

Ce texte de Matthieu nous apprend que le jugement dernier est à la fois individuel et collectif. Les actes individuels qu'on va citer ont construit une histoire et le plan de Dieu se réalise à travers les actes fraternels ordinaires, sans lesquels il n'y aurait ni hommes ni civilisation possibles.⁴⁸

⁴⁸ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 64.

MATTHIEU 25, 31-40

Céline Lamonde

Ténor

Jé - sus par - lait à ses dis - ci - ples de sa ve -

2

nue: Quand le Fils de l'hom - me vien - dra dans sa gloi - -re, -

4

et tous les an - ges a - vec lui. A - lors il siè - ge -

6

ra sur son trô - ne de gloi - - - re. -

8

Tou - tes les na - tions se - ront ras - sem - blées de - vant lui;

10 
il sé - pa - re - ra les hom - mes les uns des au - tres

12 
com - me le ber - ger sé - pa - re les bre - bis des chè - vres:

14 
il pla - ce - ra les bre - bis à sa droite et les chè - vres à sa gau - che.

16 
A - lors le roi di - ra à ceux qui - sont à sa droi - te:

18 
"Ve - nez les bé - nis de mon Père, re - ce - vez en hé - ri -

21 
ta - ge le Roy - au - me pré - pa - ré pour vous de - puis la

24 
cré - a - tion du mon - de, car j'a - vais faim

27
8 et vous m'a-vez don - né à man-ger; j'a - vais soif

30
8 et vous m'a-vez don - né à boi - re; j'é - tais un é - tran -

33
8 ger et vous m'a - vez ac - cueil - li; j'é - tais nu

36
8 et vous m'a-vez ha - bil - lé; j'é - tais ma - la - de et vous m'a -

39
8 vez vi - si - té; j'é - tais en pri - son et

42
8 vous ê - tes ve - nu jus - qu'à moi."

45
8 A - lors les jus - tes lui ré - pon - dront: - - "Sei - -

48
gneur, - quand est - ce que nous t'a - vons vu?

51
Tu a - vais donc faim et nous t'a - vons nour - ri? Tu

55
a - vais soif et nous t'a - vons don - né à boi - re?

58
Tu é - tais un é - tran - ger et nous t'a - vons ac - cueil -

61
li? Tu é - tais nu et nous t'a - vons ha - bi -

64
llé? Tu é - tais ma - la - de ou en pri -

66
son et nous t'a - vons vi - si - té? Quand som - mes - nous ve -

69
8
nus jus - qu'à toi." Et le roi leur ré - pon -

72
8
dra: "A - men, je vous le dis, cha - que

75
8
fois que vous l'a - vez fait à l'un de ces pe - tits qui

78
8
sont mes frè - res, c'est à moi que vous l'a - vez fait."

JEAN 18, 33-37

La fête du Christ-Roi (année B)

La forme de ce texte est un court dialogue entre Jésus et Pilate. L'emploi d'une échelle de ré, tantôt avec un si bémol, tantôt avec un si bécarré, en accentue la couleur dramatique. Comme traditionnellement dans les Passions, le rôle du Christ est confié à la voix de basse. Pilate va directement au fond des choses en posant la question décisive, celle dont va dépendre l'issue du procès : *Es-tu le roi des Juifs ?*

Musicalement, les trois questions du texte, interrogations de Pilate concernant l'enjeu de la condamnation de Jésus sont mises en évidence par la même cellule mélodique: *Es-tu le roi des Juifs ?* , *Qu'as-tu donc fait ?* ainsi que *Alors, tu es roi ?* .

Lorsqu'il est question du Royaume, le texte musical s'anime, au niveau rythmique, sur les paroles de Jésus, pour illustrer que le Royaume n'est pas statique.

La royauté que Jésus revendique indirectement se distingue profondément de celle dont les visées et les moyens sont du ressort de ce monde ; sa royauté à lui n'a nul besoin de la force et des procédés habituels de l'action politique. Il la tient de Dieu.

La royauté eschatologique que Jésus inaugure dans le monde, en cette heure, n'utilisera pas la violence ; selon la volonté du Père qui lui a confié sa mission, elle se réalisera par l'accueil de la vérité de Dieu qui se manifeste en lui, le Verbe incarné.⁴⁹

Sur le mot *royauté*, dans le passage : *Ma royauté ne vient pas d'ici* est ajouté un mi bémol pour marquer l'étrangeté de cet ailleurs. Le même procédé compositionnel est employé, un peu plus affirmé, pour mettre en exergue le passage suivant : *rendre témoignage à la vérité*, la cellule musicale ascendante haussant la vérité vers un absolu. Cette affirmation de Jésus ne tire pas pour autant Pilate d'embarras, au contraire. La suite du texte le prouve...

Les mains liées, Jésus se comporte comme un roi devant le gouverneur. Pilate en réalité ne peut rien sur l'histoire, et pas davantage le « César », c'est-à-dire l'empereur qui, de Rome, semble dominer le monde. Jésus est roi dans le domaine de la vérité, laquelle finit toujours par s'imposer.⁵⁰

Dans le quatrième évangile, la vérité de Dieu est vue sous l'angle de la parole que le Christ doit transmettre (Jean 17, 17). Il a entendu cette vérité parce que, de toute éternité, il

⁴⁹ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 343.

⁵⁰ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 232.

était auprès de Dieu, il est le Verbe, lui-même la Vérité dont il est la plénitude. La dernière phrase du texte, musicalement, sur un ton d'autorité tranquille, s'oriente vers un fa dièse qui confère un éclairage harmonique pour l'affirmation du Christ : *Tout homme qui appartient à la vérité écoute ma voix.* « Cette vérité qui réside dans la Parole du Père transmise par le Christ et épanouie dans l'Esprit Saint doit être accueillie dans la foi et l'humilité. Alors le disciple connaîtra vraiment la vérité et celle-ci le libérera. »⁵¹

⁵¹ J. Deully, *Dictionnaire biblique* (Tournai : Desclée, 1964) 1205.

JEAN 18, 33-37

Céline Lamonde

Ténor

Lors-que Jé-sus com-pa-rut de-vant Pi - la - te, ce-lui-ci l'in-ter-ro-
gea: "Es - tu le roi des Juifs?" Jé - sus lui de-man-da:
"Dis-tu ce - la de toi - mê - me, ou bien par - ce que d'au - tres te l'ont
dit?" Pi - la - te - ré - pon - dit: - "Est - ce que je suis
juif, moi? Ta na - tion et les chefs des prê-tres t'ont li - vré à moi.
Qu'as tu donc fait?" Jé - sus dé - cla - ra: "Ma roy - au - té ne vient

13 pas de ce mon de; si ma roy - au - té ve - nait de ce mon - de

15 j'au - rais des gar - des qui se se - raient bat - tus pour que je ne soit pas li - vré aux

17 Juifs. Non, ma roy - au - té ne vient pas d'i - ci." Pi - la - te lui

19 dit: "A - lors, tu es roi." Jé - sus ré - pon - dit:

21 "C'est toi qui dis que je suis roi. Je suis né, je suis ve -

23 nu dans le mon - de pour ce - ci: ren - dre té - moi - gna - ge

25 à la vé - ri - té. Tout hom - me

27 qui ap - par - tient à la vé - ri - té é - cou - te ma voix."

LUC 23, 35-43

La fête du Christ-Roi (Année C)

Pendant toute sa vie et sa prédication,

Jésus n'avait cessé de rappeler l'absolue gratuité du salut : il était venu pour appeler non pas les justes mais les pécheurs. En cette heure décisive où *il passe de ce monde à son Père*, Jésus confirme sa parole. A ce condamné à mort, qui va jusqu'à reconnaître : *pour nous c'est justice* et qui n'a d'autre titre de recommandation que sa confiance, Jésus, du haut de sa croix, déclare : *aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis.*⁵²

Le procédé compositionnel utilisé pour cet extrait d'Évangile vise à faire ressentir la tristesse et l'angoisse de la scène. Toute la pièce est construite sur l'alternance de deux modes : le mode de la, du 2^e ton (transposé sur sol) et le mode de sol mineur harmonique. La note pivot est le fa, tantôt dièse, tantôt bécarre. La cellule mélodique (seconde augmentée) donne à cette musique une expression de douleur poignante chaque fois qu'est évoqué le Dieu souffrant. Alors que les chefs et les soldats ricanent : *S'il est le Messie de Dieu, l'Élu. - Si tu es le Roi des Juifs, sauve-toi toi-même*, l'évangéliste Luc, oppose, à l'ironie des chefs, le silence respectueux du peuple, illustré par une note longue sur le mot regarder.

Le même motif est repris par les deux larrons, même si leurs propos s'opposent : *Sauve-toi toi-même ainsi que nous.* et *Mais lui il n'a rien fait de mal.* Les paroles : *Souviens toi de moi quand tu viendras inaugurer ton royaume* reprennent une formule de prière de mourants fréquemment utilisée dans le judaïsme.⁵³

Finalement, dans un rythme ralenti et apaisé, les paroles du Christ concluent l'extrait par le triple emploi du motif, ce qui donne une expression déchirante à la fin de l'œuvre. Dans le passage *Tu seras avec moi*, pour Jésus, c'est la rédemption réalisée dans la souffrance acceptée qui engendre la certitude de la vie.

Toutes les phrases du texte épousent une courbe descendante pour maintenir le climat de désolation. La seconde augmentée assure l'unité du texte musical, telle une lamentation qui revient tout au long du récit.

⁵² La Bible des peuples (Montréal : Médiaspaul, 2004), 183.

⁵³ Le Nouveau Testament, TOB (Paris : Cerf, 1975), 275.

La pointe de la trame musicale se situe sur le mot *Jésus*, note la plus aigüe décrivant le moment le plus intense de cette pièce. Ce ré est lancé comme un cri vers le Christ sauveur, cri qui traversera les siècles.

Cette œuvre est donc une œuvre profondément symbolique. La force de Jésus « est d'avoir retourné le mal contre lui-même et d'avoir résisté à toutes les formes de tentation qui se sont présentées à lui jusqu'à sa dernière heure en croix ».⁵⁴

⁵⁴ Gilles Drolet, *L'insondable richesse du Christ* (Québec : Anne Sigier, 1994), 344.

