

Université de Montréal
Programme en extension à
l'Université du Québec à Chicoutimi

La musique et l'inculturation de la liturgie au Québec contemporain

par
Serge Simard

Faculté de théologie

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph. D.)
en Théologie pratique.

Juin, 2002

©Serge Simard, 2002



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

SOMMAIRE

À partir de la pratique musicale liturgique au Québec contemporain, la thèse montre comment la musique est un facteur d'inculturation de la liturgie. D'une approche inductive, cette thèse en théologie pratique est pluridisciplinaire par nécessité de méthode, que ce soit pour la construction des données d'observation, le développement du cadre explicatif ou la référence au patrimoine théologique chrétien, qui représentent les étapes majeures de notre parcours épistémologique. La nature théologique de la thèse est attestée par la réalisation d'un trajet herméneutique qui s'inspire de l'adage classique *Lex orandi, lex credendi*. En faisant appel à la communication des savoirs et des procédés de connaissance dans un exercice de corrélation avec la Tradition d'interprétation du christianisme, est mis en lumière le jeu propre à la nomination de la foi qui caractérise la théologie herméneutique.

Dans la première partie, la nomination interprétative des acteurs ecclésiaux concernés par la musique liturgique fait l'objet d'une attention spécifique. La description narrative de la situation de la musique liturgique au Québec nous saisit peu à peu des divergences d'opinion entre musiciens et responsables pastoraux sur la convenance stylistique du chant liturgique actuel, notamment en regard de ses effets de connotation populaire. Sous le couvert d'un débat sur la nécessité d'un rehaussement de la qualité musicale, il s'avère que les différends sur le chant liturgique touchent également aux représentations religieuses relatives à l'imaginaire culturel.

La deuxième partie aborde la nature fonctionnelle de la musique liturgique, notamment quant à son effet sur les conduites attitudinales de l'assemblée. Sur la base d'une étude différenciatrice du style au plan de l'interprétation sémantique des auditeurs, moyennant un laboratoire d'esthétique expérimentale, il est démontré que le passage du chant grégorien au chant liturgique contemporain, bien plus qu'un changement d'écriture musicale, marque le passage, en ce qui a trait à la régulation de l'attitude eucharistique dans le culte communautaire, d'une norme de réserve à une norme de familiarité.

Au regard de la Tradition ecclésiale, ce passage peut être valablement interprété comme la marque d'une inculturation de la liturgie, d'abord en raison de l'acculturation de l'expression liturgique à l'assouplissement des conventions sociales, mais surtout en raison de son enracinement dans la spiritualité baptismale de la filiation divine, dans le prolongement de la prière *Abba* de Jésus. C'est ce que démontre la troisième partie, en critiquant une conception étroite de la Tradition qui présente la norme de réserve comme norme propre et universelle de l'expression musicale liturgique. À l'examen, il apparaît que le seuil universel d'inconvenance de la musique liturgique interdit la connotation ou l'induction d'état altéré de conscience et ses possibles dérives lascives. Du reste, l'admission de la musique dans la liturgie témoigne d'un principe de plaisir inhérent au jeu symbolique de la prière communautaire, gage de la grâce du culte chrétien. La pratique d'inculturation de la liturgie par la musique atteste les possibilités plurielles inhérentes à la Tradition vivante. C'est l'objet de la quatrième partie de dégager les incidences pratiques de cette vision pluraliste de la vie liturgique en Église, notamment dans le contexte des réaménagements pastoraux des paroisses.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	xi
REMERCIEMENTS	xiii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE: <u>Description narrative de la situation de la musique liturgique au Québec</u>	9
CHAPITRE I: <u>La musique dans la liturgie au diocèse de Chicoutimi</u>	11
1.1 <u>Développement d'une attention critique à la musique dans la liturgie</u>	12
1.1.1 La pratique musicale à la paroisse St-Jude d'Alma	13
1.1.2 Mon expérience d'organiste à la paroisse St-Georges de Jonquière	16
1.2 <u>Quelques traits caractéristiques de la pratique musicale en paroisse</u>	19
1.3 <u>Faut-il prendre au sérieux les musiciens?</u>	23
1.3.1 La critique au plan musical	24
1.3.2 La finalité spirituelle du chant liturgique	25
1.4 <u>Diagnostic sur la situation au diocèse de Chicoutimi</u>	27

CHAPITRE II: <u>Mesure des écarts de jugement sur le chant liturgique entre responsables pastoraux et musiciens</u>	29
2.1 <u>Sondage d'opinion auprès des responsables diocésains de musique liturgique</u>	30
2.1.1 Remarques méthodologiques	30
2.1.2 Compte rendu des résultats	32
2.1.3 Les commentaires des répondants	38
2.1.4 Conclusions	41
2.2 <u>Sondage d'opinion auprès de musiciens professionnels</u>	42
2.2.1 Remarques méthodologiques	43
2.2.2 Compte rendu des résultats	44
2.2.3 Les commentaires des répondants	52
2.2.4 Conclusions	54
CHAPITRE III: <u>Les musiciens professionnels devant le chant liturgique contemporain</u>	57
3.1 <u>Quelques jalons de l'histoire récente de la critique des musiciens</u>	58
3.1.1 Le cours <i>Musique et liturgie</i> du Cégep de Drummondville	59
3.1.2 La fondation de Laudem	64
3.1.3 Les symposiums internationaux	71
3.1.4 Spécificité de l'horizon critique des musiciens professionnels	79
3.2 <u>La réaction des milieux pastoraux</u>	82
3.2.1 La position de l'Office national de liturgie	83

3.2.2 La position de différents intervenants	87
3.3 <u>Les enjeux du débat sur le chant liturgique.</u>	91
3.3.1 Propositions brèves	92
3.3.2 Formulation des enjeux	93
DEUXIÈME PARTIE: <u>Le jugement de convenance à l'égard du chant liturgique</u>	96
CHAPITRE IV: <u>La différence de perception entre musiciens de formation et responsables pastoraux</u>	100
4.1 <u>Une approche cognitive de la perception musicale</u>	100
4.1.1 L'originalité et la banalité informatives d'une œuvre musicale	104
4.1.2 L'incidence de l'éducation musicale sur la capacité perceptive	106
4.2 <u>La perception du chant liturgique</u>	110
4.2.1 Le principe de la primauté d'attention à la parole	110
4.2.2 L'existence d'un fait d'attention à la mélodie	112
4.3 <u>La différence de perception du chant liturgique actuel</u>	116
4.3.1 La banalité du chant liturgique actuel	117
4.3.2 La compétence de jugement du chant liturgique	122
CHAPITRE V: <u>Les normes extra-musicales du jugement de convenance</u>	128
5.1 <u>Le problème de l'expressivité musicale</u>	131
5.1.1 De l'expressionnisme romantique au formalisme	132

5.1.2	L'expressivité musicale au regard de l'esthétique expérimentale	137
5.1.3	L'expressivité musicale dans le champ du symbole	141
5.1.4	Le procès de la signification musicale d'après la psychologie cognitive	143
5.1.5	Le style musical comme symbolisation du temps vécu	147
5.2	<u>L'expressivité du chant dans la liturgie</u>	150
5.3	<u>Comparaison du chant liturgique actuel et du chant grégorien à partir de la représentation sémantique</u>	157
5.3.1	Le protocole expérimental	158
5.3.2	Les mesures paramétriques de la complexité formelle et du dynamisme général	162
5.3.3	Le traitement des données par l'analyse des correspondances	169
5.3.4	Présentation des résultats	175
5.3.5	Différenciation stylistique	195
5.4	<u>Conclusions pour notre débat</u>	198
 CHAPITRE VI: <u>Les jugements sémantiques sur le chant grégorien du XIX^e siècle à nos jours</u>		208
6.1	<u>L'esprit du mouvement liturgique et la réforme de Pie X</u>	210
6.2	<u>Quelques traits récurrents dans la critique de la musique d'église</u>	216
6.3	<u>L'éloge des vertus du chant grégorien</u>	222
6.4	<u>Le régime eucharistique du chant grégorien</u>	231
6.5	<u>Position du problème</u>	234

TROISIÈME PARTIE: <u>L'inculturation de la liturgie par la musique</u>	240
CHAPITRE VII: <u>Le style musical comme facteur d'inculturation de la liturgie</u> ..	245
7.1 <u>Les aspects culturels de la norme de réserve</u>	246
7.1.1 Les Pères de l'Église face à la musique	247
7.1.2 Les motifs de la norme de réserve	250
7.1.3 Le problème de la réitération de la norme de réserve	257
7.2 <u>L'attitude de familiarité comme marque d'inculturation</u>	266
7.2.1 Le rapport entre l'inculturation et la Tradition	267
7.2.2 L'attitude de familiarité au regard de la spiritualité évangélique	273
7.3 <u>Contre-épreuve à partir de la notion de style liturgique chez Romano Guardini</u> ...	284
QUATRIÈME PARTIE: <u>Vers un pluralisme liturgique</u>	302
CHAPITRE VIII: <u>Enjeux pastoraux de l'inculturation de l'expression liturgique</u>	303
8.1 <u>Résumé des principaux acquis de la recherche</u>	303
8.2 <u>Prospectives sur la pratique musicale liturgique au Québec</u>	307
8.3 <u>Voies d'approfondissement</u>	315
CONCLUSION	321
BIBLIOGRAPHIE	324

<u>ANNEXE A: Questionnaire et compte rendu du sondage d'opinion sur la situation de la musique liturgique au Québec auprès des responsables diocésains de musique liturgique</u>	1*
<u>ANNEXE B: Questionnaire et compte rendu du sondage d'opinion sur la situation de la musique liturgique au Québec auprès de musiciens professionnels</u>	20*
<u>ANNEXE C: Transcription mélodique des pièces musicales utilisées pour le laboratoire de sémantique musicale</u>	43*
<u>ANNEXE D: Démonstration détaillée du calcul des indices de complexité formelle C et de dynamisme général D</u>	62*
<u>ANNEXE E: La constitution des tableaux de contingence</u>	72*
<u>ANNEXE F: Ordre des adjectifs selon les axes factoriels définis par l'analyse des correspondances</u>	88*
<u>ANNEXE G: Calcul des coefficients de corrélation de rang</u>	96*
<u>ANNEXE H: Enregistrement des pièces musicales pour le laboratoire de sémantique musicales [sur disque compact (CD)]</u>	100*

LISTE DES FIGURES

Figure 1: Graphique du jugement connotatif des responsables diocésains de liturgie et des musiciens professionnels sur le chant liturgique actuel	55
Figure 2: Schéma de l'expressivité musicale d'après Michel Imberty	146
Figure 3: Tableau des pièces musicales soumises à l'expérimentation	160
Figure 4: Extrait du tableau de contingence pour le chant grégorien	170
Figure 5: Représentation sémantique du style du chant grégorien	176
Figure 6: Tableau des données pour le calcul de l'indice du dynamisme général D pour le chant grégorien	179
Figure 7: Tableau des données pour le calcul de l'indice de complexité formelle C pour le chant grégorien	181
Figure 8: Représentation sémantique du style du chant liturgique actuel	188
Figure 9: Tableau des données pour le calcul de l'indice du dynamisme général D pour le chant liturgique actuel	189
Figure 10: Tableau des données pour le calcul de l'indice de complexité formelle C pour le chant liturgique actuel	192

Figure 11: Tableau récapitulatif des régimes euchologiques instaurés par le chant grégorien et le chant liturgique actuel	205
---	-----

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien généreux et constant d'institutions et de personnes qui considèrent la pertinence de la recherche théologique, spécialement dans le secteur des études liturgiques. Je voudrais tout d'abord remercier le Fonds FCAR (1993-1996), le Grand séminaire St-Thomas-d'Aquin (1996-1998), le Diocèse de Chicoutimi (1998) et la Commission épiscopale de liturgie pour le Canada francophone (Prix André-Gignac 2001) pour leur appui financier à mon projet de recherche, que ce soit par l'octroi de bourses d'études, ou par voie de dégageant salarial pour études à temps complet ou à temps partiel. Je tiens également à remercier le Département des sciences religieuses et d'éthique de l'Université du Québec à Chicoutimi pour l'opportunité qu'il m'a donné d'enseigner comme chargé de cours (1992-2001) et par la même occasion de mûrir et d'articuler ma pensée. Au fil des années, j'estime avoir tiré un grand profit des échanges avec les étudiants, avec une conscience toujours accrue des défis de la communication pédagogique en théologie.