LUC 23, 35-43

Céline Lamonde

Ténor

On ve - - - nait de cru-ci-fier Jé - sus et le

peu - ple res - tait là à re - gar - der. Les

chefs ri - ca - naient en di - sant: "Il en a - sau - vé

d'au-tres qu'il se sau-ve lui mê - me, s'il est le Mes - sie de Dieu, l'É -

lu." Les sol - dats aus - si se mo-quaient de

11
8
lui. S'ap - pro - chant pour lui don - ner de la bois -

13
8
son vi - nai - grée ils lui di - saient: "Si tu es le Roi des

15
8
Juifs, sau - ve - toi toi - mê - me. L'un des mal - fai - teurs sus - pen -

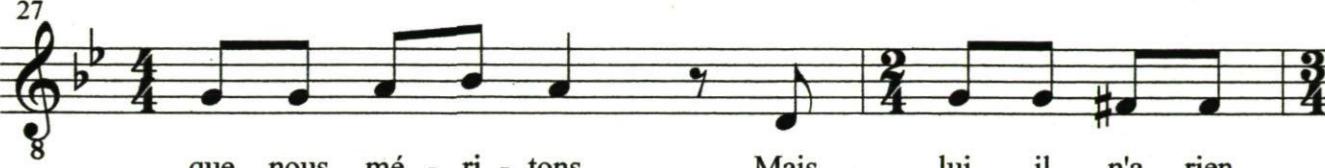
17
8
dus à la croix l'in - ju - riat: "N'es - tu pas le Mes - sie? Sau - ve -

19
8
toi, toi même ain - si que nous." Mais

21
8
l'au - tre lui fit de vifs re - pro - ches. Tu n'as

23
8
donc au - cu - ne crain - te de Dieu? Tu es pour - tant con - dam - né toi aus - si.

25  Et puis pour nous c'est jus-te a-près ce que nous a-vons fait, nous a-vons ce

27  que nous mé - ri - tons. Mais lui, il n'a rien

29  fait de mal." Et il di - sait: "Jé - sus,

31  sou-viens - toi de moi quand tu vien - dras i - nau - gu - rer ton Roy -

33  au - me." Jé - sus lui ré-pon - dit: "A - men je te le dis, a-vec

36  moi, au - jour - d'hui, tu se - ras en pa - ra - dis."

JEAN 10, 11-16

Le bon pasteur

Utilisant une image un peu déroutante pour l'homme contemporain, Jésus recourt à l'allégorie du *Bon Pasteur* pour tenter de définir plus clairement sa personne et sa mission. L'œuvre musicale se base sur la tonalité de fa majeur, tonalité retrouvée chez Bach quand il est question de paix, tonalité pastorale par excellence depuis la sixième symphonie de Beethoven (la Pastorale). Ainsi, le verset 11 *Je suis le bon pasteur* est d'une grande sérénité, et d'un ton très affirmatif, par son élan vers la dominante.

Pour les versets 12 et 13 qui traitent des mercenaires, faux sauveurs qui souvent dispersent davantage le troupeau qu'ils ne le rassemblent, le climat musical s'assombrit par des altérations et se situe dans la partie basse de l'échelle mélodique. Ce contraste met en évidence la sérénité du retour de la phrase *Je suis le bon pasteur*, au verset 14, qui répète intégralement le motif musical du début.

Les versets 14 et 15 parlent du lien entre le pasteur et son troupeau. « Dans la tradition biblique, la *connaissance* entre personnes implique l'amour : la connaissance qui lie Jésus et les siens trouve sa source et sa plénitude dans l'amour qui lie le Père et le Fils. »⁵⁵
« Le bon berger connaît chacune de ses bêtes par leur nom. Les brebis écouteront la voix du berger, soit l'appel caractéristique qu'il leur adresse en faisant claquer sa langue. »⁵⁶ Le ré, note du Père dans l'œuvre, est lié à la vie, à la sécurité de l'être. On y retrouve le ré, en intervalle de sixte avec le fa, la sixte majeure chère à Schubert et Poulenc pour exprimer un élan d'amour.

Au verset 16, l'ajout d'une altération marque la tristesse du berger face aux brebis hors de l'enclos. L'œuvre se termine en traitant musicalement la dernière phrase dans la tonalité pastorale, d'une façon plus élaborée, le sommet mélodique affirmant qu'*il n'y aura qu'un seul troupeau et un seul pasteur*.

« Jésus pasteur n'est pas seulement celui qui part à la recherche de la brebis perdue ou égarée comme en Mt 18, 12 et Lc 15, 4. Ici le Pasteur successeur des pasteurs d'Israël, qui étaient les rois, prend en charge le troupeau et lui ouvre le chemin au prix de sa propre vie. »⁵⁷

⁵⁵ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 318.

⁵⁶ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 435.

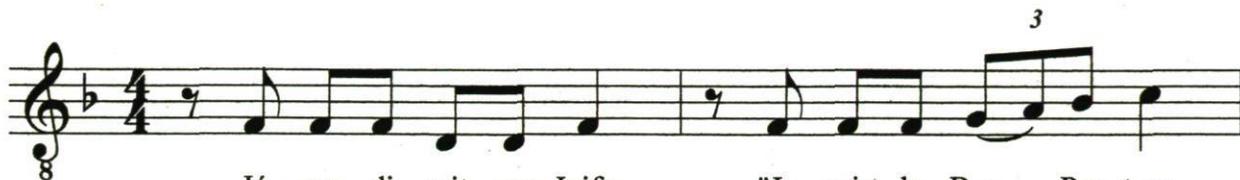
⁵⁷ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 215.

Au cours de son histoire, dans l'Église de Jésus-Christ, des païens rejoindront des juifs convertis, des nations se regrouperont sous la houlette du pasteur et l'œcuménisme cheminera vers l'unité *d'un seul troupeau et d'un seul pasteur.*

Jean 10, 11-16

Céline Lamonde

Ténor



Jé - sus di - sait aux Juifs: "Je suis le Bon Pas teur-



Le vrai ber - ger don-ne sa vie pour ses bre - bis. Le ber -



ger mer - ce - nai - re lui, n'est pas le pas - teur, car



les bre - bis ne lui ap - par - tien - nent pas; s'il voit ve -



nir le loup, il a - ban - don - ne les bre - bis et s'en - fuit.

11
8
3 3
Le loup s'en em - pa - re et les dis - per - se. Ce ber - ger n'est

13
8
3 3 3
qu'un mer - ce - nai - - - re, et les bre -

14
8
bis ne comp - tent pas vrai - ment pour lui.

16
8
3 3 3
Moi, je suis le Bon Pas - teur, je con - nais mes bre bis -

18
8
3 3 3 3
et mes bre - bis me con - nais - - - sent. com - me le Pè - re me con -

20
8
3 3 3 3
naît et que je con - nais le Pè - - - re; et je don - ne ma

22
8
3 3
vie pour mes bre - bis. J'ai en - co - re d'au - tres bre -

LUC I, 57-66.80

La fête de saint Jean-Baptiste

Le récit de la naissance de Jean, le Baptiste, tout comme la naissance de Jésus, contient des éléments merveilleux qui contribuent à la force symbolique du récit. La présente composition musicale tente d'illustrer les divers éléments du texte et de les mettre en valeur. Remarquons que cette Parole est centrée sur la révélation merveilleuse du nom de Jésus. Elle s'attache donc moins à la naissance de l'enfant qu'à la circoncision. Cet événement qui se passe dans la joie d'une vaste réunion dans le haut pays de Judée a une large audience et bénéficie d'une publicité considérable.

Musicalement, les premiers versets de la péripécie s'ouvrent sur le ton de la narration pour mettre en place le récit. Sans la puissance du Seigneur, l'enfant n'aurait jamais vu le jour. Dès qu'il est question de la circoncision, la couleur mélodique commence à se modifier.

« Chez les Hébreux, la circoncision fait entrer le nouveau-né dans l'alliance d'Abraham (Genèse 17, 12-13). L'usage veut que le nom de l'enfant ne soit publié qu'à cette occasion. Il était important pour la permanence des dévolutions tribales que les mêmes noms se retrouvent de génération en génération dans un même clan ou dans une même famille. »⁵⁸

Dans les versets 60-61, versets centrés sur le nom, l'ajout d'un la bémol est une référence musicale à une cellule mélodique à résonance orientale pour bien ressentir le lieu où se passe la scène. Ce même la bémol est repris pour le passage de la *montagne de Judée*. Il ajoute une touche de mystère à l'interrogation : « *Que sera donc cet enfant ?* ». Il revient sur les mots *vivre au désert* pour en accentuer le dépaysement, car on retrouvera plus tard Jean-Baptiste dans la région du désert de Juda proche de Jéricho (Luc 3, 2-3).⁵⁹

Le nom de Jean, proclamé par Zacharie, est orné d'un mélisme pour le mettre en valeur. « L'accord inattendu de Zacharie et d'Élisabeth sur le nom inaccoutumé de l'enfant est perçu comme une intervention de Dieu. L'étonnement est la réaction habituelle devant les miracles et les autres manifestations divines. »⁶⁰

⁵⁸ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1974), 262.

⁵⁹ *La Bible des Peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 126.

⁶⁰ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 194.

Les versets 63-64 qui décrivent le miracle où Zacharie recouvre l'usage de la parole sont traités en ré majeur, avec un rythme rappelant une farandole pour exprimer la joie immense provoquée par ce miracle. L'œuvre se termine sur une note qui laisse mélodiquement tout ouvert lorsqu'il sera *manifesté à Israël*.

Reclus dans le silence d'une existence que son père, Zacharie, devenu muet par incrédulité, ne pouvait révéler, caché dans le secret par sa mère, passant une grande partie de sa jeunesse au désert, Jean annonce déjà sa vocation d'effacement : « Il faut qu'il grandisse et que je diminue. » (Jean 3, 30). Sa croissance humaine, après l'avoir mis un temps « sous les projecteurs », l'engagera dans un retrait toujours plus profond, jusqu'à sa mort solitaire commandée à Hérode par le caprice d'Hérodiade.

LUC 1, 57-66.80

Céline Lamonde

Ténor

Quand ar - ri - va le mo - ment où E - li - za -
beth de - vait en - fan - ter, el - le mit au monde un
fils. Ses voi - sins et sa fa - mille ap - pri - rent
que le Sei - gneur lui a - vait pro - di -
gué sa mi - sé - ri - cor - de et ils se ré - jou - is -
saient a - vec el - le. Le hui - tiè - me jour, ils

15 
vin - rent pour la cir - con - ci - sion de l'en - fant. Ils vou -

18 
laient le nom - mer Za - cha - rie com - me son père.

21 
Mais sa mè - re dé - cla - ra: "Non, il s'ap - pel - le - ra -

24 
Jean." On lui ré - pon - dit: "Per - son - ne

27 
dans ta fa - mil - le ne por - te ce nom - là." On

30 
de - man - dait par si - gnes au père com - ment il vou - lait l'ap - pe - ler? -

33 
Il se fit don - ner u - ne ta - blet - te sur la -

36 
quelle il é - cri - vit: "Son nom est Jean."

39 

Et tout le monde en fut é - ton - né. A l'ins - tant

42 

mê - me sa bou - che s'ou - vrit, sa lan - gue se dé - li - a

45 

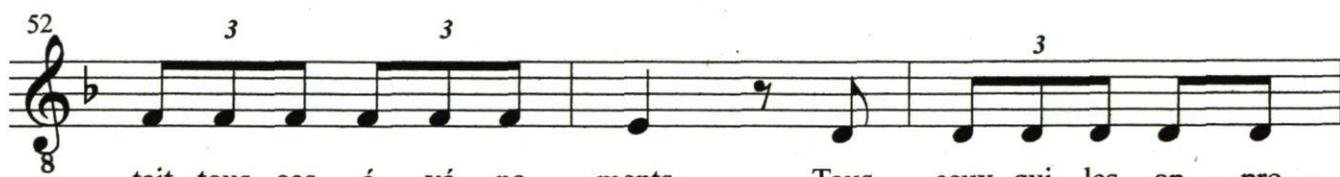
il par - lait et bé - nis - sait Dieu. La crain - te

48 

sai - sit a - lors les gens du voi - si - na - ge.

50 

Et dans tou - te la mon - ta - gne de Jé - dée on ra - con -

52 

taît tous ces é - vé - ne - ments. Tous ceux qui les ap - pre -

55 

naient en é - taient frap - pés et di - saient: "Que se - ra

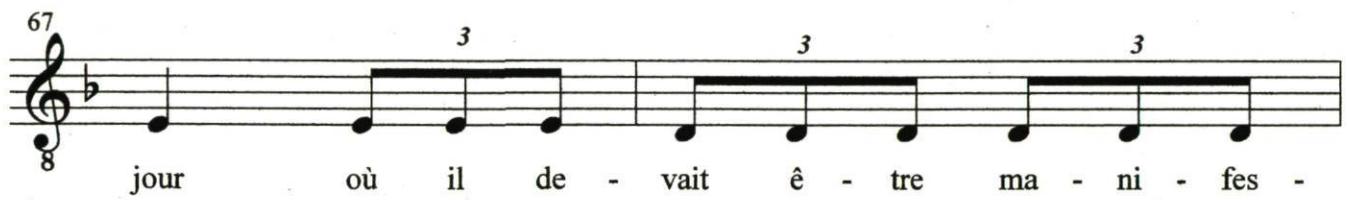
58 

donc cet en - fant? En ef - fet, la main du Sei -

61  gneur é - tait a - vec lui. L'en - fant gran -

63  dit et son es - prit se for - ti -

65  fiait. Il al - la vivre au dé - sert jus - qu'au

67  jour où il de - vait ê - tre ma - ni - fes -

69  té à Is - ra - ël.

MATTHIEU 5, 1-12

La fête de la Toussaint (Les Béatitudes)

Le mot *bienheureux*, dans le sens où Jésus l'enseigne dans ce discours, « implique non pas l'idée d'un vague bonheur d'essence hédoniste, mais celle d'une rectitude, celle de l'homme en marche sur une route sans obstacle, celle qui mène vers Yahvé ». ⁶¹ Le texte musical est entièrement construit en « mode de ré (dorien), noble et tranquille, qui convient à l'expression de tous les sentiments ». ⁶² Chacune des Béatitudes conserve musicalement sa personnalité, car elle est traitée avec une variante, soit rythmique, soit mélodique. L'utilisation de la quinte ascendante se réfère à la proclamation du *shofar* ⁶³ qui utilise cet intervalle lors de ses appels au peuple.

La Bible des peuples confère le sens suivant au mot *heureux* :

Jésus ne félicite pas ceux qui ont fait de bonnes actions. Il ne donne pas non plus une règle de vie pour être heureux ; il proclame que c'est une chance d'appartenir à telle ou telle catégorie que l'ensemble considère comme une malchance ou un obstacle pour réussir, car ceux qui portent cette blessure sont les premiers appelés au Royaume de Dieu. Ceux qui sont dits heureux ne le sont pas parce qu'ils souffrent ; ils le sont parce qu'on leur ouvre le Royaume de Dieu. ⁶⁴

André Chouraqui, ⁶⁵exégète, explique ainsi la portée des Béatitudes, en se référant au contexte de l'époque de Jésus :

Heureux les pauvres de cœur : ceux qui, dans la conscience pacifiée de leur gloire et de leur néant, héritent de la plus éminente des grâces divines : le souffle sacré. Les pauvres ne sont pas ceux qui entrent dans la course de la sécurité.

Heureux les doux : l'infime minorité de ceux qui vivent sous le regard du Dieu unique dans un monde ravagé par la guerre et l'idolâtrie, ceux à qui Dieu a communiqué son Esprit.

Heureux ceux qui pleurent : les endeuillés, victimes promises aux croix de l'empire ou menacées d'être vendues comme esclaves.

Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice : la faim et la soif correspondent à un besoin vital, mais elles se situent ici dans un contexte bien précis. Les Romains réquisitionnaient, dans les riches campagnes de Judée et de Galilée, des produits qui étaient

⁶¹ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 53.

⁶² Roland de Candé, *Histoire universelle de la musique*, tome 1 (Paris : Seuil, 1978), 201.

⁶³ *Shofar* : instrument rituel juif réalisé à partir d'une corne de bélier ou de bouc sauvage.

⁶⁴ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 16

⁶⁵ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 53-56.

appréciés jusque sur la table de l'empereur Tibère. Ainsi, le peuple croulait sous les impôts des Romains et les réclamations du Temple.

Heureux les miséricordieux : ceux qui éclairent le monde et rayonnent sur lui en le faisant vivre et en étant source de lumière parmi leurs frères. Ceux qui, dans leur expérience, ont trouvé la plénitude et le vrai sens de la vie.

Heureux les cœurs purs : ceux qui reflètent et voient la face d'*Élohim*, comme les anciens réunis par Moïse le contemplèrent au sommet du Sinaï ou comme Job avait l'assurance de la voir un jour dans sa chair. Ceux dont les désirs ont été purifiés verront Dieu.

Heureux les artisans de paix : ils sont appelés fils d'*Élohim* parce que l'un des principaux attributs de Yahvé est de faire régner la paix. Jésus, le fils de Dieu est un faiseur de paix.

Heureux les persécutés, ceux qui sont insultés et poursuivis par un ordre politique oppressif qu'ils ne peuvent que récuser et condamner. Ici, Matthieu écrit pour des Juifs qui ont cru en Jésus ; ils ne sont qu'une petite minorité, déjà persécutés et exclus des communautés et des synagogues qui ne reconnaissent pas le Messie.

Chaque béatitude n'évoque-t-elle pas, au fond, tel ou tel épisode de l'histoire d'Israël : le dépouillement d'Abraham, la douceur de Moïse, la confiance de Ruth, la ferveur de David, la piété d'Isaïe, le dénuement de Jérémie, la fougue d'Ézéchiël, la candeur de Suzanne, l'intériorité des Psalmistes ?⁶⁶

La dernière phrase du texte : *Réjouissez-vous, soyez dans l'allégresse car votre récompense sera grande dans les cieux...* est mise en évidence par l'utilisation de la sensible (fa dièse) opérant une césure tonale avec la pièce en mode de ré. C'est le symbole de l'accès à ce nouveau royaume, où chaque personne peut conformer sa vie sur l'enseignement du Christ. Le mélisme sur le mot *allégresse* confirme la joie portée par ce message.

⁶⁶ *Ibid.*, 55.

MATTHIEU 5, 1-12

Céline Lamonde

Ténor



Quand Jé - sus - vit tou - te la fou - le qui le sui - vait, Il gra - vit la mon -



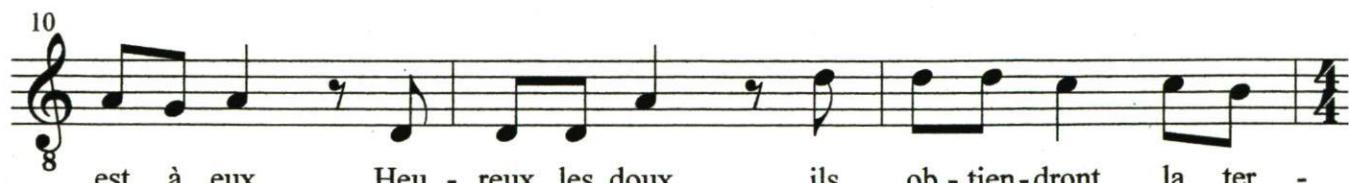
ta - gne. Il s'as - sit et ses dis - ci - ples s'ap - pro - ché - rent.



A - lors ou - vrant la bou - che il se mit à les ins - trui - re.



Il di - sait: "Heu - reux les pau - vres de coeur, le Roy - au - me des cieux



est à eux. Heu - reux les doux, ils ob - tien - dront la ter -

13
8

re pro-mi - se. Heu - reux ceux qui pleu - rent, ils se - ront con - so -

16
8

lés. Heu - reux ceux qui ont faim et soif de la jus -

19
8

ti - ce, ils se - ront - ras - sa - siés. Heu -

22
8

reux les mi - sé - ri - cor - dieux, ils ob - tien -

25
8

dront mi - sé - ri - cor - de. Heu - reux les coeurs purs, ils ver - ront

28
8

Dieu. Heu - reux les ar - ti - sans de paix,

31
8

ils se - ront ap - pe - lés fils de Dieu. Heu - reux ceux qui sont

34  3 per - sé - cu - tés pour la jus - ti - ce, le Roy - au - me des cieux

37  3 est à eux. Heu - reux se - rez - vous si l'on

40  3 vous in - sul - te, si l'on vous per - sé - cu - te, et

43  3 3 3 si l'on dit faus - se - ment tou - te sor - te de mal con - tre

46  vous, à cau - se de moi. Ré -

49  3 jou - is - sez - vous, soy - ez dans l'al - lé - gres - se, car

53  vo - tre ré - com - pen - se se - ra gran - de dans les cieux.

MARC 10, 46-52

L'aveugle de Jéricho

Le récit de la guérison de l'aveugle de Jéricho « ne s'attarde pas sur Jésus ; il met en relief la foi du mendiant aveugle, son engagement total en paroles et en actes. Il devient le miroir exemplaire du disciple pour les destinataires de l'Évangile. Tout se résume dans le trait final : *Il le suit sur la route* ». ⁶⁷

Écrit en mode de la, 2^e ton, cet extrait de Marc traite les versets 46 et 47 comme une introduction amenant au sommet mélodique sur les mots : *Jésus Fils de David*, qui résonnent comme un cri de l'âme. Par cette appellation, Bartimée reconnaît Jésus comme prétendant légitime au trône d'Israël.