À titre spécifique, je tiens à remercier pour leur collaboration à ma recherche, à un moment ou l'autre de mon parcours, M. Jocelyn Claveau et la chorale Ste-Cécile de Jonquière, Dom André Saint-Cyr et le chœur grégorien de la paroisse St-Jean-Baptiste de Montréal, M. Paul Boily, de l'Office national de liturgie, Mme Hélène Dugal, de l'association Laudem, M. Guy Lapointe, de la Faculté de théologie de l'Université de Montréal, M. Jean-Yves Hameline, de l'Institut catholique de Paris. Je tiens à signaler de façon particulière l'aide précieuse de M. Étienne Tremblay pour la réalisation du

laboratoire de sémantique musicale, sans compter son vif intérêt pour l'ensemble de mes travaux qui m'a toujours été source de motivation.

J'adresse également des remerciements particuliers à mon directeur de recherche, M. Camil Ménard, pour ses précieux conseils, ses lectures critiques et sa rigueur méthodique, tout comme pour sa confiance à mon égard, ses encouragements soutenus et sa patience dans les délais... Je désire le remercier pour la justesse de son accompagnement et son profond respect de mon autonomie de chercheur, que j'ai toujours considéré comme une incitation à une démarche réflexive créatrice et audacieuse. Au cours de mes années de recherche, je suis reconnaissant d'avoir été inspiré par une communion de vues que je sais partager avec lui sur la mission de la théologie, notamment quant au prophétisme du service de la rationalité critique au cœur l'expérience ecclésiale de la foi.

Je désire enfin remercier les personnes qui m'ont soutenu durant ces années de recherche, qui m'ont encouragé à mener à terme ce travail au travers d'engagements ecclésiaux multiples. Remerciements particuliers à Jean-Guy Girard, du Département de Sciences religieuses et d'éthique de l'UQAC, à Yvan Tremblay, du Diocèse de Chicoutimi, à feu l'abbé Ernest Desbiens, lecteur et correcteur dévoué, à Jean-Yves Corneau, de la bibliothèque du Grand séminaire St-Thomas-d'Aquin, à mes amis et collègues dans le ministère pastoral, spécialement Christian Bouchard, Suzanne Dionne, Jocelyne Hudon, Andrée Larouche, Mylène Renaud, Sylvain Sénéchal et surtout aux membres de ma famille, mes sœurs Suzanne et Ginette, ainsi que mes parents Jeannine et Richard à qui je dédie ce travail.

INTRODUCTION

Il peut paraître inapproprié d'aborder le thème de la musique dans la liturgie dans le cadre d'une thèse en théologie. La recherche en ce domaine relève habituellement de la musicologie liturgique. La plupart des ouvrages publiés sur le sujet sont l'œuvre de musiciens ou de musicologues préoccupés par les défis que pose la célébration liturgique à l'art musical. Quoiqu'il s'agisse d'un art fonctionnel qui partage les finalités de la liturgie, il est vrai que la pratique musicale liturgique pose en dernier ressort un problème de musique qui regarde les musiciens. En définissant quelques normes pour la musique dans le culte, l'institution ecclésiale n'a jamais eu l'intention de substituer ces normes à l'imagination créatrice des compositeurs. C'est aux musiciens qu'appartient le soin de rechercher concrètement les solutions musicales les plus convenables pour la liturgie. Pour éclairer cette recherche musicale, la musicologie liturgique étudie les formes, les styles et les genres musicaux qui caractérisent la célébration liturgique¹.

Les problèmes et les défis posés par la réforme liturgique de Vatican II ont d'abord été traités dans cet ordre de préoccupations. Dans la mise en œuvre de la liturgie réformée, la traduction française des chants de l'ordinaire de la messe obligea un ajustement du

¹Dans la foulée de la musicologie générale, la musicologie liturgique aborde souvent la question de la musique et du chant liturgiques d'un point de vue diachronique. L'histoire des formes musicales liturgiques tient une place prépondérante dans la recherche musicologique. Voir Joseph Gélineau, Chant et musique dans le culte chrétien, Paris, Éditions Fleurus, 1960. Gélineau a toutefois le mérite de traiter non seulement des formes, du style et des genres musicaux de la liturgie, mais aussi de leurs différentes fonctions et de leur signification au sein de l'action liturgique.

style mélodique² pour répondre aux nouvelles exigences de la prosodie musicale. La réforme de Vatican II obligea également une mise à jour des formes et genres musicaux propres à la liturgie³. Plusieurs se sont intéressés à la fonctionnalité du chant et de la musique dans la liturgie en rapport avec les contraintes formelles qui en découlent⁴. La perspective de la participation active de l'assemblée conduisit certains à s'interroger sur l'apport de la culture musicale contemporaine⁵. On s'est aussi interrogé sur les conditions de maintien du chant grégorien et des autres œuvres du répertoire de musique sacrée dans la nouvelle liturgie⁶.

Ces diverses préoccupations, bien que soulevées en raison du contexte liturgique, n'en sont pas moins de nature musicale. Si bien que plusieurs n'hésitent pas à mettre en doute la pertinence d'une approche théologique de la musique liturgique. Ce thème, qui ne compte pas dans la division classique de la théologie héritée de la scolastique, soulève avant tout un problème pratique qui relève au mieux de la discipline du culte. Au regard de l'histoire, la pratique musicale liturgique n'a jamais été possible que sous un régime normatif qui approuve ou réprime tel ou tel usage. Promotion et prohibition semblent

²Voir notamment Joseph Gélineau, «Les genres musicaux dans le chant liturgique», *Église qui chante*, no 50, nov.-déc. 1963, p. 3-5; no 51, janvier.-février 1964, p. 4-5; no 52, mars-avril 1964, p. 3-5; no 53-54, mai-juin 1964, p. 3-7.

³On trouve des développements très intéressants dans *Le chant liturgique après Vatican II*, Paris, Éditions Fleurus, 1966.

⁴On trouve une bonne illustration de ce souci chez Lucien Deiss, *Concile et chant nouveau*, Paris, Éditions du Levain, 1968.

⁵Voir à ce sujet Helmut Hucke, «Jazz et folk music dans la liturgie», *Concilium*, no 42, 1969, p. 123-154; voir aussi Stephen Somerville, «La musique sacrée au Brésil», *Concilium*, no 22, 1967, p. 119-122. Dans un traitement plus général, voir Claude Duchesneau et Michel Veuthey, *Musique et liturgie: le document Universa Laus*, Paris, Cerf, 1988.

⁶Voir Denis Rivest, «Est-ce la mort du chant grégorien?», *Communauté chrétienne*, no 18, 1964, p. 475-481.

ici constituer les pôles du discours normatif en constant travail d'élaboration⁷. On est ainsi conforté dans l'impression que la théologie n'a pas tellement à voir avec ces préoccupations réglementaires.

De fait, la musique liturgique est un thème marginal qui a été peu traité par les théologiens. L'idée n'est pas qu'il doive constituer un thème majeur de la théologie. Ce qui importe cependant, au moment d'introduire notre sujet, c'est d'ébranler la conviction selon laquelle ce thème est dépourvu d'enjeu qui vaille du point de vue théologique. Étonnamment, ce ne sont pas principalement les théologiens qui mettent en question une approche théologique de la musique dans la liturgie. Pourvu qu'ils aient délaissé l'horizon épistémologique du projet déductif à partir d'un certain dépôt de vérités révélées, horizon qui cantonnait la théologie dans ses divisions classiques, les théologiens sont généralement disposés à envisager un plus large éventail de questions. Cette disposition est encore plus résolue dans la perspective de la théologie pratique où la praxis chrétienne, lieu d'incarnation des figures de la vérité évangélique⁸, devient le point de départ de toute recherche d'intelligence interprétative. En passant d'une théologie qui est un savoir assuré à une théologie comme interprétation⁹, l'intérêt pour la

⁷«La religion, en tant qu'elle a pour fonction de gérer le sacré, fournit donc un domaine d'observation privilégié car elle se trouve confrontée au problème de la définition d'une pratique, d'un rituel qui convienne à son projet. Du même mouvement elle est amenée à définir ce qui ne convient pas et à le rejeter. Elle élabore de la sorte une opposition convient/ne convient pas qu'elle va faire fonctionner sur tous les objets qui constituent le rituel...» Michel Poizat, La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée, Paris, Éditions Métailié, 1991, p. 10.

⁸Voir Evangelista Vilanova, Histoire des théologies chrétiennes, tome 3, Paris, Cerf, 1997, p. 1008-1016. Voir aussi David Tracy, Pluralité et ambiguïté. Herméneutique, religion, espérance, Paris, Cerf, 1999, p. 168-170.

⁹Voir Claude Geffré, «Du savoir à l'interprétation», dans le collectif Le déplacement de la théologie, Paris, Beauchesne, 1977, p. 51-64.

question de la musique et du chant dans le culte chrétien devient tout à fait concevable. La pratique musicale liturgique, en tant que praxis de l'assemblée chrétienne, peut être approchée à titre de figure historique de la vérité de l'Évangile et devenir ainsi pour la théologie l'occasion d'une avancée de sa mission herméneutique.

Les réticences à l'égard d'une approche théologique de la musique liturgique viennent du domaine musical lui-même. Elles prennent appui sur la conviction que la connaissance musicale est préalable à toute approche de la musique dans la liturgie. Avant de se prêter à la réflexion spéculative, la musique et le chant liturgiques posent des problèmes pratiques, comme la programmation musicale d'une célébration ou la composition de chants, qui relèvent du savoir-faire des musiciens. Qui s'intéresse à la musique liturgique doit avoir suffisamment de connaissances musicales pour intervenir dans la détermination concrète des solutions musicales qui répondent aux exigences fonctionnelles de la liturgie. Cette dernière affirmation nous conduit à faire une précision de grande importance pour permettre aux différents lecteurs d'entrer sans confusion dans notre horizon de questionnement. Notre intention n'est pas d'effectuer une recherche musicale à la manière d'un compositeur, comme discuter certains aspects du style mélodique du chant liturgique. Nous écartons de nos préoccupations les discussions techniques au plan musical qui relèvent fondamentalement de la musicologie liturgique. Est-ce à dire que nous nous retranchons sur le commentaire spirituel de type spéculatif? Si l'on entend étroitement par commentaire spirituel l'éloge des vertus de la musique et du chant dans la liturgie, il n'y a pas vraiment matière à réflexion critique puisque l'entreprise ne consisterait qu'à l'étalage de convictions et de jugements de

valeur. Si toutefois ce commentaire spirituel est approché comme un fait à expliquer et à interpréter, il pourrait s'avérer l'occasion d'un approfondissement du rôle de la liturgie dans la structuration de la foi ecclésiale. Cette recherche prend ainsi la voie d'une considération méthodique des associations verbales à la musique liturgique, en tant qu'elles permettent d'appréhender la réalité perceptive de pratique musicale liturgique. En clair, il s'agit d'aborder la musique liturgique sous l'angle de son effectuation sémantique chez l'assemblée, et non pas d'abord sous l'angle du défi créateur du compositeur en regard des contraintes normatives des formes musicales liturgiques usuelles.