Le mouvement ascendant de la phrase mélodique sur les mots *l'aveugle jeta son manteau, bondit, courut vers Jésus*, active la progression des trois verbes de cette phrase. La supplication pleine de foi et de confiance: *Rabbouni, que je voie*, est appuyée par une séquence musicale dans le haut du mode, avec un si bécarre et un do dièse, *rabbouni* étant « un titre respectueux comme rabbi, marquant un attachement plus fort ». ⁶⁸

Pour symboliser la guérison, donc la lumière qui mènera *Bartimée* à suivre *Jésus sur la route*, le verset 52 poursuit dans la tonalité de ré majeur. Le même motif musical sur les mots : *Rabbouni, que je voie* est repris pour le passage : *Va, ta foi t'a sauvé*, ce qui met en relief l'affirmation de Jésus, chantée en ré majeur. Le texte se termine sur la dominante et non sur la tonique comme pour tout laisser ouvert et marquer le cheminement de *Bartimée* sur la route.

« Il est intéressant de noter le symbolisme de la ville de Jéricho, qui commandait l'entrée de la Terre promise et que Dieu a livré gratuitement aux Hébreux conduits par Josué. » ⁶⁹

L'Évangile emploie le mot *sauvé* en bien des circonstances où nous aurions mis *guéri*. C'est que, pour la plupart des gens, l'acte de foi décisif, à la fois saisi de la vérité divine et sursaut de l'être qui s'ouvre à Dieu, se produit en un moment où ils ont demandé et conquis l'impossible. ⁷⁰

⁶⁷ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 216.

⁶⁸ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 162.

⁶⁹ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 345.

⁷⁰ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 104.

MARC 10, 46-52

Céline Lamonde

Ténor

8 Tan - dis que - Jé - sus sor - tait de Jé - ri - cho a -

3 3 3
8 vec ses dis - ciples - et u - ne fou - le nom - breu - se.

4 3 3
8 Un men - diant a - veu - gle Bar - ti -

5 3 3 3
8 mée, le fils de Ti - mée é - tait as - sis au

7 3 3 3
8 bord de la rou - te. Ap - pre - nant que c'é - tait Jé - sus de Na - za - reth

10 3
8 Il se mit à cri - er: "Jé - sus, fils de Da - vid

11
8



aie pi-tié de moi."

Beau-coup de gens l'in-ter-pel-laient vi-ve -

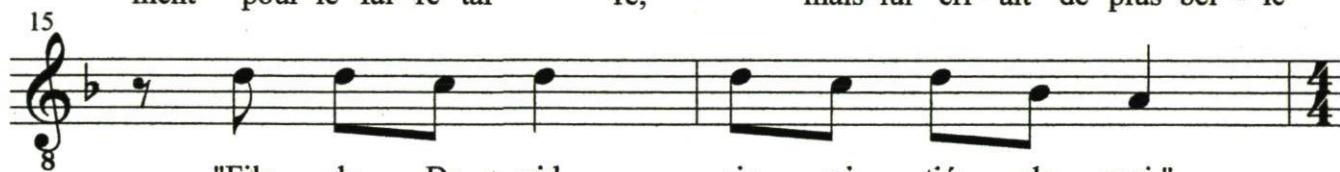
13
8



ment pour le fai-re tai - re,

mais lui cri-ait de plus bel - le

15
8



"Fils de Da - vid,

aie pi - tié de moi."

17
8



Jé - sus s'ar - rête et dit:

"Ap - pe - lez - le."

19
8



On ap - pel le donc l'a-veugle. -

- Et -on lui dit: - -"Con --"

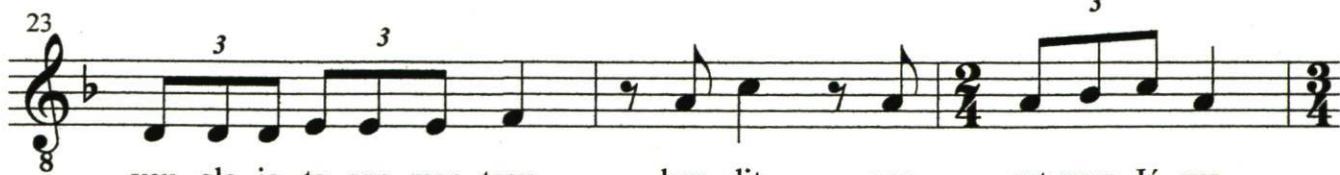
21
8



fiance,

lè - ve - toi il t'a - pel - - le.'" - - L'a --"

23
8



veu-gle je - ta son man-teau,

bon-dit,

cou - rut vers Jé-sus."

26
8



Jé - sus lui - dit:

Que veux-tu que je fas - se pour toi?"

29
8
"Rab - bou - ni que je vois." Et Jé - sus lui dit:

31
8
"Va ta foi t'a sau-vé." Aus - si - tôt l'hom - me se mit à voir

33
8
et il sui - vait Jé - sus sur la rou - te.

MATTHIEU 14, 13-21

La multiplication des pains

À l'époque de Jésus, le pain était l'aliment quotidien de base, à tel point tel que le même mot hébreu « *lehem* » désignait aussi bien la nourriture que le pain. Mais le pain est aussi la nourriture de l'âme ; le miracle de la multiplication des pains viendra appuyer cette affirmation. Partager, distribuer le pain est un acte de foi, inspiré par Dieu. Le pain, le lait et le miel sont des nourritures simples qui symbolisent non seulement la santé de la terre, mais aussi les liens communautaires qui unissent les hommes.⁷¹

Cette pièce est en mode de la, 2^e ton. Seul un fa dièse intervient à deux reprises pour mettre en exergue les deux paroles de Jésus citées dans le texte : *Ils n'ont pas besoin de s'en aller* ainsi que *Apportez-les-moi ici* (les pains et les poissons). La pointe mélodique est située sur les verbes d'action : *levant* les yeux au ciel, *prononça* la bénédiction, *rompit* les pains et il les leur *donna*. Ces phrases sont chantées sur les notes les plus aigües du texte. Ce procédé compositionnel donne de la force à ces mots, rappelant du même coup ces mêmes paroles relatées dans les récits de la dernière Cène par l'évangéliste Marc. À la fin de la péricope, le ré aigu est réutilisé sur les mots *douze* et *cinq mille*, mettant l'accent sur les deux chiffres pour insister sur la prodigalité de Dieu.

Au verset 20, il est dit : *Des morceaux qui restaient on ramassa douze corbeilles*. Le thème du *reste* peut être mis en lien avec Ruth, la Moabite à qui Booz permet de glaner dans son champ. Le *reste* dont le chiffre 12 (paniers pleins) est symbolique ; ce nombre manifeste toujours la débordante générosité de Dieu.⁷² Rappelons également cet autre épisode de l'Ancien Testament où Élisée nourrit une centaine de personnes avec une vingtaine de pains (2 Rois 4, 42-44). Une des pointes du récit souligne la supériorité de Jésus qui en a nourri cinq mille avec seulement cinq pains. L'évangéliste Jean mentionne, dans son récit (6, 9), qu'il s'agissait de pains d'orge. Rappelons qu'en Israël, l'orge coûtait moins cher que le blé, donc il servait à cuire le pain des pauvres.

⁷¹ *Petit Larousse des symboles* (Paris : Larousse, 2006), 470.

⁷² Jacques Duquesne, *Jésus* (France : Desclée de Brouwer/Flammarion, 1994), 157.

« Peut-être faut-il voir dans le couple *manger/être rassasié* une allusion à la manne donnée à Israël au désert », ⁷³ car ce récit de Matthieu se situe aussi dans *un endroit désert à l'écart*. En plus de faire un geste étonnant en multipliant les pains et les poissons, il n'est pas interdit de penser que Jésus accomplit probablement un acte pédagogique en vue de la formation de ses apôtres, leur apprenant qu'ils devraient, eux aussi, donner concrètement à manger aux foules affamées (*Donnez-leur vous-mêmes à manger*).

Les apôtres, témoins de la scène, avaient dû reconnaître qu'il s'agissait là d'une véritable création ; c'était l'un des signes majeurs qui leur avaient fait découvrir la personnalité divine de leur maître et c'est pourquoi les Évangiles ont gardé six récits de la multiplication à partir des deux miracles de Jésus.⁷⁴

⁷³ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 84.

⁷⁴ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 41.

MATTHIEU 14, 13-21

Céline Lamonde

Ténor

Jé - sus par - tit en bar - que pour un en - droit dé -
sert - à l'é - cart. Les fou - les l'ap - prirent et quit - tant leurs vil - les el - les le sui -
vi - rent à pied. En dé - bar - quant, il vit u - ne gran - de
fou - le de gens, il fut sai - si de pi - tié en - vers eux et gué -
rit les in - fir - mes. - Le soir ve - nu, les dis - ci - ples s'ap - pro -

14 3 3 3

chèrent et lui di - rent: "L'en - droit est dé - sert et il se fait tard.

17 3

Ren - voie donc la fou - le; qu'ils ail - lent dans les vil - la - ges

20 3 3 #

s'a - che - ter à man - ger." Mais Jé - sus leur dit: "Ils n'ont pas be - soin de

23 3 3

s'en al - ler. Don - nez - leur vous - mê - mes à man - ger." A -

26 3 3 3

lors, ils lui di - rent: "Nous n'a - vons là que cinq pains et deux pois - sons."

29 3 3 3

Jé - sus dit: "Ap - por - tez - les moi i - ci." Puis, or - don - nant à la

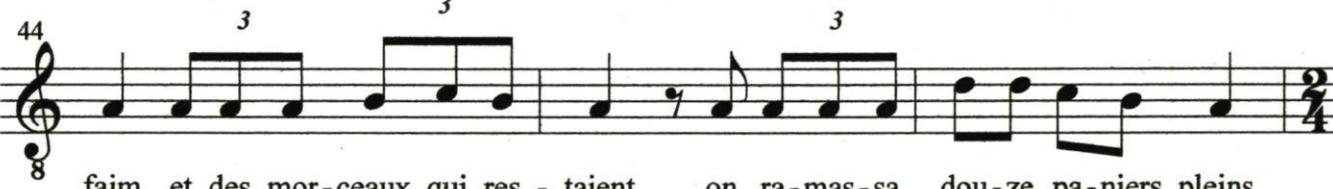
32 3 3 3

fou - le de s'as - seoir sur l'her - be. Il prit les cinq pains et les deux pois -

35  sons. Et le-vant les yeux au ciel, il pro-non-ça la bé-né-dic-

38  tion; il rom-pit les pains, il les don-na aux dis - ci - ples et les dis-

41  ci - ples les don-nè-rent à la fou - le. Tous man-gè-rent à leur

44  faim et des mor-ceaux qui res - taient on ra-mas-sa dou-ze pa-niers pleins.