La pertinence de ce choix méthodologique s'illustre particulièrement dans notre approche de théologie pratique. Cette approche se caractérise par l'attention aux problématiques contextuelles des pratiques d'intervention, dans un effort de distance à l'égard des références conceptuelles normatives, distance à la fois sous mode de report à un temps méthodologique second et sous mode de recomposition du cadre théorique de compréhension. Le savoir s'élabore de façon inductive à partir de la description narrative de la pratique étudiée. Pluridisciplinaire, l'approche de la théologie pratique fait appel à l'éclairage explicatif de la connaissance scientifique, spécialement dans notre cas à la sémantique psychologique de la musique, sans renoncer aux critères propres du savoir théologique, notamment l'Écriture et la Tradition vivante comme normes interprétatives. La réflexion théologique ne saurait faire l'économie d'un travail de pénétration du réel afin d'accomplir sa mission herméneutique. Description, explication et interprétation constituent les étapes méthodologiques qui couvrent l'ensemble du trajet

herméneutique touchant une problématique d'intervention. La présente recherche propose la réalisation de ce trajet épistémologique à partir de la pratique musicale liturgique au Québec. Il ne s'agit pas d'abord de poser des principes généraux sur la contribution de l'art musical à la liturgie, ni non plus de définir a priori les critères d'une juste inculturation de la liturgie. Nous nous interrogerons à partir des défis et problèmes concrets rencontrés par les acteurs de cette pratique musicale depuis la réforme liturgique de Vatican II, au Québec et dans les diocèses francophones ailleurs au Canada. Le lecteur est ici convié à renoncer dans l'immédiat à la position du problème dans tous les détails. Il nous faut consentir au jeu méthodique de l'écoute et laisser jaillir de la dynamique de la pratique les composantes essentielles du questionnement théologique soulevé par cette recherche.

Ce jeu méthodique est essentiel à l'approche de la théologie pratique. Il s'inscrit dans cette conception de la théologie comme acte second, illustrée notamment par l'adage classique *Lex orandi, lex credendi*. La règle de la prière, parce qu'elle touche au régime des attitudes théologiques qui engage l'Église dans sa relation d'alliance avec le Seigneur, regarde la foi comme expérience, dans sa précédence sur la régulation dogmatique. Certes, dès la prédication apostolique, l'adhésion de foi au Christ Ressuscité est dépendante de la proclamation du kérygme pascal. Mais l'annonce de la Résurrection, dans sa forme vocale ou écrite, apparaît toujours grevée d'une exigence de cohérence en intériorité qui regarde la conversion du cœur. En sorte que l'efficacité du témoignage apostolique s'enracine toujours dans la rencontre transformante du Crucifié-Ressuscité. Il importe à la théologie, dans sa quête légitime d'intelligence de la foi, de ne pas perdre

de vue ce primat de l'expérience. À sa manière, le seul fait des *Confessions* atteste chez Augustin un retournement de l'être touché par grâce qui s'est avéré le moteur d'inspiration d'un des plus grands penseurs de la foi dans l'histoire du christianisme. La conscience ecclésiologique plus affinée résultant de Vatican II, notamment quant à la responsabilité missionnaire de tous les baptisés, quant à l'exigence historique de l'annonce évangélique et surtout quant à l'assistance bienveillante de l'Esprit pour l'édification de l'Église comme signe de salut, engage aujourd'hui la théologie à faire œuvre d'écoute devant l'expérience ecclésiale de la foi. Cette théologie est pastorale, non pas d'abord parce qu'elle traite de repères pratiques en pastorale liturgique, mais parce qu'elle commande une attitude intellectuelle, voire spirituelle, qui s'intéresse à la banalité ordinaire de l'assemblée liturgique, pour saisir, dans la pesanteur même de la corporéité ecclésiale, plus qu'une platitude ennuyeuse, un souffle qui se fait Parole. Sous les traits d'une pratique ecclésiale marginale, dont on ne fait souvent que peu de cas, car la musique liturgique ne passe jamais le barème des questions prioritaires, se pourrait-il que l'Esprit féconde la créativité d'une foi en dialogue avec la culture? En d'autres termes, la musique aurait-elle à jouer dans l'inculturation de la liturgie?

Pour répondre à cette question, l'herméneutique théologique que nous amorçons est divisée en quatre parties. La première consiste dans une analyse descriptive de la situation, moyennant une attention particulière au débat contemporain sur la convenance stylistique du chant liturgique. La pratique musicale liturgique est en effet un domaine d'intervention sujet à la controverse. Pour dépasser la logique polémique, la deuxième partie, à vocation explicative, propose un cadre critique pour éclairer la problématique

du jugement sur le chant liturgique. Nous traiterons notamment des critères extra-musicaux du jugement de convenance, de façon à prendre en considération la position réceptrice des sujets auditeurs. La troisième partie développe une analyse herméneutique sur les enjeux théologiques de la pratique musicale liturgique, spécialement dans sa fonction de régulation des conduites attitudinales. On verra en outre que c'est à partir de cet impact de la musique sur les conduites intérieures et expressives de l'assemblée liturgique qu'il est possible d'évaluer à nouveau frais le rapport entre la célébration liturgique et son enracinement historique et contemporain dans la culture. La quatrième partie, plus conclusive, dégagera les incidences pratiques des acquis de la recherche.

PREMIÈRE PARTIE

Description narrative de la situation de la musique liturgique au Québec.

L'approche de la théologie pratique est inductive. Elle est d'abord écoute, observation, réception avant d'être interprétation et appel. En premier lieu, il s'avère donc opportun de seulement décrire la situation de la musique liturgique au Québec. Certes toute description n'est pas neutre, spécialement devant les phénomènes qui engagent la subjectivité personnelle, comme l'expérience religieuse. En théologie pratique, comme dans les autres sciences humaines, l'art de la description repose sur la rigueur méthodique afin d'établir une certaine objectivation de la pratique observée. Dans cette recherche, la convergence des données selon les différents modes de collecte de l'information sera le principe directeur de la description. À la différence de l'analyse musicologique, toutefois, la description que nous allons conduire ne consiste pas à évaluer la rectitude syntaxique de l'harmonie, la qualité de la prosodie ou les caractères formels des chants de la liturgie. Sans être indifférents à ces paramètres, nous approchons plutôt la musique liturgique en tant que pratique contextuelle. La pratique musicale liturgique est située dans un réseau d'acteurs, effectuée dans un milieu donné, motivée et orientée par différentes finalités. De ce point de vue, elle apparaît plus clairement comme une pratique de l'assemblée chrétienne. Musiciens, pasteurs, agents de pastorale, membres d'équipe liturgique, participants de l'assemblée dominicale, tous sont concernés par cette pratique liturgique.

Pour décrire la situation, nous utiliserons donc des données recueillies en fonction des différents pôles structurels de la pratique¹. La construction de ces données résulte de trois approches distinctes, soit l'observation participante, le sondage d'opinion et la revue de littérature². Conformément à la méthode narrative, cet exposé sur la situation de la musique liturgique au Québec est construit à partir de faits, d'épisodes divers, qui nous donnent accès à l'univers auto-interprétatif des personnes concernées par cette pratique. Dans le premier chapitre, une large place sera faite au récit de mon expérience comme responsable pastoral et comme organiste. Il s'agit du bilan de mes observations dans différentes paroisses du diocèse de Chicoutimi. Dans le second chapitre, l'aire d'observation est élargie à l'ensemble du Québec et de quelques diocèses francophones ailleurs au Canada. J'ai procédé par questionnaire d'enquête pour dresser un tableau descriptif avec des données quantitatives. Dans un troisième chapitre, nous accorderons une attention spécifique au point de vue d'experts musiciens. Par une revue de littérature, nous rapporterons différents avis sur la situation de la musique liturgique³.

¹Qui fait quoi, pour qui, quand, comment et pourquoi? Voir à ce sujet J.-G. Nadeau, «La praxéologie pastorale: faire théologie selon un paradigme praxéologique», *Théologiques*, 1/1, mars 1993, p. 88.

²Des précisions sur les conditions d'application de ces approches seront fournies ultérieurement dans chacun des trois chapitres que comprend cette partie.

³L'expression *musique liturgique* désigne tout type d'intervention musicale dans la célébration, qu'elle soit chantée ou instrumentale. Toutefois, la situation décrite ne concerne que la liturgie dominicale paroissiale. Elle ne touche pas les autres types de célébrations, comme les mariages ou les funérailles, ni les autres types d'assemblée, comme les communautés religieuses ou monastiques ou les grands rassemblements diocésains.

CHAPITRE I

La musique dans la liturgie au diocèse de Chicoutimi.

Avant de considérer toute problématique spécifique touchant la musique liturgique dans l'ensemble de l'Église au Québec, il convient de prendre connaissance des modalités habituelles de la pratique musicale liturgique en paroisse. Il importe de nous rendre attentif non seulement au matériau musical de la célébration liturgique, mais également aux conditions de réalisation de cette pratique musicale. L'objet de ce chapitre est de dégager, précisément sous cet angle, les traits saillants de la pratique contemporaine au diocèse de Chicoutimi. Nous chercherons ici à connaître le profil moyen des différents musiciens et chanteurs qui interviennent dans la liturgie. Nous essaierons de soulever les problèmes concrets auxquels ils sont habituellement confrontés. Nous prêterons attention aussi à leur rapport avec les intervenants pastoraux. À terme, ces divers éléments devraient nous permettre d'esquisser les premiers contours d'une problématique qui mérite plus ample investigation.

Les données qui vont nous servir à dresser ce profil de la situation proviennent de plusieurs sources. Une bonne part vient d'observations personnelles réalisées comme responsable de la liturgie à la paroisse St-Jude d'Alma et comme organiste à la paroisse St-Georges de Jonquière. Plusieurs informations sont également le fruit de notes prises à l'occasion de sessions pour les équipes liturgiques que j'animais à titre de responsable adjoint à l'Office diocésain de liturgie. Pour compléter cette observation participante,

j'ai aussi réalisé quelques entrevues avec des musiciens et des responsables pastoraux. Dans ces entrevues, j'abordais principalement leurs motivations à s'engager en liturgie et leur évaluation de la situation présente de la musique liturgique. À ces données d'entrevues, j'ai ajouté d'autres observations notées suite à des échanges informels avec des collègues agents pastoraux, des prêtres ou des musiciens.

1.1 Développement d'une attention critique à la musique dans la liturgie.

Mon intérêt pour la question du chant et de la musique dans la liturgie relève en grande partie d'un souci pastoral développé au cours de mes années de formation au ministère presbytéral. Bien qu'ayant fait des études musicales en piano au Conservatoire, ce n'est pas d'abord en vertu d'une sensibilité particulière à la musique que j'ai développé cette préoccupation. À la différence des organistes, dont la formation dispose généralement à la connaissance et à l'appréciation d'un certain répertoire de musique d'église, ma formation pianistique n'a pas orienté mon goût musical de telle sorte que j'aie des attentes spécifiques à l'endroit de la pratique musicale de l'Église. J'ai ainsi maintes fois mêlé ma voix à celle de l'assemblée sans que mon sens musical ne soit fondamentalement heurté. L'émergence d'une attention critique face à cette pratique musicale a plutôt coïncidé avec l'exercice de la responsabilité pastorale. C'est en tant que problème liturgique que la question du chant et de la musique a soudain pris du relief. De question marginale, elle est devenue une préoccupation soutenue, trouvant toujours mieux sa pertinence tant au sein de mon ministère pastoral que dans ma tâche d'approfondissement théologique. Les deux récits qui suivent s'inscrivent dans cette volonté d'attention critique. J'y décris un savoir-faire, des tâches, des fonctionnements,

qui caractérisent la pratique musicale liturgique dans deux paroisses du diocèse de Chicoutimi, au moment où j'ai été intervenant dans ces milieux. Il s'agit ici de prendre un premier contact avec la pratique dans la dynamique de l'action concrète.

1.1.1 La pratique musicale à la paroisse St-Jude d'Alma.

J'ai fait mes débuts comme intervenant pastoral à la paroisse St-Jude d'Alma de 1989 à 1991, à l'occasion d'un stage de formation au ministère presbytéral. Compte tenu de ma formation musicale, mon tuteur de stage me suggère à l'époque de collaborer à la coordination de l'animation musicale des célébrations dominicales. Ainsi, chaque mois, avec une dame du comité de liturgie et la directrice de chorale, nous nous réunissons pour préparer les programmes de chants des quatre ou cinq dimanches à venir. En traitant de la sorte plusieurs dimanches à la fois, nous voulons assurer une stabilité du répertoire, particulièrement pour les chants du commun. Nous sommes d'avis que cette stabilité aide l'assemblée à retenir les chants et favorise sa participation. Pour fixer nos choix, nous consultons le *Prions en Église* et la revue *Vie liturgique*. Nous puisons aussi dans des répertoires d'usage courant, comme le recueil *ALPEC*, les volumes de *Chants Notés*, de même que les publications des Madeleine Dubé, Richard Vidal, Robert Lebel, etc. Notre premier critère de sélection est le texte en rapport avec les lectures de la liturgie de la Parole, spécialement la péricope évangélique. Il faut toutefois que ce soit «chantant», que «l'air nous dise quelque chose», que ce soit un «beau chant». On essaie de tenir compte des chants que «le monde aime», de ces chants qui sont considérés comme «priants».