47  Ceux qui a - vaient man - gé é - taient en - vi - ron cinq mil - le,

50  sans comp - ter les femmes et les en - fants.

JEAN 6, 59-69

La profession de foi de Pierre

Cet extrait de l'évangile de Jean présente un contexte dramatique. Le mode de la, 2^e ton, transposé sur si, «mode sévère convenant à l'expression de la tristesse»,⁷⁵ est choisi pour rendre le climat tendu de cette pièce. Les versets 59-60 : *Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle* se termine sur une courbe descendante. « L'idée de manger la chair de Jésus ne pouvait manquer de choquer les auditeurs. Quant au sang, sa consommation était formellement interdite par la Tora. D'où le scandale d'une parole ressentie comme une provocation. »⁷⁶

Le do bécarre formant un triton, considéré en musique comme l'intervalle du diable, est utilisé sur les mots : *Ce qu'il dit là est intolérable...* Il est repris également sur les mots : *Beaucoup de ses disciples s'en allèrent...* Cet intervalle caractéristique accentue la tension du climat. Les défections de certains disciples se produisent, « soit parce que Jésus ne les tire plus suffisamment fort, soit à cause de la résistance que rencontrent en eux la violence et, à leurs yeux, l'extravagance des propos du maître ». ⁷⁷ Ce qui était en cause, à Capharnaüm, ce n'était pas seulement la dureté des propos de Jésus concernant sa chair et son sang. Ce qui était en cause, c'était la personne même de Jésus et ses prétentions telles qu'on pouvait les deviner à travers ses façons d'être ou de parler. Il ne suffisait pas de l'écouter et de croire ce qu'il disait, il fallait, par surcroît, croire en lui.

Un nouveau motif mélodique, empruntant un fa dièse et un sol dièse à la tonalité de si majeur, met en évidence la réalité du *Fils de l'homme*, expression trouvant son origine dans le livre de Daniel 7, 13-14 où le personnage qui porte ce nom est investi de la royauté sur toutes les nations de la terre tout en étant placé à la tête du royaume de Dieu annoncé par les prophètes. Jésus semble avoir préféré cette expression à celle de Messie ou de Fils de David, trop chargée de connotations politiques et d'espérance nationaliste.⁷⁸ Cette séquence tonale ascendante (en si majeur) affirme aussi le passage : *Monter là où il était auparavant.*

Après cette courte modulation en si majeur, la phrase transition qui reprend le mode original est celle-ci : *C'est l'Esprit qui fait vivre, la chair n'est capable de rien.* L'accent est

⁷⁵ Roland de Candé, *Histoire universelle de la musique* (Paris : Seuil, 1978), 201.

⁷⁶ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 417.

⁷⁷ *Ibid.*, 419.

⁷⁸ J. Dheilly, *Dictionnaire biblique* (Tournai : Desclée, 1964), 418-419.

mis sur le mot *Esprit*. « Les moyens de connaissance dont l'homme dispose par lui-même sont impuissants à lui faire percevoir le sens des paroles de Jésus ; seul le don de l'Esprit introduira les croyants à la connaissance des réalités spirituelles qui se manifestent en Jésus. »⁷⁹ L'interrogation de Jésus : *Voulez-vous partir vous aussi ?* est chantée sur un motif musical descendant, empreint de tristesse.

Le procédé compositionnel, soit la modulation en si majeur, est repris pour la profession de foi de Pierre : *...vers qui pourrions-nous aller ?* Cela prépare le sommet mélodique de la pièce, la séquence de ré aigu, sur les mots : *Tu as les paroles de la vie éternelle*. L'insistance trouve son apogée sur les mots : *nous croyons*. L'œuvre se termine en mettant l'accent sur le *Saint de Dieu*, titre messianique.

⁷⁹ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 307-308.

JEAN 6, 59-69

Céline Lamonde

Ténor

Jé - sus a - vait dit dans la sy - na - go - gue de

Ca - phar - na - ùm: "Ce - lui qui man - ge ma chair et boit mon sang a la vie - é - ter -

nel - le. Beau - coup de ses dis - ci - ples qui a -

vaient en - ten - du s'é - cri - è - rent: "Ce qu'il dit là est

in - to - lé - ra - ble on ne peut plus con - ti - nuer à l'é - cou - ter."

Jé - sus con - nais - sait par lui - mê - me ces

ré - cri - mi - na - tions des - dis - ci - ples. Il leur dit: "Ce - la vous

18
8
3
heur - te. Et quand vous ver - rez le Fils de l'hom-me

20
8
mon - ter là où il é - tait au - pa - ra - vant? C'est l'Es - prit - qui fait

22
8
3 3
vi - vre, la chair n'est ca - pa - ble de rien.

24
8
3
Les pa - ro - les que je vous ai di - tes sont es - prit et el - les sont

26
8
3 3
vie. - Mais il y en a par - mi vous qui ne croient pas."

28
8
3 3 3 3
Jé - sus sa - vait en ef - fet de - puis le com - men - ce - ment qui é - taient ceux qui ne

30
8
3
croy - aient pas, et ce - lui qui le li - vre -

32
8
3 3 3
rait. Il a - jou - ta: "Voilà pour - quoi je vous ai dit que per -

34  son-ne ne peut ve - nir à moi si ce - la ne lui est pas don-né par le

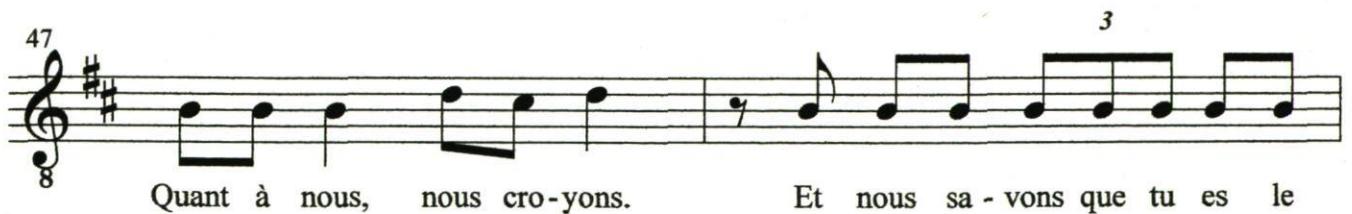
36  Pè - re. A par-tir de ce mo - ment, beau-coup de ses dis-ci-ples s'en al -

39  lè - rent et ces - sè - rent de mar - eher - a - vec lui. -

41  A - lors Jé - sus dit aux douze: "Al - lez-vous par - tir vous aus - si?

43  Si - mon - Pier - re lui ré - pon - dit: Sei - gneur, vers qui pour -

45  rions-nous al - ler? Tu as les pa - ro - les de la vie é - ter - nel - le.

47  Quant à nous, nous cro-yons. Et nous sa - vons que tu es le

49  Saint, Le Saint de Dieu.

LUC 5, 1-11

La pêche miraculeuse

Le pêcheur symbolise celui qui rassemble les âmes dans son filet. Il est celui qui met en rapport avec l'au-delà, le monde caché. Le pêcheur d'hommes sera celui qui, par la conversion, sauvera ses semblables de la perdition. « Dans l'Ancien Testament, le pêcheur est le bras armé de Dieu, assimilé à un ange : " J'envoie une multitude de pêcheurs, dit l'Éternel, et ils les pêcheront. " »⁸⁰

L'évangéliste Luc place le récit de la vocation des premiers disciples dans un contexte de pêche miraculeuse faite sur leur bateau par Jésus, ce qui les amène à abandonner leurs filets pour le suivre. Cette œuvre musicale décrit, en trois tableaux, cette scène évangélique.

Dans le premier tableau, les versets 1-3 sont chantés sur une trame musicale simple, un deuxième motif mélodique apparaissant brièvement pour la séquence *Jésus monta dans une des barques*. Le sommet de cette première partie souligne la phrase suivante : *Avance au large, et jetez les filets...* Le verset 5, chanté dans le grave, symbolise le désarroi des apôtres *qui ont pêché toute la nuit sans rien prendre*.

La deuxième partie de l'œuvre s'éclaire d'un ton de ré majeur aux versets 6 et 7 ; une variation rythmique attire l'attention sur les filets qui se déchirent. Le sommet de la phrase est situé sur les mots : *ils remplirent les deux barques à tel point qu'elles enfonçaient*. À ce moment, « Pierre découvre dans le miracle la puissance divine de Jésus (Seigneur) et confesse qu'il est indigne de rester avec lui ».⁸¹ La musique demeure en mode mineur, et la phrase insiste sur les mots : *Je suis un homme pêcheur*, tel un cri du cœur.

Le troisième tableau de l'œuvre musicale revient au ton original. Cependant, le triton, « l'intervalle du diable », est utilisé pour marquer l'effroi qui s'est emparé des disciples. Le sommet de l'œuvre fait appel à une altération, le do dièse, sur les paroles prononcées par Jésus : *Sois sans crainte* et prépare l'octave ascendante qui illustre les mots : *Désormais ce sont des hommes que tu prendras*.

Le verset 11 termine la pièce dans le climat du début, dans le calme et la réflexion sous-jacente à : *laissant tout ils le suivirent*. Ces pêcheurs possédaient peu de choses mais c'était toute leur vie, travail, famille et leur passé de pêcheurs qu'ils laissaient derrière eux pour suivre le Christ.

⁸⁰ *Petit Larousse des symboles* (Paris : Larousse, 2006), 479-480.

⁸¹ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 207-208.

L'emploi de la figure rythmique du triolet, tout au long de l'œuvre, fait ressentir un rythme apparenté à la barcarolle, analogue au mouvement de la barque.

Jésus a besoin de pécheurs pour sauver les pécheurs. On commence à être apôtre ou du moins coopérateur du Christ, quand on accepte de faire plus que de rendre des services dans une institution ou une paroisse, quand on se sent responsable, à la fois de l'Évangile et des personnes.⁸²

⁸² *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 135.

LUC 5,1-11

Céline Lamonde

Ténor

Un jour, Jésus se trou-vait sur le

bord du lac de Gé-né-za-reth.

la fou-le se pres-sait au-tour de lui

pour é-cou-ter la pa-ro-le de Dieu. Il vit deux bar-ques a-mar -

rées au bord du lac; les pê-cheurs en é-taient des-cen-dus et la -

vaient leurs fi-lets. Jésus mon-ta dans u-ne des bar-ques

10
8 
qui ap - par - te naient à Si - - mon - - et - lui - de - man -

12
8 
da de s'é - loi - gner un peu du ri - va - ge. Puis

14
8 
il s'as-sit et de la bar-que il en-sei-gnait la fou - le. Quand il eut fi -

17
8 
ni de par-ler il dit à Si-mon: "A-vance au large et jet

20
8 
tez les fi-lets pour pren-dre du pois-son" Si - mon lui ré-pon-dit:

23
8 
"Maî-tre, nous a-vons pei - né tou - te la nuit sans rien

25
8 
pren - dre mais sur ton or - dre je vais je - ter les fi-lets.

27
8
3
3
3
Ils le fi-rent et pri-rent u-ne tel - le quan - ti - té de pois -

29
8
sons que leurs fi - lets se dé - - - chi -

31
8
raient. Ils fi - rent si - gne à leurs com - pa gnons - de

34
8
3
l'au - tre bar - que de ve - nir les ai - der. - Ceux -

37
8
ci vin-rent et rem - pli - rent les deux - bar - ques à tel -

40
8
3
point qu'elles en - fon - çaient. A cet - te vue

43
8
3
3
Si - mon Pierre tom - ba aux pieds de Jé - sus en di -

46
8
3
sant: Sei - gneur é - loi - gne - toi - de - moi -

49
8
3
car je suis un hom - me pé cheur. -- -- L'ef - froi -

LUC 19, 1-10

Zachée

Alors que Zachée, en raison de sa profession tenue pour méprisable, faisait encourir une impureté à qui le fréquentait, Jésus manifeste son « action salvifique » en allant demeurer chez lui. Que Jésus se compromette avec un homme de cette espèce étonne.⁸³

Cet extrait de l'Évangile de Luc est un écrit qui raconte une histoire. La première phrase, soit le verset 1, est « le fil » qui assure l'unité mélodique de la pièce. Une petite fantaisie en do majeur se glisse sur les mots : *car il était de petite taille*.

S'appuyant sur l'arpège descendant de do mineur, le développement des versets se fait en variant la hauteur de l'intervalle qui descend vers la tonique, la note la plus élevée de ce passage correspondant aux mots : *grimpa sur un sycomore*, « arbre pouvant être très grand mais dont les premières branches sont peu élevées ». ⁸⁴

Les paroles de Jésus ressortent dans l'arpège descendant de mi bémol majeur, calme et paisible. Zachée accueille le salut de Jésus avec joie ; sur les mots : *si j'ai fait du tort à quelqu'un*, un la bémol et un si bémol de passage exprime le regret de Zachée. Rendre le *quadruple*, ce qu'exigeait la loi juive (Exode 21, 37),⁸⁵ est souligné par des bécarres. Le sommet musical de l'œuvre est placé sur *Fils d'Abraham*. Dans le Talmud, la qualité de *fil d'Abraham* fondait tous les privilèges des Juifs.

L'œuvre se termine par le même thème que la phrase du début, laissant volontairement une impression d'inachèvement car *sauver ce qui était perdu* est, selon l'insistance de Luc, l'aujourd'hui de Dieu, même si la foi généreuse de Zachée montre qu'il a reçu le salut. « Ces mots de la dernière phrase sont une reprise du texte d'Ézéchiël qui disait des pasteurs d'Israël : « Vous n'avez pas ramené la brebis qui s'égarait, *cherché celle qui était perdue*, Mais vous les avez régies avec violence et dureté. » (Ez 34, 4-5).⁸⁶

Dans ce récit de Luc, Jésus montre sa liberté d'une façon étonnante. En effet, il ne s'inquiète pas du scandale qu'il provoque chez les « justes » et dans le peuple. Bien sûr, il fallait que Zachée accueille et répare ; il voulait voir le prophète avec peut-être l'intuition d'une heure de Dieu pour lui. Jésus montre son pouvoir encore une fois, il a détruit le mal en sauvant le pécheur.

⁸³ André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris, Lidis, 1985), 347.

⁸⁴ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 258.

⁸⁵ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 173.

⁸⁶ Gilles Drolet, *L'insondable richesse du Christ* (Québec : Anne Sigier, 1994), 281.

LUC 19, 1-10

Céline Lamonde

Ténor

Jé - sus tra - ver - sait la vil - le de Jé - ri -

cho. Or, il y a - vait un hom - me du nom de Za - chée;

il é - tait le chef des col - lec - teurs d'im - pôt, et c'é -

tait quel - qu'un de ri che. Il cher - chait à

voir qui é - tait Jé - sus, mais il n'y ar ri - vait

pas à cau - se de la fou - le car il é - tait de pe - ti - te

12
8
3
tail - le. Il cou - rut donc en a - vant

14
8
3
et grim - pa sur un sy - co - mo - re pour voir Jé -

16
8
3
sus qui pas - sait - par là. Ar - ri - vé à cet en -

18
8
3
droit, Jé - sus le - va les yeux et l'in - ter pel -

21
8
3
la: "Za - chée, des - cends vi - te:

24
8
3
au - jour-d'hui il faut que j'ail - le de - meu - rer chez toi."

27
8
3
Vi - te, il des - cen - dit, et re - çut Jé -

29
8
sus a - vec joie.

31 
Voy - ant ce - la tous ré - cri - mi - naient.

33 
"Il est al - lé lo - ger chez un pé - cheur.

35 
Mais Za - chée s'a - van - çant dit au Sei - gneur:

38 
Voi - là Sei - gneur, je fais don aux

41 
pau - vres de la moi - tié de mes biens, et si j'ai fait du

44 
tort à quel-qu'un, je vais lui ren - dre qua - tre fois plus." A -

47 
lors Jé - sus dit à son su - jet: "Au - jour - d'hui,

50 
le sa - lut est ar - ri - vé pour cet - te mai - son, car lui aus - si est un

53
8
fils d'A-bra-ham. En ef - fet, - - le Fils de l'homme est-ve-

56
8
nu cher - cher et sau - ver ce

59
8
qui é - tait per - du."

LUC 16, 19-31

La parabole de Lazare et du mauvais riche

« La parabole est une comparaison concrète destinée à faire comprendre un enseignement abstrait. »⁸⁷ Les paraboles ne sont accessibles qu'à ceux qui veulent les accueillir, qui sont ouverts à la parole, ceux qui ne se ferment pas les yeux et ne se bouchent pas les oreilles. Elles supposent un certain engagement personnel pour comprendre.

Dans cette parabole, deux types d'homme s'opposent. Le riche est vêtu *de pourpre et de lin*, comme un haut magistrat romain. Son nom n'est pas mentionné. Lazare est, à coup sûr, un de ces Hébreux qui traînaient leur misère partout au pays d'Israël. Il est contrastant de voir les chiens, considérés dans la Bible comme des animaux répugnants et méchants, apporter un certain soulagement à Lazare alors que le riche reste indifférent à sa souffrance.

Dans cette histoire, le renversement de la situation est total : les souffrances de Lazare lui valent le ciel ; la vie d'opulence du riche le conduit au *Shéol*, lieu des profondeurs de la terre où séjournent les morts.⁸⁸ Les paroles du Magnificat : *Il renverse les puissants et élève les humbles* se situent dans cette même perspective de renversement.

Ce récit de l'évangéliste Luc comprend deux parties. « Les versets 19-25 s'inspirent d'un thème connu dans l'Égypte ancienne et dans le judaïsme et illustrent le changement de situation qu'entraîne le passage de ce monde dans le monde à venir. »⁸⁹ Le climat musical de cette œuvre est serein, sur un seul thème mélodique dans le ton de ré majeur. Le rythme en est fluide et de légères modifications mélodiques sont semées tout au long de la pièce afin d'éviter la monotonie et de garder du souffle au texte.

La deuxième partie, composée des versets 27-31, constitue la leçon principale de cette parabole et montre que le signe qui conduit à la conversion se trouve dans les Écritures, c'est-à-dire, dans le contexte, de consentir au partage attesté par toutes les Écritures. La leçon de ce récit est claire : il est urgent *d'écouter Moïse et les prophètes*. « Jésus n'indique aucune solution concrète. Il nous invite à faire de la Bible la source de notre sagesse. »⁹⁰ Deux sommets mélodiques se dégagent dans cette œuvre sur les paroles suivantes : *auprès d'Abraham et il vit de loin Abraham avec Lazare*. *La Bible des peuples* présente la traduction

⁸⁷ J. Dheilly, *Dictionnaire biblique* (Tournai : Desclée, 1964), 857.

⁸⁸ André Chouraqui, *L'univers de la Bible* (Paris : Lidis, 1985), 337.

⁸⁹ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 252.

⁹⁰ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 169.

suivante : « *le repli du manteau d'Abraham* : une figure traditionnelle des justes de l'autre monde en attente de la résurrection ». ⁹¹

Cependant, l'importance de la conclusion ressort davantage dans la phrase finale: *quelqu'un pourra bien ressusciter d'entre les morts*. Cette phrase, chantée dans le haut de l'octave, détache bien l'enseignement central de ce texte.

⁹¹ *Ibid.*, 169.

LUC 16, 19-31

Céline Lamonde

Ténor

Jé - sus di - sait cet-te pa-ra-bo - le.

3

"Il y a - vait un hom - me ri - che qui por - tait des

6

vê - te - ments de luxe et fai - sait cha - que jour des - fes - tins somp - tu - eux.

9

Un pau - vre nom - mé La - za - re é - tait cou - ché de -

12

vant le por - tail cou - vert de plaies. Il au - rait bien vou -

15

lu se ras - sa - sier de ce qui tom - bait de la ta - ble du ri - che,

18
8
mais c'é - tait plu - tôt les chiens qui ve - naient lé - cher ses

21
8
plaies. Or le pau - vre mou - rut et les - an - ges l'em - por -

24
8
tèrent au près d'A - bra - ham. Le ri - che mou -

27
8
rut aus - si et on l'en - ter - ra. Au sé - jour des

30
8
morts, il é - tait - en proie à la tor - tu - re. Il le - va les yeux

33
8
et vit de loin A - bra - ham a - vec La - za - re tout près de lui. A - lors, il cri - a:

36
8
"A - bra - ham, mon Père - re, prends pi - tié de moi

39
8
et en - voie La - za - re trem - per dans l'eau le bout de son doigt

42 
pour me ra-fraî-chir la lan-gue car je souf-fre ter-ri-ble-ment dans

45 
cet-te four-nai-se." "Mon en-fant, ré-pon-dit A-bra-ham,

48 
rap-pel-le toi; tu as re-çu le bon-heur et-La-za-re le mal-heur.

51 
Main-te-nant il trouve i-ci la con-so-la-tion, et toi c'est à ton

53 
tour de souf-frir. De plus un grand-a-bî-me a é-té mis en-tre

56 
vous et nous pour que ceux qui vou-draient al-ler vers vous

59 
ne le puis-sent pas et que de là-bas non

62 
plus, on ne vien-ne pas chez-nous." Le

65
8
ri - che ré - pli - qua: "Eh bien, Père,

68
8
je te prie d'en-vo-yer La - za - re dans la mai - son de mon père.