Une fois les programmes établis, nous convoquons les animateurs et les animatrices de chant à une pratique. Au nombre de neuf, la plupart ne lisent pas la musique. Ils apprennent «à l'oreille» les nouveaux chants que nous avons inscrits au programme. Certains enregistrent la pratique sur cassette pour pouvoir répéter à la maison. Nous devons également communiquer les programmes des célébrations aux cinq organistes et, dans la mesure du possible, leur procurer les partitions d'accompagnement. La majorité d'entre eux souhaitent les avoir quelques jours avant la célébration dominicale pour pratiquer. Ils n'ont pas assez de lecture à vue pour accompagner sans préparation.

Les animateurs assument en moyenne l'animation de deux célébrations par mois. La plupart du temps, ils s'inspirent du programme suggéré, sans le suivre intégralement. Les raisons sont diverses: tel animateur préfère un autre chant, tel autre n'a pas eu le temps d'apprendre la mélodie du couplet, l'autre encore ne peut chanter le programme prévu parce que l'organiste n'a pas pu pratiquer les accompagnements. Au plan de l'interprétation, il arrive que certains animateurs bafouillent, par manque d'assurance ou de pratique. Cependant, de façon générale, les paroissiens apprécient leur service. Les animateurs se sentent reconnus pour leur bénévolat. Comme le fait remarquer Martine¹, *«ce qu'on fait, c'est pas parfait. On le fait avec le cœur. Les gens s'en rendent compte. On n'est pas des profs de chant.»*

De leur côté, les organistes doivent composer avec le fait que la partition des chants ne contient souvent que des accords chiffrés, sans accompagnement réalisé pour le clavier.

¹Le nom des personnes citées a été changé pour des motifs de confidentialité.

En raison de cette difficulté, il n'est pas étonnant que l'harmonisation soit rarement sans défaut, les renversements d'accords presque jamais adéquats. Le manque de formation musicale se fait sentir aussi aux introductions plus ou moins pertinentes. Aux déficiences techniques s'ajoute parfois un manque de convenance dans le style d'accompagnement. Un des organistes, qui est aussi accompagnateur d'une chanteuse populaire locale, se fait remarquer à ses basses rythmées. Même les non-musiciens s'en rendent compte, à constater les nombreux regards qui se tournent vers lui, invariablement de semaine en semaine. Un autre organiste apprécie particulièrement le trémolo de l'orgue. Toutes les pièces sont accompagnées avec cet artifice sonore plutôt digne du cirque ou de l'arène que de la célébration liturgique. À en juger d'après les commentaires du comité de liturgie, jamais cependant ces écarts de style ne semblent ébranler fortement le déroulement de l'action liturgique.

La paroisse St-Jude peut compter aussi sur les services d'une chorale. Assumant un horaire variable de semaine en semaine, aucune célébration ne lui est spécialement assignée. Le comité de liturgie considère toutefois à propos qu'elle anime les célébrations à caractère particulier pour leur donner un ton plus solennel et festif. Le répertoire de la chorale est similaire à celui des animateurs, tout en comportant quelques pièces spécifiques de genre choral. Du point de vue musical, les voix sont assez justes. Les interprétations se font avec un bon tempo. Fait appréciable, la directrice de la chorale se retourne vers l'assemblée aux refrains et parvient à faire chanter la foule avec la chorale. La disposition à l'avant sur le côté droit de la nef semble favoriser cette dynamique.

L'ensemble de ces observations met en évidence le fait que la musique liturgique à la paroisse St-Jude est une pratique de musiciens amateurs, n'ayant qu'une formation musicale de base. En revanche, ce sont des personnes très motivées à rendre service à leur communauté. La préparation des programmes de chants et les pratiques de groupe ont été instaurées pour compenser l'aspect rudimentaire de leur savoir-faire musical. On doit noter aussi que cette situation est jugée tout à fait normale et qu'elle est réputée répondre adéquatement aux besoins de la vie liturgique paroissiale. La situation décrite dans le prochain récit démontre essentiellement les mêmes caractéristiques. Ce qui diffère cependant, c'est que j'interviens comme organiste et que j'approche la musique liturgique avec la sensibilité d'une formation classique. Nous allons entrer ici un peu plus profondément au cœur de l'intervention musicale.

1.1.2 Mon expérience d'organiste à la paroisse St-Georges de Jonquière.

Suite à mon stage pastoral, j'ai voulu expérimenter de façon plus immédiate les exigences du métier d'organiste paroissial. Il ne m'a fallu que quelques jours pour être engagé à la paroisse St-Georges de Jonquière. En effet, au moment de commencer, il y avait plus d'un an que deux des trois messes dominicales étaient privées d'animation musicale. Le sacristain était chargé de faire jouer des cassettes de chant ou de musique à quelques moments appropriés de la célébration. Un conflit entre la chorale et le comité de liturgie était, semble-t-il, à la source de cette défection. Il devenait de plus en plus urgent de combler cette lacune. Je suis engagé pour assurer le service d'organiste aux célébrations du samedi soir et du dimanche matin 9h30, en plus des célébrations de mariage pour la période de l'été. La messe de 11h00 et les funérailles sont assumées par

une autre chorale et son organiste. On me fait comprendre l'importance de respecter les prérogatives des personnes en place.

Comme je suis pianiste de formation, je dois me familiariser au commencement avec mon nouvel instrument. Pendant les trois premiers mois, étant donné qu'il n'y a pas encore d'animateur de chant, j'éprouve la pertinence de la musique instrumentale dans la liturgie. Je consulte une organiste de métier, titulaire à la Cathédrale de Chicoutimi, qui me suggère quelques pièces faciles et ajustées aux besoins de la célébration liturgique. Peu à peu, je m'initie aussi à la registration, ce qui me permet de varier le timbre de mes interventions. J'utilise par exemple un jeu plus brillant pour le *Gloire à Dieu*, alors qu'à l'*Agneau de Dieu* je privilégie un jeu plus feutré. Pendant ces premiers mois, le chant d'assemblée n'est possible que si le prêtre peut au moins entonner le début des mélodies. Avant la célébration, je m'enquiers donc de ce qu'il maîtrise le mieux pour lui faciliter la tâche. À défaut de la participation du prêtre, il m'est arrivé de jouer seul à l'orgue l'acclamation du *Sanctus*, même s'il était très connu de l'assemblée. Quelques mois plus tard, le comité de liturgie me confie la formation de quatre personnes bénévoles pour l'animation du chant de l'assemblée. Après avoir fait connaissance, nous nous mettons d'accord pour faire quelques pratiques de groupe pour l'apprentissage de chants, puisque aucun d'eux ne lit la musique, bien que certains aient été membres d'une chorale ou fréquentent le milieu de la chanson populaire. Après deux mois d'expérimentation, les animateurs prennent de l'aisance: ils connaissent mieux l'ordre des diverses interventions musicales dans la célébration dominicale, leur voix est plus assurée. Par contre, ils manquent encore de savoir-faire pour l'ajustement du micro et pour la gestic. Je note

qu'avec le temps il est de plus en plus délicat de faire des remarques sur ces points techniques.

De mon côté, je découvre de plus en plus les diverses facettes de ma tâche propre d'organiste. J'ai dans l'esprit que l'organiste peut contribuer efficacement au rythme de la célébration. Avant la messe, il n'est pas rare que je joue quelques pièces qui tantôt disposent à l'intériorité, tantôt traduisent le caractère festif de la célébration. Je laisse un temps de silence avant le début du processionnal d'entrée. Pour inciter l'assemblée à joindre sa voix au refrain, je n'hésite pas à utiliser un jeu plus sonore et à ajouter les basses au pédalier. Quand c'est la partie soliste, le clavier seul suffit. Ainsi, peu à peu, je développe l'art d'accompagner à l'orgue le chant liturgique. Je note que les animateurs perçoivent ma fonction comme principalement dévouée à l'accompagnement, en sorte qu'un malaise survient parfois lorsque je suggère de remplacer le chant de la procession des offrandes par une pièce d'orgue. Certes il me revient toujours de fixer en gros le programme musical de la célébration, mais je dois tenir compte des préférences de l'animateur. Je demeure celui qui dirige les interventions musicales. Après m'être assuré que l'animateur est prêt, je détermine le début de la pièce, je fixe le tempo, et je juge de l'opportunité d'ajouter ou de retirer un couplet, selon le déroulement de l'action liturgique. Comme l'orgue est à l'avant, près du chœur, les consignes de coordination sont communiquées par la concertation des regards. Avec le temps, les animateurs prenant de l'expérience, mon approche se fait moins directive.

Au bilan, j'ai conscience d'avoir exercé à St-Georges un leadership peu courant en tant qu'organiste accompagnateur. Il m'a semblé néanmoins que ma prestation, combinée à

celle de l'animateur, constituait un véritable ministère au sein de la célébration. J'avais le sentiment d'intervenir comme un réel acteur liturgique, au sens d'une contribution active au bon déroulement de la liturgie, pour le meilleur profit de l'assemblée. Mon expérience m'aura notamment convaincu des possibilités impressionnantes du langage musical dans une gestion intentionnelle du climat affectif d'une célébration. Je suis persuadé que l'instauration des divers registres émotionnels de la prière communautaire repose en bonne partie sur la collaboration consciente et éclairée des musiciens. Dans ma pratique, j'ai donc été particulièrement attentif à établir un équilibre entre les climats d'intériorité, de calme et de prière et les climats d'acclamation festive, de réjouissance et de solennité, suivant le programme rituel de la messe et le temps liturgique. Comme musicien, j'ai appris qu'on ne peut faire valoir tel ou tel climat que par l'accentuation des contrastes entre eux. La difficulté en contexte liturgique est cependant de trouver la juste mesure. Sans contraste de dynamisme, la célébration risque de sombrer dans la monotonie. Par contre, un excès de contrastes peut donner au ton de la célébration un trop fort accent théâtral. Il importe donc au musicien liturgique de développer le sens de ce qui convient.

1.2 Quelques traits caractéristiques de la pratique musicale en paroisse.

Les modalités de la pratique musicale liturgique dans les paroisses St-Jude et St-Georges sont assez caractéristiques de la pratique dans la plupart des paroisses du diocèse de Chicoutimi. Lors de sessions de formation en liturgie, j'ai eu l'occasion de me déplacer dans différents milieux pour constater un certain nombre de traits récurrents. C'est ainsi que peut distinguer trois groupes d'acteurs musicaux impliqués dans la liturgie, soit les

animateurs, les organistes et les chorales. Les animateurs sont la plupart du temps des bénévoles qui ont un talent naturel pour le chant, malgré qu'ils connaissent peu la musique. Il leur revient normalement la responsabilité du programme musical des célébrations. Leur engagement dans la liturgie est souvent perçu comme un témoignage de foi. Les organistes, pour leur part, sont les musiciens d'église qui ont habituellement la meilleure formation musicale. Toutefois leur fonction est le plus souvent réduite à l'accompagnement. Comme ils reçoivent des honoraires, certains estiment qu'ils approchent la musique liturgique davantage comme un métier que comme un engagement de foi. De leur côté, les chorales rassemblent généralement un certain nombre d'amateurs sous la direction d'un musicien mieux formé, qui est aussi responsable du programme musical et des pratiques. En plus du service liturgique, il faut noter que la vie d'une chorale paroissiale comprend presque toujours une part d'activités communautaires, comme des brunchs bénéfiques, des concerts annuels, et parfois même des sorties de groupe.