71
8
j'ai cinq frères, qu'il les a-ver-tis - se pour qu'ils ne vien - nent

74
8
pas eux aus - si dans ce lieu de tor-tu - re." A - bra-ham lui

77
8
dit: "Ils ont Mo - ise et les pro - phè - - tes, - -

80
8
qu'ils les é-cou-tent." "Non, Père A-bra-ham dit le ri-che, mais si quel -

83
8
qu'un de chez les morts vient les trou-ver, ils se con-ver-ti-ront."

86
8
A - bra-ham ré - pon-dit: "S'ils n'é-cou-tent pas Mo - ï - se

89 ³
8 ni les pro - phè - tes, quel - qu'un

91
8 pour - ra bien res - sus - ci - ter d'en - tre les morts.

92
8 Ils ne se - ront pas con - vain - cus.

MATTHIEU 11, 25-30

L'Évangile révélé aux petits

« Ce passage a étonné, et nombre d'exégètes se sont évertués à lui trouver les origines les plus diverses. En fait, il s'inscrit sans difficulté dans le contexte de la pensée hébraïque à l'époque de Jésus. »⁹² *Ce que tu as caché aux sages et aux savants* peut être interprété dans le sens que les chefs religieux, aveuglés par leur refus de reconnaître Jésus, sont incapables de comprendre le sens des enseignements du Maître.

Un lien intéressant peut être établi avec un passage de l'Ancien Testament où le prophète Daniel, contrairement aux sages de la cour de Nabuchodonosor, a été capable d'interpréter le songe du roi après avoir imploré le Dieu d'Israël.

Le début de ce texte dégage de la joie discrète et de la simplicité ; voilà pourquoi le ton de do majeur a été choisi et traité avec une grande sobriété (versets 25 et 26).

Le verset 27 constitue un sommet dans l'évangile de Matthieu. « La relation père-fils, présentée ici comme un absolu (...), donne un sens particulier à l'universelle paternité de Adonai en la rapportant à l'homme Jésus. Car c'est de lui-même que Jésus parle ainsi à la troisième personne ».⁹³ Dans la tradition synoptique, ce « passage manifeste la conscience de la filiation divine de Jésus ».⁹⁴

La musique, soutenant ce verset, s'écoule avec un rythme fluide employant des triolets afin de faire sentir la profondeur de la relation de Jésus avec le Père, une relation qui n'est pas statique, mais bien vivante, coulant de source.

Au verset 28, l'atmosphère change. Le fardeau, dont parle Jésus, est celui de la Loi et des observances qui la surchargent. « Les docteurs juifs aimaient à parler du *joug de la loi*. »⁹⁵ Cependant, Jésus oppose, dans ce passage, « son interprétation libérale de la loi au légalisme juif car, en même temps qu'une loi renouvelée, Jésus communique aux hommes la joie du Royaume ».⁹⁶

Jésus invite les petits à venir à lui pour être soulagés. La phrase musicale se termine en mi bémol majeur, ce qui instaure un climat de confiance et de sérénité pour clore la pièce.

⁹² André Chouraqui, *L'univers de la Bible*, tome 8 (Paris, Lidis, 1985), 84.

⁹³ *Ibid.*, 84.

⁹⁴ *La Bible de Jérusalem* (Ottawa, Novalis, 1988), 1714.

⁹⁵ Osty et Trinquet, *Le Nouveau Testament* (Paris, Siloë, 1974), 70.

⁹⁶ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris, Cerf, 1975), 75.

MATTHIEU 11, 25-30

Céline Lamonde

Ténor

En ce temps-là, Jé - sus prit la pa - ro - le: "Pè - re, Sei -
gneur du ciel et de la ter - re je pro - cla me - ta lou an -
ge: ce que tu as ca - ché aux sages et aux - sa - vants: tu l'as ré - vé -
lé aux tout - pe - tits. Oui, Pè - re tu l'as vou -
lu ain - si dans ta bon - té. Tout m'a é - té con - fié par mon
Pè - re; per - son - ne ne con - naît - le Fils - si - nen le -

23
8 Père et per - son - ne ne con - naît le Père si non le

26
8 Fils, et ce - lui à qui le Fils veut le ré - vé - ler.

29
8 Ve - nez - à - moi, - vous tous qui ploy -

32
8 ez sous le poids du far - deau, et moi, je vous pro -

35
8 cu - re - rai le re - pos. Pre - nez sur vous mon

38
8 joug et de - ve - nez mes dis - ci - ples car je suis

41
8 doux et hum - ble de cœur et vous trou - ve - rez le re -

44
8 pos. Oui, mon joug est fa - cile à por - ter

47
8 et mon far - deau lé - ger.

MARC 4, 26-34

Paraboles sur le Règne de Dieu

Pour bien traduire ce texte, la composition musicale l'a divisé en trois parties : la parabole de l'homme qui met la graine en terre, la parabole de la graine de moutarde appelée à devenir un grand arbre et les paroles de Jésus, terminant pédagogiquement le passage. La musique, de caractères différents, fait ressortir davantage les trois points forts de cette péricope.

Dans la parabole du grain mis en terre, l'exégète André Chouraqui attire l'attention sur *on y met la faucille*, allusion au Jugement dernier. « L'exemple s'adresse à ceux de ses disciples qui s'impatientent et voudraient le voir proclamer plus ouvertement le royaume d'Elohim et renverser les idoles païennes. »⁹⁷ Jésus leur rappelle que tout vient en son temps. Même leçon servie ailleurs, dans la parabole du bon grain et de l'ivraie. Pour Jésus, « le Royaume porte en lui-même le principe de sa croissance jusqu'au terme prévu par Dieu ». ⁹⁸

Le mouvement mélodique accompagne les verbes du texte, courbe descendante : *jette le grain* ; phrases ascendantes : *la semence grandit – produit d'abord l'herbe, puis l'épi*. La parabole se termine joyeusement par une cadence en la majeur : *car c'est le temps de la moisson*.

Dans la seconde parabole, les interrogations de Jésus sont également soutenues par un mouvement mélodique ascendant : *A quoi pouvons-nous comparer le royaume de Dieu ? Par quelle parabole allons-nous le représenter ?* Le sommet mélodique se situe sur *les longues branches*, précédant une séquence de triolets à rythme fantaisiste et fluide pour *les oiseaux de ciel*, la phrase se terminant dans le grave à *son ombre*.

Il est intéressant ici d'établir un lien avec une citation d'Ézéchiel (17, 23) « chez qui le grand arbre symbolise la protection donnée par un empire souverain aux peuples qu'il a soumis. Le royaume d'Élohim ne comprendra pas seulement Israël, mais toutes les nations de la terre. »⁹⁹ « Au niveau symbolique, l'arbre est un raccourci entre bas et haut, entre horizontalité et verticalité et surtout entre humanité et divinité. »¹⁰⁰

Dans les versets 33 et 34, la couleur mélodique rejoint celle du verset 25, ce qui assure l'unité tonale de la pièce. Les paroles de Jésus *Dans la mesure où ils étaient capables de la comprendre* prouvent, une fois de plus, la grande pédagogie du Maître sachant s'adapter à la

⁹⁷ André Chouraqui, *L'Univers de la Bible*, tome 8 (Paris, Lidis, 1985), 186.

⁹⁸ *La Bible de Jérusalem* (Ottawa, Novalis, 1988), 1758.

⁹⁹ André Chouraqui, *L'Univers de la Bible*, tome 8 (Paris, Lidis, 1985), 186.

¹⁰⁰ Julien Behaeghel, *La Bible à la lumière du symbole* (Paris, Alphée, 2007), 57.

capacité et au niveau de compréhension de ses disciples car *il les instruisait longuement*. La dernière séquence musicale, soit le retour au mode de la, sur ré, donne à ce passage un caractère plus méditatif.

En bref, les deux paraboles s'appliquent, selon Marc, au mystère du règne du Dieu caché et révélé aux petits. La graine, qui pousse d'elle-même, illustre la force secrète du mystère jusqu'à l'établissement définitif du règne de Dieu représenté par la moisson (la faucille).¹⁰¹

La Bible des peuples suggère une actualisation concrète de ce texte :

Sachons découvrir les humbles commencements de l'œuvre de Dieu ; la rencontre de quelques personnes de bonne volonté pour résoudre un problème de la communauté ; un geste amical dans un lieu fermé et froid ; un premier effort pour sourire à la vie après une grande déception. La graine se développe et la personne qui a reçu la Parole prend de l'assurance sur le chemin que Dieu lui a tracé.¹⁰²

¹⁰¹ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris. Cerf, 1975), 143.

¹⁰² *La Bible des peuples* (Montréal, Médiaspaul, 2004), 86.

MARC 4, 26-34

Céline Lamonde

Ténor

8 Par - lant à la foule en pa - ra - bo - les

4 Jé - sus di - sait: "Il en est du rè - gne de

7 Dieu com - me d'un hom - me qui jet - te le grain dans son

10 champ: nuit et jour qu'il dorme où

13 qu'il se lè - ve la se - men - ce gran - dit

16 il ne sait com - ment. D'el - le mê - me la ter - re pro -

19 duit d'a - bord l'her - be puis l'é - pi. en - fin du blé

22
8
plein l'é-pi. Et dès que le grain le per - met on y met la fau-

25
8
cil - le car c'est le temps de la mois - son." Il

28
8
di-sait en-co-re: "A quoi pou-vons-nous com-pa - rer le rè-gne de

31
8
Dieu ? Par quel-le pa-ra-bole al-lons-nous le re-pré-sen-ter

34
8
Il est-comme u-ne grai-ne de mou - tar - de: : quand

37
8
on la sème en ter - re elle est la plus pe -

40
8
ti - te de tou - tes les se - men - ces du mon de.

43
8
Mais quand on l'a se - mée el - le gran - dit

46  et dé - pas - se tou tes les plan - tes po - ta - gè - res et elle é -

49  tend de lon - gues bran - ches, si bien que les

52  oi - seaux du ciel peu - vent fai - re leur nid à son om - bre.

55  Par de nom - breu - ses pa - ra - bo - les sem - bla -

57  bles Jé - sus leur an - non çait la Pa - ro - le

59  dans la me - sure où ils é - taient ca - pa - bles

61  de la com - pren - dre. Il ne leur di - sait rien sans

64  em - plo - yer des pa - ra - bo - les, mais en par - ti - cu - lier,

68  il ex - pli - quait tout à ses dis - ci - ples.