Ce premier regard d'ensemble peut donner l'impression que la pratique musicale liturgique est sans histoire. Pratique musicale pour amateurs, la musique liturgique apparaît comme un secteur de la vie ecclésiale plutôt marginal, moins névralgique que la pratique homilétique, ou les défis de la prise en charge communautaire. Au-delà de cette marginalité apparente, une investigation plus profonde nous dévoile cependant que la musique liturgique est un secteur d'activité où l'on doit composer avec des tensions sourdes. C'est un trait caractéristique de la pratique musicale liturgique que de donner lieu à des conflits entre musiciens et responsables pastoraux. L'objet des litiges est

généralement le programme des chants de la célébration. Les différends impliquent plus particulièrement les responsables de chorale et les organistes de formation classique, car il s'avère que le potentiel conflictuel croît en fonction du niveau de formation des musiciens. Il convient ici de s'attarder un peu plus longuement à ces tensions conflictuelles.

L'exemple le plus répandu pour illustrer les tensions dans le milieu de la musique liturgique est le reproche adressé aux chorales concernant leur tendance aux «*messes concerts*», selon le mot du curé de la paroisse St-Joseph. Les conflits à ce sujet se manifestent ordinairement dans les temps forts de l'année liturgique, comme à Noël et à Pâques. Pour les directeurs de chorale, c'est l'occasion idéale pour «... *offrir enfin à la population de la belle musique.*» Aux yeux des responsables pastoraux, au contraire, ce type de musique brime la participation active de l'assemblée, qui est un aspect essentiel de la réforme liturgique. Cette volonté des musiciens d'écarter le répertoire usuel pour privilégier quelques œuvres plus classiques repose en fait sur une appréciation négative du chant liturgique post-conciliaire. Les musiciens de profession, formés dans les conservatoires ou les facultés de musique universitaires, estiment généralement que le chant liturgique est de mauvaise qualité et qu'il est dépourvu d'intérêt. Prenons par exemple le cas de Bernard, qui fut quelque temps organiste à la paroisse St-Antoine. Sa sensibilité musicale lui dicte que «*par respect, il faut faire de notre mieux pour apporter le plus de beau possible à la messe.*» Motivé par sa foi en Dieu, Bernard a le goût de partager son art musical. Pour lui, la musique et le chant dans la liturgie ont pour fonction «*d'élever l'esprit, de calmer les sens, et d'aider la prière.*» Mais Bernard est

consterné par l'écart qu'il observe entre ce qu'il a appris au Conservatoire et ce qui se fait à l'église. Pour lui, la musique liturgique est dans un état de délabrement. Il parle d'un «*syndrome MacDonal*d» pour qualifier les chants de la liturgie: «*Bons, pas chers, fonctionnels.*» Il les trouve «*mal écrits*», dans un «*style populaire et québécois*». À son avis, les mélodies ne conviennent pas du tout pour le chant de foule et ressemblent davantage à des airs de chansonniers. Mais plus encore, c'est fondamentalement le caractère sacré et spirituel de la liturgie qui est en jeu. Selon lui, même les interventions du président d'assemblée ont un ton trop familier, ce qui enlève de la «*dignité à la célébration*». En critiquant le style musical, c'est en fait tout un style de liturgie qu'il dénonce. Il reproche aux autorités diocésaines d'être responsables de la situation, notamment en raison de leur manque de compétence en la matière et de leur «*idéologie populiste*». Pour lui, l'Église a sacrifié sa musique pour une nouvelle «*musiquette bas de gamme*». Elle a perdu «*le sens du beau*». Cette critique acerbe a valu à Bernard une mauvaise réputation. Plusieurs prêtres le jugent étroit et idéaliste. Dans la région, son point de vue est cependant partagé par tous les organistes de formation que j'ai rencontrés jusqu'à maintenant. Adoptant un ton moins polémique, les organistes de formation au diocèse de Chicoutimi sont toutefois d'accord avec l'avis que le style musical du chant liturgique actuel n'exprime plus le sacré, sauf quelques rares exceptions.

Règle générale, les responsables pastoraux qui sont confrontés à cette critique opposent une fin de non-recevoir. Ils y suspectent un intégrisme latent opposé à la réforme de Vatican II. Les organistes professionnels engagés en liturgie doivent donc se ranger

avec résignation. N'étant pas impliqués dans la programmation des célébrations, ils se conforment à l'usage local. Ils peuvent trouver un certain espace de créativité dans la musique instrumentale et le style d'accompagnement des chants. Mais en dehors de ces minces possibilités, si l'on demande à un musicien professionnel son appréciation de la musique qu'il fait à l'église, sa réponse sera négative, surtout si la question est discutée entre musiciens.

La controverse suscitée par les organistes professionnels est chargée d'une intensité émotive qui suggère des enjeux profonds, mais diffus et encore mal définis. L'ouverture empressée des musiciens à me communiquer leur point de vue, lors des entrevues, traduit aussi leur difficulté d'être traités en interlocuteurs valables par les pasteurs et les autres intervenants pastoraux. La discussion apparaît à ce point remplie d'embûches qu'elle est à toute fin pratique impossible.

1.3 Faut-il prendre au sérieux les musiciens?

Comme la plupart des intervenants musicaux dans les paroisses sont des amateurs peu portés à la critique, le jugement des musiciens professionnels, principalement des organistes, est plutôt marginal dans le paysage pastoral. Il a coutume d'être attribué à des habitudes d'écoute en concert incompatibles avec l'esprit participatif du chant de la nouvelle liturgie. De plus, un certain cliché romantique semble attaché à la figure du musicien. Amant du beau, l'artiste musicien manquerait notoirement de réalisme et de sens pratique. On peut dès lors se demander si le milieu pastoral accorde à la critique des musiciens professionnels toute l'attention qu'elle mérite. Passant outre ces préjugés,

il nous faut accorder une écoute authentique à leur position, sans présumer à l'avance qu'elle devra être rectifiée par des éclairages théologiques et pastoraux. Dans un effort de pénétration du réel, il faut se garder de prendre hâtivement position.

1.3.1 La critique au plan musical.

Les musiciens professionnels font en premier lieu le constat que le chant dans la liturgie actuelle a troqué son identité religieuse et sacrée pour un semblant de musique populaire. Selon eux, le chant liturgique que l'on retrouve dans les paroisses est dans l'ensemble inspiré de la chanson populaire, en particulier le genre ballade. Au plan de l'écriture musicale, cela se reflète non seulement par l'usage du système tonal et du rythme mesuré, mais encore par des agencements rythmiques irréguliers (syncope, contre-temps, alternance binaire-ternaire, etc), une utilisation plus fréquente des accords de septième, et une généralisation de la forme rondeau (refrain couplet refrain) aux dépens de la forme lied (strophique au plan textuel). Ces traits stylistiques ne sont pas en soi caractéristiques d'une mauvaise musique, mais appliqués au chant liturgique ils soulèvent question. En définitive, la critique des musiciens sur ces traits stylistiques vise spécifiquement l'inspiration de fond qui est passée du genre classique au genre populaire.

Par ce rejet de traits stylistiques associés à la musique populaire, les musiciens s'appliquent en réalité à une comparaison différenciatrice du style. Ils mesurent le chant liturgique actuel à l'idéal qu'incarne à leurs yeux le répertoire de musique sacrée, dont au premier chef le chant grégorien. À leur point de vue, le type du chant liturgique se

trouve dans ce répertoire. Sans encourager le plagiat du répertoire grégorien, les musiciens professionnels sont d'avis que les compositeurs contemporains devraient pouvoir s'en servir comme source d'inspiration, notamment pour l'usage du système modal. En cas d'utilisation du système tonal, certains font valoir qu'il faut utiliser la sensible avec modération, l'attraction de la tonique engendrant une expressivité excessive; dans la mesure du possible, on fera aussi l'économie de la tierce pour ne pas trop marquer l'impression de tonalité. Plusieurs autres principes d'écriture musicale sont ainsi énoncés et discutés. Si tous ne font pas unanimité, la préférence pour l'écriture modale comme marque de continuité historique et spirituelle fait consensus. En énonçant les critères de composition pour le chant liturgique, les musiciens questionnent du même souffle l'abandon du patrimoine musical de l'Église. Ils comprennent mal les raisons qui ont poussé les responsables ecclésiastiques à mettre de côté le répertoire de musique sacrée, ne fût-ce que pour le seul critère de la langue latine. Le milieu de la musique classique est en effet familier avec le chant en d'autres langues que le Français, notamment l'Italien, l'Allemand, l'Anglais et le Latin. La restriction au Français pour le chant liturgique fait donc pâle figure aux côtés de la riche diversité du patrimoine de la musique occidentale dont font partie le chant grégorien et la polyphonie médiévale.

1.3.2 La finalité spirituelle du chant liturgique.

La critique des musiciens, à constater son articulation, ne peut pas être identifiée à une affaire de caprice artistique. Quand ils formulent la requête d'une musique de qualité, ils réclament avant tout une qualité évocatrice d'un ordre spirituel. En prétendant que le

chant dans la liturgie «*doit calmer les sens*», nous «*intérioriser*», aider à nous «*recueillir*», qu'il doit être «*digne et respectueux*» pour nous faire «*entrer dans le mystère*» et «*rejoindre l'Indicible*», les musiciens affirment en clair qu'au-delà des paroles chantées, la musique des chants est aussi un langage de foi capable de nous introduire dans la communion au Dieu vivant. À leur avis, cette propriété fait défaut au chant liturgique actuel, qui évoque plutôt «*la banalité du quotidien*». C'est une musique «*qui n'a rien à dire*», se limitant à établir un certain climat affectif qui donne dans le «*sentimental*», et laisse une impression de naïveté, de légèreté sans profondeur, sans vraie consistance spirituelle. L'épithète «*quétaïne*» accolée au chant liturgique actuel traduit l'impression de ridicule que ressentent les musiciens devant l'inconvenance d'une musique populaire² inapte à l'évocation spirituelle requise par l'action liturgique. Au dire des musiciens, la pratique actuelle s'inscrit ainsi dans une logique de rupture avec la tradition musicale séculaire de l'Église; elle est de ce fait dénaturée.

Comme je l'ai exprimé au début de ce chapitre, mon appréciation spontanée du chant liturgique ne va pas dans ce sens. Comme plusieurs pasteurs, je n'éprouve pas ce sentiment d'inconvenance du style musical, ni l'impression de naïveté sans profondeur. Toutefois, cette différence d'opinion ne doit pas constituer un obstacle à la considération attentive du point de vue des musiciens. Prendre au sérieux les musiciens signifie ici, non pas nécessairement souscrire à leur opinion, mais plutôt les placer dans une position

²Musique populaire s'entend ici par opposition à musique classique, et non pas en tant qu'il désigne un chant du peuple ou de foule.

d'interlocuteurs qui les autorise à aller jusqu'au terme de leur exposé critique. C'est ce que nous allons faire dans les prochains chapitres de cette partie.

1.4 Diagnostic sur la situation au diocèse de Chicoutimi.

Au terme de notre parcours, nous sommes davantage en mesure de cerner la situation de la musique liturgique au diocèse de Chicoutimi. Dans l'ensemble des paroisses, des musiciens amateurs, souvent bénévoles, se prêtent volontiers à l'exercice de ce ministère. Ils le font au meilleur de leur talent, en utilisant les chants diffusés dans les différentes publications disponibles. Tant bien que mal, ils essaient d'aménager le chant de la célébration avec goût, en tenant compte de la participation active de l'assemblée. Les responsables pastoraux sont assez satisfaits de la situation. Ils considèrent la musique et le chant comme des atouts importants pour la réussite d'une célébration. On apprécie en outre la contribution des chorales pour la solennisation des célébrations. On émet cependant des réserves lorsqu'elles nuisent à la participation de l'assemblée. Dans certaines paroisses, cela est même source de conflits graves. Des tensions se manifestent aussi entre les pasteurs et les organistes qui critiquent le nouveau style des chants liturgiques et qui aimeraient pouvoir utiliser le répertoire traditionnel de musique sacrée. Ces musiciens, professionnels de formation classique, sont couramment rabroués par les pasteurs. Fort peu nombreux au diocèse de Chicoutimi (près d'une dizaine), ils constituent néanmoins une élite véhiculant un discours critique incisif non dépourvu d'articulation. Ils déplorent principalement l'inspiration populaire jugée impropre à l'évocation spirituelle. Ces musiciens appellent un chant liturgique contemporain plus digne de la liturgie et de sa finalité spirituelle. La critique est d'autant plus vive qu'elle

s'adresse à une pratique généralisée dans toutes les paroisses, pratique considérée en rupture avec le patrimoine musical des générations passées.

À s'en tenir uniquement au critère du nombre, la critique des musiciens professionnels au diocèse de Chicoutimi ne serait pas crédible. Jusqu'à maintenant, on n'a pas repéré d'écho notable de cette critique dans les communautés paroissiales. C'est avant tout le critère de compétence qui nous fait pencher en faveur d'une considération attentive des problèmes soulevés par ces musiciens. C'est aussi en vertu du fait que leur position représente une alternative à un certain sens commun véhiculé dans les milieux pastoraux. La critique des musiciens professionnels manifeste un écart important entre deux lectures interprétatives de la situation de la musique liturgique. L'une, généralement admise chez les intervenants pastoraux, considère en gros que le chant liturgique actuel est simple et accessible pour la participation de l'assemblée. L'autre, mise de l'avant par les musiciens, estime que ce chant liturgique est dans un style musical qui ne convient pas à sa finalité sacrée et spirituelle.

La critique des musiciens professionnels au Saguenay-Lac-St-Jean concerne une pratique musicale qui n'est pas exclusive au diocèse de Chicoutimi. Étant donné la similitude des répertoires en usage, elle concerne implicitement au moins les autres diocèses du Québec et quelques diocèses francophones du reste du Canada. Afin de poursuivre notre investigation, nous allons donc élargir notre perspective à cette aire géographique en concentrant désormais notre attention plus spécifiquement sur le problème de la convenance stylistique du chant liturgique.

CHAPITRE II

Mesure des écarts de jugement sur le chant liturgique entre responsables pastoraux et musiciens.

Les données recueillies au diocèse de Chicoutimi nous ont permis de constater l'insatisfaction des musiciens professionnels face à la pratique musicale dans la liturgie contemporaine, notamment en ce qui concerne le style du chant liturgique. Cette insatisfaction repose sur une évaluation critique qui n'est pas spontanément partagée par les intervenants pastoraux. Nous sommes devant un cas évident d'écart de jugement entre deux groupes de sujets qui sont concernés chacun à des degrés divers par la même pratique musicale. Dans ce chapitre, notre objectif est principalement de connaître l'étendue du discours critique des musiciens professionnels et de la controverse qu'il suscite dans les milieux pastoraux. Sommes-nous en présence d'une polémique locale ou s'agit-il d'une controverse générale qui se manifeste par des traits semblables dans d'autres diocèses? Pour répondre à cette question, j'ai d'abord réalisé un sondage d'opinion auprès des responsables diocésains de musique liturgique dans les diocèses du Québec et dans quelques diocèses francophones du reste du Canada. J'ai aussi fait un deuxième sondage auprès de musiciens professionnels afin d'approfondir leur position critique et de corroborer mes observations antérieures. Ces deux sondages constituent une nouvelle étape du développement narratif nécessaire à la description de la situation contemporaine.

2.1 Sondage d'opinion auprès des responsables diocésains de musique liturgique.

Les conclusions auxquelles nous sommes parvenus dans le chapitre précédent dépendent essentiellement d'observations personnelles. Elles représentent une forme de lecture spontanée dont la valeur critique repose sur l'expérience et la fréquentation courante du milieu musical liturgique. Cette enquête auprès des responsables diocésains de musique liturgique, tout en se situant dans le prolongement de mes observations, représente un deuxième effort de distanciation critique. Le passage au formulaire interrogatif, dans notre démarche descriptive, va nous permettre de vérifier plus rigoureusement un certain nombre d'hypothèses interprétatives, spécialement sur la position des intervenants pastoraux face à la musique liturgique et sur leur réaction face à la critique des musiciens professionnels¹.

2.1.1 Remarques méthodologiques.

La pertinence de ce sondage d'opinion s'illustre par le fait que nous nous intéressons précisément aux divergences d'appréciation du chant liturgique contemporain. À ce stade de notre développement, les objectifs poursuivis demeurent essentiellement descriptifs. Les explications fournies par les répondants aux problématiques qui leur sont soumises sont retenues à des fins descriptives de la situation. L'élaboration du questionnaire fait suite à un travail de pré-enquête dont j'ai rapporté les principales conclusions au chapitre précédent. Il comprend 30 questions et une tribune libre à la fin. La plupart des

¹Au plan méthodologique, j'ai suivi les principes d'intervention pour le sondage d'opinion selon Claude Javeau, L'enquête par questionnaire. Manuel à l'usage du praticien, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988.

questions sont semi-ouvertes, ce qui signifie que les répondants doivent faire un choix parmi différentes propositions de réponse, mais il est aussi possible d'écrire un commentaire précisant un point de vue différent ou complémentaire. Seules quelques questions sont de type fermé. Le questionnaire était destiné aux responsables de la musique liturgique des services diocésains de liturgie. Dans les cas où il n'y avait pas de responsable spécifique pour la musique liturgique, le responsable diocésain de la liturgie était autorisé à répondre au questionnaire. Étant donné la diversité de provenance régionale des répondants, j'ai opté pour un questionnaire écrit auto-administré. À l'automne 1994, j'ai fait parvenir un questionnaire dans les 19 diocèses du Québec et dans 15 autres diocèses du Canada anglais où l'on retrouve des minorités francophones. J'ai obtenu des réponses en provenance de 14 diocèses du Québec: Amos, Baie-Comeau, Chicoutimi, Gaspé, Montréal, Nicolet, Québec, Saint-Hyacinthe, Saint-Jean-Longueuil, Saint-Jérôme, Ste-Anne-de-la-Pocatière, Sherbrooke, Trois-Rivières, Valleyfield. Ce qui donne un taux de réponse de 74%. Dans les autres diocèses du Canada anglais, quatre diocèses m'ont fait parvenir leur réponse, soit environ 27%. Dans ce cas, il s'agit des diocèses à forte minorité française où il existe des services pastoraux en français: Alexandria-Cornwall, Moncton, Ottawa et St-Boniface. Au bilan, 13 questionnaires ont été remplis par une seule personne, alors que trois questionnaires ont été remplis par une équipe variant entre deux et quatre personnes, hormis pour les questions 28, 29 et 30 concernant le profil des répondants. Deux diocèses ont répondu à cette enquête sans toutefois répondre au questionnaire.

2.1.2 Compte rendu des résultats.

Nous allons maintenant faire état des principaux résultats de l'enquête. Les données quantitatives seront présentées par tranche de questions, en accordant une attention particulière aux opinions majoritaires afin de ne pas alourdir le développement. Pour ce qui est des données qualitatives, nous les traiterons dans une section à part en faisant écho aux commentaires des répondants. Pour un compte rendu intégral, on consultera en annexe le dépouillement détaillé des réponses².

A. Questions 1 à 6.

Les questions 1 à 6 ont pour objet d'établir le profil général des musiciens d'église en milieu paroissial d'après l'expérience des responsables diocésains. La moitié des répondants estime que ce sont majoritairement des femmes qui sont engagées dans le domaine de la musique liturgique, alors que l'autre moitié évoque qu'il s'agit plutôt d'un partage équitable entre homme et femme. La très grande majorité des responsables diocésains (81%) se rallie cependant à l'avis que les musiciens d'église sont généralement des amateurs n'ayant qu'une formation musicale sommaire. D'après l'observation d'une majorité de répondants (78%), ceux qui ont une formation professionnelle sont principalement des organistes. Ceux qui ont une formation sommaire sont habituellement des chanteurs, selon 63% des répondants. Les responsables diocésains sont majoritairement d'avis (57%) que la motivation première des musiciens amateurs

²Voir Annexe A «Questionnaire et compte rendu du sondage d'opinion sur la situation de la musique liturgique au Québec auprès des responsables diocésains de musique liturgique», p. 1*.

relève davantage de leur engagement de foi. Par contre, la motivation principale des musiciens professionnels est attribuée de manière partagée à leur amour de la musique (35%) et pour un travail rémunéré (35%), la motivation de foi n'étant désignée que par une faible minorité de répondants (17%).

B. Questions 7 à 16.

Les questions 7 à 16 abordent l'opinion des responsables diocésains à propos des musiciens professionnels. Les questions étant plus délicates, certains commentaires pourront nous fournir à l'occasion des précisions importantes pour l'interprétation des résultats.

La quasi-totalité des responsables diocésains (94%) confirme avoir déjà observé des conflits dans le domaine de la musique liturgique. La majorité d'entre eux (56%) reconnaît en avoir observés à plusieurs reprises, alors que 38% affirment en avoir observés seulement quelques fois. Par contre, les avis sont partagés pour désigner ce qui est source de problèmes. 38% des répondants pensent que c'est le manque de formation liturgique, alors que 21% pensent plutôt que c'est le recrutement de musiciens compétents, ou encore la programmation musicale des célébrations (21%). Une forte majorité de 71% constate par ailleurs que les musiciens d'église ayant une formation professionnelle ont généralement une opinion négative à l'égard du chant liturgique actuel. Ce pourcentage provient de la somme de deux réponses, soit 41% des répondants qui qualifient d'inconfortable l'attitude des professionnels, et 30% qui estiment les musiciens irrités par la piètre qualité musicale. Moins du tiers des répondants considère que les

professionnels sont satisfaits du répertoire disponible. Aucun ne considère la situation comme très satisfaisante. Face à l'opinion négative des musiciens professionnels, les responsables diocésains estiment majoritairement (59%) qu'elle est parfois justifiée en raison du manque de compétence musicale des compositeurs amateurs. Un certain nombre de répondants (24%) pense par contre que ce sont là des prétentions hautaines de connaisseurs. On notera la force du pourcentage en considération de la dureté de la formulation à l'égard des professionnels.

En ce qui concerne la restauration du répertoire de musique sacrée, les responsables diocésains sont en majorité (93%) d'accord avec l'observation que ce sont les musiciens professionnels qui ont le plus tendance à en faire la promotion. D'après 43% des répondants, cette tendance s'explique par le fait que ce répertoire représente un défi musical plus intéressant. Un pourcentage équivalent explique cette tendance par la sensibilité des musiciens aux rapports entre l'esthétique et la spiritualité. Devant les expériences effectives de restauration du répertoire de musique sacrée (chant grégorien, polyphonie), les deux tiers des répondants (65%) ont un avis plutôt négatif, alléguant soit qu'il s'agit d'un intégrisme (5%), ou d'un retour à la liturgie spectacle (10%), ou encore d'un recul face au défi de la création musicale contemporaine (25%). Le quart des répondants éprouve de la difficulté à appuyer ce type de restauration et hésite à se prononcer sur le sujet. Les autres répondants (35%) appuient ces initiatives soit pour des raisons esthétiques (15%), ou pour des motifs spirituels (20%).

Devant l'appréciation négative des musiciens professionnels à l'égard du chant liturgique actuel, une majorité de répondants (53%) considère que les critères liturgiques et pastoraux semblent mis à l'écart. D'autres (12%) affirment qu'ils ne sont pas spontanément d'accord, en dépit de l'autorité que confère la compétence professionnelle de ces musiciens. Un certain nombre (18%) considère cependant qu'ils ont besoin de ce point de vue pour les éclairer. Quelques répondants ont aussi fait état de leur manque de compétence pour se situer correctement face aux jugements de valeur des musiciens (18%). Pour expliquer le peu d'implication des compositeurs professionnels québécois dans le domaine du chant liturgique en français, les responsables diocésains font état de lacunes, notamment leur manque d'enracinement communautaire (32%), le peu d'intérêt face au chant d'assemblée (23%), ou le manque de compréhension de la réforme de Vatican II (15%). Une minorité de répondants (10%) jette le blâme sur les responsables ecclésiaux qui n'ont pas pris d'initiative de commande de composition. Enfin 19% des répondants attribuent cet état de fait à la sécularisation de la société québécoise. Face à la requête d'une musique de plus grande qualité, une très forte majorité de répondants (94%) se montre favorable, en fait d'idéal à poursuivre et par respect pour l'assemblée. Seulement 6% des répondants ont affirmé qu'il s'agit d'un idéal inaccessible.