JEAN 15, 9-17

Demeurez dans mon amour

Cet extrait de l'évangéliste Jean se situe dans le contexte plus large de l'allégorie de la vigne : « Moi, je suis la vigne et mon Père est le vigneron. » (15, 1). « Le quatrième évangile focalise l'image sur la personne de Jésus dans sa relation avec les siens (15, 1-8). La vigne devient ainsi le symbole du mystère d'unité entre le Christ et chacun des membres de son Église. »¹⁰³

Le verset 9 montre que l'amour du Père et du Fils est la sève même de l'amour fraternel. À ce verset est consacré un motif musical unique dans le texte, car l'amour du Père pour le Christ est unique : *comme le Père m'a aimé*, et, dans un intervalle renversé pour montrer la réciprocité, *moi aussi je vous ai aimé*.

Dans ce passage, les trois pôles sur lesquels s'appuie la vie chrétienne sont les suivants : donner sa vie, garder les commandements, porter du fruit.

Musicalement, le texte repose sur ces trois pôles. La non-résolution harmonique du septième degré, d'une note caractéristique, soit le do dièse, est employée pour mettre en évidence cette nouveauté de l'amour chrétien qui est constamment à construire. La non-résolution harmonique de la sensible à la tonique imprime ce sentiment d'inachèvement et de mystère.

Le point culminant de ce passage musical se situe sur le mi aigu, dans le verset *donner sa vie pour ses amis*.

Le mot *ami* s'oppose à celui de *serviteur*. « Le mot *serviteur*, en grec comme en hébreu, désigne celui qui est attaché au service d'une autre personne, quel que soit son statut juridique, soit par contrat de travail ou esclavage. »¹⁰⁴ Le serviteur exécute des ordres dont il ignore la signification et la portée. L'ami, lui, partage l'intimité en toute connaissance de cause. Dans le texte évangélique, le mot ami apporte quelque chose d'inédit dans la relation maître-disciple. Voilà pourquoi un dièse est ajouté à la note fa, pour mettre en exergue cette réalité de l'amitié par une couleur mélodique spécifique.

Le disciple est celui qui est *choisi pour porter du fruit*. Musicalement, ce passage fait appel au la dièse et au sol dièse. Comme ce texte musical est destiné à être chanté à l'ordination sacerdotale prévue au Congrès eucharistique international, le rapport entre le

¹⁰³ André Chouraqui. *L'univers de la Bible*, Tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 461.

¹⁰⁴ Ibid., 462.

disciple choisi et portant du fruit est un des points forts de la péricope, ce que confirme l'emploi de ces deux altérations. « L'amour qui répond à celui du Christ s'exprime concrètement par une fécondité consécutive à l'observance des préceptes de la charité fraternelle. »¹⁰⁵ C'est la mission de tout ministre ordonné (et de tout chrétien) que soit manifestée la gloire du Père en produisant les fruits de la charité en vertu de leur attachement au Christ. La joie ressentie par le disciple viendra confirmer une sorte de plénitude, une joie qui peut même coexister avec la souffrance dont ne sera pas exempte la vie des disciples.

« Jésus a indiqué l'ordre qui permettra que naisse cet amour. Il nous demande d'abord de partager sa pensée : c'est le sens des mots : *gardez mes commandements*. Ainsi nous deviendrons ses amis ; nous le connaissons comme une personne qui nous aime et dont nous partageons l'Esprit. Alors *nous produirons le fruit* authentique de l'amour dont le Christ est l'arbre unique. »¹⁰⁶

L'œuvre musicale se termine sur la neuvième de la gamme ; la répétition du mi entérine l'importance du précepte de Jésus. La conclusion, sur le ré tonique, renforce l'affirmation de ce commandement de Jésus de vous *aimer les uns les autres*.

¹⁰⁵ *Le Nouveau Testament*, TOB (Paris : Cerf, 1975), 334.

¹⁰⁶ *La Bible des peuples* (Montréal : Médiaspaul, 2004), 226.

JEAN 15, 9-17

Céline Lamonde

Ténor

A l'heure où Jé - sus pas - sait de ce monde à son

Pè - re, il di - sait à ses dis - ci - ples:

"Com me le Pè-re - m'a ai-mé, moi - aus-si je vous ai ai-més. -

De-meu-rez-dans mon a-mour. Si vous ê-tes fi-dèles à mes com-man-de-

ments vous de - meu - re - rez dans mon a - mour, com - me moi,

j'ai gar-dé fi-dè-le-ment les com-man-de - ments de mon Pè-re et je-de-meu-re dans

13
8
son a - mour. Je vous ai dit ce - la: pour que ma

15
8
joie soit - en vous et que vous so - yez com - blés de

17
8
joie. Mon com - man - de - ment le voi - ci: - "Ai - mez - vous les - uns les

19
8
au - tres com - me je vous ai ai - més. Il n'y a pas de plus grand a -

21
8
mour que de don - ner sa vie pour ses a - mis. Vous ê - tes mes a - mis

23
8
si vous fai - tes ce que je vous - com - man - de.

25
8
Je ne vous ap - pel - le plus ser - vi - teurs car le ser - vi - teur i -

27
8
gno - re ce que veux fai - re le maî - tre.

29 3 3 — 3 — 3 — 3 —

8

Main-te-nant je vous ap-pel - le mes a - mis car tout ce que j'ai ap -

31 3 3

8

pris de mon Pè - re je vous l'ai fait con - naî - tre.

33 3 3 3

8

Ce n'est pas vous qui m'a - vez choi - si. C'est moi qui vous ai choi-sis et é-ta -

35 — 3 —

8

blis a - fin que vous par - tiez et que vous por - tiez du

37 3

8

fruit et que vo - tre fruit de - meu - re.

39 3

8

A - lors, tout ce que vous de-man-de rez au- Pè - re en mon

41

8

nom il vous l'ac - cor - de - ra. - - Ce - que -je vous com -

43

8

man - de c'est de vous ai - mer les uns les au - tres.

MATTHIEU 10, 26-33

A une première lecture, on pourrait penser que Jésus, dans ce passage de Matthieu, invite les disciples à lutter à visage découvert contre le mal. *Ce qui est voilé sera dévoilé, ce qui est caché sera connu*. Mais il y a plus encore... La révélation que Jésus apportait était destinée au monde entier. C'est pourquoi Jésus l'a confiée à ses apôtres avec mission de la communiquer à d'autres hommes ; ils iront dans le monde entier porter l'Évangile à toutes les nations.

Le verset 27, conclut la première partie de ce récit par un impératif : *Proclamez-le sur les toits*, impératif retransmis par la phrase musicale. « Ce que Jésus a annoncé d'une manière voilée sera proclamé sans réticence après la résurrection. »¹⁰⁷

La traduction du Nouveau Testament de l'édition Osty et Trinquet parle de *proclamez-le sur les terrasses*. Cette idée est intéressante si l'on constate que les terrasses sont les « toits plats des maisons où en Orient, on aime à se réunir et à bavarder. Proclamer une nouvelle sur les terrasses, c'est l'annoncer à tout le monde, la répandre partout. »¹⁰⁸

A partir du verset 28, la base du texte musical s'établit autour des notes de la septième mineure de la note ré ; notons une insistance sur les mots *que votre Père le veuille*, avec l'emploi d'un do dièse sans résolution ainsi qu'un fléchissement de la ligne mélodique sur les mots *dans la géhenne*, le lieu de souffrances des réprouvés.

Au verset 28, « Matthieu donne ici au mot « âme » un sens qu'il n'avait pas dans la culture hébraïque où il signifiait à la fois la vie et l'affectivité. Dans cette phrase, par contre, l'âme est ce qui est en nous le plus personnel et qui ne disparaît pas à la mort. »¹⁰⁹

Dans les versets 32-33, «on retrouve le principe d'équivalence formulé par la loi du talion.»¹¹⁰ Le texte musical fait écho à cette dualité ; le verset 32 devient le sommet musical de la pièce : *Je me prononcerai pour lui devant mon Père qui est aux cieux*. Une courte modulation au ton de ré majeur affirme la luminosité de ces paroles. Quant au verset 33, il se courbe dans une phrase descendante et volontairement, la mélodie ne remonte pas sur les mots *Père qui est aux cieux* afin de mieux faire sentir la différence entre les propos de Jésus qui se prononce pour ceux qui le confessent et Jésus qui renie ceux qui le méconnaissent.

¹⁰⁷ *La Bible de Jérusalem*, (Ottawa, Novalis, 1988), 1712.

¹⁰⁸ Osty et Trinquet, *Le Nouveau Testament*, (Paris, Siloé, 1974), 67.

¹⁰⁹ *La Bible des Peuples*, (Montréal, Médiaspaul, 2004), 31.

¹¹⁰ André Chouraqui, *L'Univers de la Bible*, tome 8 (Paris : Lidis, 1985), 80.

Jésus qui se *prononce* pour ceux qui le confessent et Jésus qui *renie* ceux qui le méconnaissent.

La couleur musicale générale de la pièce, construite sur un mode de ré assorti de quelques altérations donnant à l'ensemble de la pièce un caractère modal pas toujours affirmé, a tenté de reproduire symboliquement les propos énigmatiques de Jésus, rapportés par Matthieu, dans ce passage.

MATTHIEU 10, 26-33

Céline Lamonde

Ténor

8 Jé - - - sus di - sait aux - douze A -

2 pô - tres: "Tout ce qui est voi - lé se - ra

5 dé - voi - lé. Tout ce qui est ca - ché se - ra con -

8 nu. Ce que je vous dis dans l'om - bre di - tes - le au grand

11 jour, et ce que vous en - ten - dez dans le creux de l'o -

14 reil - le pro - cla - mez - le sur les toits.

16 
Ne crai-gnez pas ceux qui tuent le corps mais ne peu-vent pas

19 
tu - er l'â-me; crai - gnez plu - tôt ce - lui qui peut fai - re pé -

22 
rir dans la Gé - hen - ne, l'âme aus - si bien que le corps.

25 
Est - ce qu'on ne vend pas deux moi-neaux pour un

27 
sou? Or, pas un seul ne tombe à terre sans que vo-tre

30 
Pè-re le veuil - le. Quant à vous, mê-me vos cheveux sont

33 
tous comp - tés. So - yez donc sans crain - te, vous va -

36
lez bien plus que tous les moi-neaux du

38
mon - de. Ce - lui qui se pro - non - ce - ra pour moi

40
de - vant les hom - mes, moi aus - si je me pro - non - ce rai pour

43
lui de - vant mon Père qui est au cieux. Mais ce -

46
lui qui me re - nie - ra de - vant les hom - mes, moi aus -

49
si je le re - nie - rai de - vant mon

51
Père qui est aux cieux.