C. Questions 17 à 24.

Les questions 17 à 24 nous aident à cerner l'appréciation des responsables diocésains face au chant liturgique actuel. Elles abordent les thèmes de la convenance du style musical, du sacré et de l'inculturation de la liturgie.

Pour ce qui est de la connotation du style musical du chant liturgique actuel, les deux tiers (68%) des responsables diocésains ont une appréciation nettement positive: 46% des répondants le considèrent d'un style plutôt priant et simple et 22% le trouvent moderne et actuel. Une minorité (11%) de répondants en a au contraire une appréciation négative, le qualifiant de commercial et banal (4%) ou sans valeur esthétique (7%). 14% qualifient aussi le chant liturgique d'un style ballade sentimentale et 7% le qualifient de lyrique. Par ailleurs, une forte majorité de responsables diocésains (81%) est en désaccord avec l'avis que le chant liturgique au Québec est en grande partie responsable d'une perte du sens du sacré dans les communautés célébrantes catholiques. À l'inverse, 19% des répondants se montrent d'accord avec cet avis. Toutefois 75% des répondants sont d'accord avec l'avis que le chant liturgique a contribué au renouveau liturgique communautaire. Le quart des répondants est plutôt en désaccord avec cet avis. Quant à savoir si la musique et le chant liturgiques sont des facteurs majeurs de l'inculturation de la liturgie, les responsables liturgiques répondent favorablement à 87%. Seulement 13% des répondants ne les considèrent pas vraiment comme facteur d'inculturation. D'autre part, le chant liturgique de style populaire est considéré positivement par une très forte proportion des répondants (94%), soit comme atout majeur pour l'inculturation, soit comme symbole d'une spiritualité inspirée par l'image d'un Dieu familier. Aucune des propositions de réponses à connotation négative n'a été retenue. Les autres réponses font des corrections mineures aux choix de réponses positives. Enfin, de façon majoritaire (59%), les responsables diocésains refusent d'associer les musiciens amateurs

au chant liturgique populaire. Par contre, ils associent volontiers dans une proportion majoritaire (63%) les musiciens professionnels au répertoire de musique sacrée.

D. Questions 25 à 27.

Les questions 25 à 27 concernent des problèmes de gestion pastorale au plan diocésain et national. Les responsables diocésains estiment majoritairement (57%) que l'Église du Québec n'a pas vraiment la responsabilité de constituer son propre répertoire de chants liturgiques québécois: 38% estiment que nous devons plutôt nous situer dans l'ensemble de la francophonie européenne et canadienne, alors que 19% estiment même que cela importe peu. Seule une minorité de 44% des répondants est tout à fait d'accord avec cette responsabilité. En ce qui concerne la possibilité de faire une sélection de chants pour un répertoire national, 80% des responsables diocésains se montrent opposés. 60% pensent que cette initiative est prématurée, alors que 20% considèrent que la sélection doit se faire par la base et non par l'institution. Les répondants qui y sont favorables font état du trop grand nombre de pièces en circulation (13%) ou encore font appel à la responsabilité de l'autorité ecclésiale (7%). De façon générale, les responsables diocésains ont une opinion négative de leur leadership dans ce secteur de la pastorale liturgique. 39% trouvent difficile l'exercice d'un leadership face aux musiciens à cause de leur déficit d'autorité. 22% considèrent que leur leadership est ou bien entravé par le manque de concertation entre les responsables, ou bien dépendant de l'Office national de liturgie. 22% des répondants estiment qu'ils n'ont pas de leadership à exercer et qu'ils n'ont qu'à répondre aux demandes de la base.

E. Questions 28 à 30.

Les questions 28 à 30 concernent le profil des répondants au plan de leur formation musicale et de leur responsabilité pastorale. Nous avons également inclus une question sur l'existence de commission diocésaine de musique liturgique.

Sur le plan de la formation musicale, 42% des répondants n'ont que des connaissances de base, alors que 26% ont quelques années de formation (2 à 5 ans). Seul le tiers des répondants a une formation musicale avancée, soit collégiale (5%) ou universitaire (26%). Au plan pastoral, la plupart des répondants sont des responsables diocésains de l'ensemble de la pastorale liturgique (53%), alors que 21% ne sont que des responsables adjoints pour l'ensemble de la pastorale liturgique. Le quart seulement des répondants a une responsabilité spécifique pour le secteur de la musique liturgique. Par ailleurs, seul quatre diocèses peuvent compter sur les services d'une Commission diocésaine de musique liturgique.

2.1.3 Les commentaires des répondants.

En ce qui a trait aux commentaires des répondants, il faut relever avec quelle licence les responsables diocésains, sans que leur soit donnée la consigne, se sont permis de corriger, de rayer ou de compléter les diverses propositions de réponses. Il semble bien que la majorité d'entre eux ne se sont pas laissés enfermer dans la typologie suggestive des choix de réponses. On peut y voir l'indice d'un sentiment de compétence face aux questions abordées. Le taux de réponse à cette enquête manifeste également le souci des responsables diocésains pour les problèmes touchant la musique liturgique. Plusieurs

commentaires soulignent l'intérêt de la question, en exprimant aussi parfois des félicitations pour l'initiative de cette recherche:

C'est avec un grand intérêt que j'ai pris connaissance de votre projet de recherche doctorale sur la musique liturgique au Québec. (DR10)

Je te félicite pour ton travail. Je souhaite que ta réflexion contribue à faire progresser la qualité de nos célébrations liturgiques. (DR11)

... je voudrais vous dire toute mon admiration pour votre projet de travail. Je vous souhaite qu'il soit à la fois scientifique mais aussi pratique. /.../ Votre questionnaire est fort intéressant. Vous m'excuserez d'avoir apportée certaines nuances ou compléments. Je fais ce métier depuis 20 ans. (DR15).

Il faut cependant faire état d'un certain nombre de commentaires discordants laissant entrevoir le caractère parfois épineux des sujets soulevés. À la question 22, un groupe de répondants a fait le commentaire suivant:

??? Il nous semble que vous parlez en termes bienveillants quand il s'agit de la musique liturgique d'autrefois et en termes négatifs pour la musique d'aujourd'hui. (DR14)

Ce même groupe a refusé de parler de son leadership en inscrivant comme réponse à la question 27 «aucunes de ces réponses». À la tribune libre, ils ont exprimé l'opinion que «... ce questionnaire (leur) a semblé parfois ambigu.» Ce même commentaire a été formulé par DR11: «Quelques questions nous sont apparus ambiguës.» Ce répondant a apporté de subtiles précisions à la question 16:

De qui vient "la requête" d'une musique de plus grande qualité? Vient-elle des musiciens professionnels ou des responsables diocésains de liturgie? a) S'il s'agit d'une requête venant des musiciens professionnels, notre réponse serait A ou C. (*A=Un idéal inaccessible..., C=Une prétention savante de spécialistes...*) b) S'il s'agit d'une requête venant des responsables de la liturgie, la réponse serait D. (*D= Une juste requête*). (DR11)

Ce genre de remarques laisse paraître la circonspection caractéristique des sujets litigieux propices à soulever les passions. Plusieurs répondants ont aussi fait des commentaires sur le sens du sacré:

Le mot "sacré" me fait problème. Il évoque un lointain, un inaccessible. La liturgie est tout le contraire. Elle est l'action du peuple de Dieu en célébration. (DR16, Question 21)

Quelle est cette perte du sens du sacré? (DR16, Question 18)

Il faut peut-être questionner le sens du sacré. (DR15, Question 18)

Par ailleurs, deux répondants se sont exprimés sans détour sur le caractère tendu des relations dans ce secteur de la pastorale liturgique. Le premier fait état de problèmes à l'Office national de liturgie:

Dans la situation présente (j'ai été membre du CNML³ avant sa dissolution et je suis conscient du problème qui existe présentement à l'Office national à ce sujet), je crois que ton étude va rendre un service appréciable à l'Église du Canada. (DR10)

Le deuxième répondant parle plus explicitement encore des tensions entre professionnels et amateurs:

La tension que nous avons connue et qui continue encore aujourd'hui entre les musiciens dits "professionnels" et les autres dits "amateurs" n'est pas de nature à mettre en place un lieu de concertation. Nous avons été très sévères les uns envers les autres. Nous n'avons pas su nous comprendre et chacun est resté sur ses positions. Le changement de personnel pouvait nous laisser croire à un changement de mentalité, mais à mon avis, ce ne fut pas le cas. Les relations sont encore tendues. Et de plus, on ne sert plus la cause des diocèses mais on impose un point de vue enfermant, à mon avis, celui d'un organisme privé. Dommage! (DR15)

³Conseil national de musique pour la liturgie.

Ce commentaire semble faire référence à des conflits qui ont fait leur marque dans le milieu des responsables diocésains. Plus que de simples controverses, il apparaît que les différends sur la musique liturgique sont empreints d'une charge émotive qu'il est difficile de surpasser.

2.1.4 Conclusions.

Il convient ici de ressaisir les principales conclusions que nous devons tirer de ce sondage d'opinion. Tout d'abord, les responsables diocésains nous informent que le profil des intervenants musicaux en liturgie est très semblable d'un diocèse à l'autre. La plupart sont des amateurs qui ont une formation musicale sommaire, alors que ceux qui ont une formation professionnelle sont généralement des organistes. Les responsables diocésains nous confirment également avoir observé des conflits dans ce secteur de la pastorale liturgique. Ils nous attestent avoir connaissance de l'opinion négative des musiciens professionnels à l'égard du chant liturgique actuel. Ils leur donnent en partie raison à cause des limites des compositeurs amateurs, mais ils n'appuient pas pour autant un retour au répertoire de musique sacrée, tel que le prônent certains. En général, les responsables diocésains éprouvent de l'embarras face au jugement négatif des musiciens professionnels sur le chant liturgique actuel, d'autant plus qu'ils ont globalement une appréciation positive de la pratique contemporaine. Ils ne croient pas que le chant liturgique post-conciliaire a fait perdre le sens du sacré aux communautés chrétiennes d'ici. Au contraire, ils estiment en général qu'il a servi le renouveau communautaire et

qu'il a contribué à l'inculturation des célébrations liturgiques. Ils se montrent nettement favorables au style musical d'inspiration populaire pour le chant liturgique.

Nous trouvons donc dans cette enquête la confirmation que l'avis critique des musiciens professionnels n'est pas le fait d'une controverse régionale limitée au diocèse de Chicoutimi. Dans la plupart des diocèses, on a connaissance de ce problème qui est source de conflits et de relations tendues avec les intervenants pastoraux. Si la critique des musiciens professionnels est rarement considérée avec sérieux sur le terrain paroissial, cette enquête nous permet de constater qu'elle semble toutefois avoir semé le doute à un niveau supérieur de la responsabilité pastorale. L'attitude des responsables diocésains, en dépit d'une certaine suspicion, révèle une disponibilité d'écoute à l'égard de ce courant critique. On semble reconnaître que la compétence musicale dispose les musiciens à formuler un jugement dont on peut difficilement remettre en cause la valeur. Pour soutenir des positions opposées, les responsables diocésains invoquent des critères pastoraux et liturgiques, mais se trouvent démunis d'arguments au plan musical.

2.2 Sondage d'opinion auprès de musiciens professionnels.

À cette étape de notre développement, il faut maintenant approfondir notre connaissance de la critique des musiciens professionnels à l'égard du chant liturgique actuel. Les données recueillies au diocèse de Chicoutimi nous ont fourni un premier aperçu. Elles doivent cependant être validées par une investigation plus étendue. Dans mon travail de pré-enquête, j'ai pris connaissance de deux sondages portant sur des sujets connexes. Le premier a été réalisé en 1988 par l'Office national de liturgie, à l'occasion du 25^e

anniversaire de la constitution sur la liturgie⁴. Réalisé auprès de treize organistes, ce sondage met en lumière la préoccupation des musiciens pour la sélection d'un répertoire de chants de qualité. Un second sondage a été réalisé pour la Fédération francophone des amis de l'orgue auprès de 156 organistes des diocèses de Québec et de Montréal⁵. On y trace le portrait de la pratique musicale liturgique avec une attention particulière aux conditions d'exercice du ministère de l'organiste liturgique. Cependant ces sondages n'abordent pas l'évaluation du chant liturgique quant à sa convenance stylistique. J'ai donc choisi de faire une nouvelle enquête d'opinions afin de donner des contours plus précis à la position critique des musiciens professionnels.

2.2.1 Remarques méthodologiques.

La composition du questionnaire d'enquête a été réalisée en collaboration avec deux musiciens professionnels du diocèse de Chicoutimi. Les questions sont semi-ouvertes et permettent au répondant d'ajouter les commentaires qu'il juge nécessaire. Les destinataires de ce questionnaire sont des musiciens professionnels du Québec et d'autres diocèses francophones ailleurs au Canada. Ce sont des organistes, des chefs de chœur, des compositeurs, des professeurs d'orgue, des professeurs d'écriture musicale ou de composition, issus principalement des milieux universitaire québécois et des conservatoires, dont les noms nous ont été fournis par l'Office national de liturgie. Il

⁴Voir Denise Robillard, «Les organistes veulent créer un répertoire de qualité», Bulletin national de liturgie, volume 22, no 116, décembre 1988, p. 47.

⁵Voir Antoine Bouchard, «Résumé de l'enquête menée pour la FFAO auprès des organistes des diocèses de Québec et de Montréal.», Pour un chant du Peuple de Dieu à la fois traditionnel et contemporain: Le rôle de l'orgue dans la liturgie des Églises Francophones, Saint-Léonard, Organa Europae, 1991, p. 76-77.

s'agit, précisons-le, d'une consultation d'experts. À l'hiver 1995, j'ai fait parvenir un questionnaire à 60 musiciens. Les répondants disposaient d'un délai de quatre semaines pour répondre à l'enquête et j'ai obtenu le retour de 29 questionnaires, soit un taux de réponse de près de 50%. Parmi les répondants, trois n'ont pas répondu au questionnaire et ont préféré communiquer leur point de vue dans un texte suivi.

2.2.2 Compte rendu des résultats.

Comme pour l'enquête précédente, les résultats seront présentés par tranche de question, en nous attardant principalement aux opinions majoritaires. Les commentaires explicatifs des répondants seront traités dans la section suivante⁶.

A. Questions 1 à 5.

Les cinq premières questions cherchent à faire état de l'opinion des musiciens professionnels sur l'aspect plus strictement musical du chant liturgique principalement en usage dans les paroisses catholiques au Québec.

D'après les réponses obtenues, on peut conclure de façon très nette que les musiciens professionnels n'ont pas une appréciation favorable du chant liturgique actuel. La moitié d'entre eux le considère généralement de qualité variable, l'autre moitié le considérant soit généralement insatisfaisant (29%), ou, pire encore, généralement insignifiant et banal (21%). Les répondants ont manifesté par une faible majorité (54%) l'opinion selon

⁶La transcription intégrale peut être consultée à l'Annexe B intitulée «Questionnaire et compte rendu du sondage d'opinion sur la situation de la musique liturgique au Québec auprès de musiciens professionnels» p. 20*.

laquelle le chant liturgique actuel, au point de vue musical, est globalement de qualité moyenne; alors que 38% des répondants le considèrent franchement de mauvaise qualité, et 4% vont jusqu'à parler de très mauvaise qualité. Seulement 4% des répondants le jugent de bonne qualité. Pour expliquer ce qui fait principalement problème dans ce domaine, les musiciens professionnels désignent dans une proportion de 31% la méconnaissance des principes de base de l'écriture musicale, alors que 26% désignent l'inconvenance stylistique pour la liturgie, 18% désignent les problèmes liés à la prosodie musicale, et 13% indiquent la banalisation des formes musicales liturgiques traditionnelles. Sur le plan de l'écriture harmonique, les musiciens professionnels sont majoritairement d'avis (68%) que le chant liturgique est de faible qualité (36%), voire même de mauvaise qualité (32%). Seulement 32% des répondants ont une appréciation relativement positive de l'écriture harmonique. Sur le plan mélodique, l'appréciation positive s'élève à 39% (qualité moyenne), alors qu'ici encore une bonne majorité des musiciens consultés (62%,) porte un jugement négatif sur cette composante de l'écriture musicale. 39% des répondants estiment que les mélodies du chant liturgique sont de faible qualité, alors que d'autres les considèrent de mauvaise qualité (19%), voire de très mauvaise qualité (4%).

B. Questions 6 à 14.

Cette deuxième tranche de questions porte sur le thème de la convenance stylistique du chant liturgique. Les questions visent entre autres à établir l'opinion des musiciens

professionnels en matière de critères stylistiques souhaitables. On y aborde également le problème de la connotation populaire du chant liturgique.

Une bonne majorité de musiciens professionnels (62%) considèrent que le chant liturgique actuel n'est pas vraiment convenable. 54% des répondants invoquent le motif de la dignité de la célébration liturgique. Un certain nombre (8%) va même jusqu'à le juger pas du tout convenable. Parmi ceux qui ont choisi l'option «autre réponse» (15%), la plupart des commentaires laissent entendre aussi un jugement d'inconvenance. Seulement 23% considèrent le chant liturgique actuel comme convenable dans une certaine mesure, en raison du caractère communautaire de la liturgie. Aucun des répondants ne l'estime tout à fait convenable. Au jugement de ces mêmes musiciens, le chant liturgique actuel s'apparente principalement au genre chanson, dans une proportion de 42% des répondants, ou au genre ballade (17%), ou bien au genre populaire (17%). Par contre, 17% des répondants ont désigné le genre hymnique et 8% le genre polyphonie sacrée. Lorsqu'on leur a demandé de qualifier le style musical qui caractérise le chant liturgique, les musiciens professionnels ont désigné très majoritairement (91%) des expressions à connotation péjorative, soit 34% pour un style sans valeur esthétique, 22% pour un style commercial et banal, 34% pour un style ballade sentimentale. Seulement 9% ont désigné un style priant et simple.

Les musiciens ont aussi été interrogés sur les indices d'un genre musical qui ne convient pas pour la liturgie. Les traits stylistiques qui ont été retenus par les répondants sont: 1- une ligne mélodique où se retrouvent des intervalles difficiles (85%), 2- une rythmique

caractérisée par le contre-temps ou la syncope (69%), 3- un usage du contrepoint qui compromet l'intelligence des paroles (65%), 4- une rythmique qui incite au mouvement ou à la danse (62%), 5- un usage courant des accords de 7^e (54%). À noter, malgré le faible pourcentage, que l'usage du système tonal et une instrumentation autre que l'orgue ont aussi été désignés comme indices d'un genre musical non convenable. Nous avons posé également l'envers du problème, c'est-à-dire la définition des caractères stylistiques convenables pour la liturgie. Les caractères qui obtiennent l'approbation d'une majorité de répondants sont: 1- une rythmique souple et simple (89%), 2- une expressivité sobre (85%), 3- un usage du système modal (77%), 4- une ligne mélodique généralement conjointe (69%), 5- un usage du système tonal (62%), 6- un usage de l'écriture contrapuntique (50%). Tous les autres critères ont été désignés, quoique dans une proportion minoritaire, à l'exception des mélodies où se retrouvent des intervalles difficiles.

Certaines questions avaient pour but de cerner ce qui oriente le sens de la convenance stylistique des musiciens professionnels en dehors des critères strictement musicaux. Les réponses obtenues sont diversifiées et ne laissent pas discerner une tendance majoritaire. 46% des répondants affirment que c'est le sens du sacré et du mystère. 42% des répondants estiment pour leur part que c'est la participation aux célébrations liturgiques et l'intégration à l'assemblée. 27% rattachent ce sens de la convenance stylistique à leur conviction que l'esthétique musicale est une voie d'auto-transcendance de l'être humain. Enfin, un certain nombre désigne leur conception du culte (19%) ou leurs intuitions spirituelles (4%). Face à l'opportunité d'employer les traits stylistiques

de la musique populaire pour le chant liturgique, les musiciens professionnels se montrent nettement en désaccord (80%). 40% d'entre eux considèrent que cela ne convient pas vraiment, alors que 40% considèrent que cela ne convient pas du tout. Une minorité de 20% pensent que c'est convenable dans une certaine mesure. Les proportions restent à peu près les mêmes lorsque l'on demande s'il est possible d'évoquer le sentiment religieux dans le langage de la musique populaire de notre époque. 68% des musiciens professionnels interrogés se montrent défavorables, soit 43% qui affirment que ce n'est pas vraiment possible et 25% qui allèguent que ce n'est pas du tout possible. Une minorité un peu plus forte considère tout de même possible dans une certaine mesure (29%), voire tout à fait possible (4%), d'évoquer le sentiment religieux dans un langage musical à connotation populaire. Par contre, il est tout à fait clair (96%) que le chant liturgique doit comporter une évocation du sentiment religieux.

C. Les questions 15 à 20.

Cette troisième tranche de questions tente d'explorer l'univers des représentations religieuses des musiciens professionnels. Comme nos observations précédentes nous ont permis de constater l'existence d'une argumentation de nature théologique chez les musiciens professionnels, il a semblé nécessaire de scruter plus à fond cette voie au moyen du sondage. Les propositions de réponses relèvent de typologies simples élaborées dans le langage des esquisses théologiques des musiciens tout autant que dans le langage théologique universitaire. Cette partie du questionnaire relève d'hypothèses

explicatives sur l'orientation du jugement de valeur des musiciens professionnels concernant le chant liturgique actuel. Nous y reviendrons dans une partie subséquente.

On a d'abord sondé les sources d'inspiration extra-musicales pouvant servir à la composition de chant liturgique. Pour le tiers des répondants, c'est le sens de l'absolu de Dieu qui obtient la faveur, alors que pour une proportion équivalente (29%), c'est le caractère transcendant de l'expérience de croire en Dieu. Le quart des musiciens interrogés est par ailleurs plus sensible à la nécessité d'exprimer le dynamisme affectif de l'expérience de foi. Parmi les définitions de la liturgie qui rejoignent les musiciens professionnels, c'est le rassemblement communautaire au nom du Seigneur Jésus qui reçoit le plus fort assentiment (41%). Au second rang, on retrouve le culte en l'honneur de Dieu (30%), suivi par la célébration de la présence de Dieu dans les événements de la vie (15%). Pour ce qui est du sacré, les musiciens sont portés à l'identifier au rite comme moyen d'expression religieuse dans une proportion de 46%. La transparence du divin (23%) et l'expérience de la transcendance (19%) sont aussi des définitions qui les rejoignent.

En essayant de déterminer quelle image de Dieu est la plus apte à faire transparaître par l'évocation musicale, plus du tiers des répondants (36%) indique la beauté du mystère de l'absolu divin, alors que 25% choisissent plutôt l'indicible sollicitude du Père. La proximité familière de Dieu le Père auprès de son peuple ne reçoit l'appui que d'une faible minorité (7%). Par contre, à la question de savoir quelle image de Dieu semble évoquée par le chant liturgique actuel, les musiciens professionnels désignent un Dieu proche et

familier dans une proportion de 33%, un Dieu trop humain, semblable à nous, dans une proportion de 26%, ou même un Dieu béquille, pour 18% des répondants. Pour ce qui est de l'image de l'Église évoquée généralement par le chant liturgique actuel, près du tiers des répondants désigne une Église qui a perdu le sens du sacré. Par contre, 24% désignent une Église fraternelle et communautaire. Un certain nombre (17%) juge que c'est plutôt l'image d'une Église terne qui est évoquée par le chant liturgique actuel.

D. Les questions 21 à 27.

Les questions 21 à 27 sont de nature plus pratique. Elles abordent la pratique musicale liturgique jugée souhaitable par les musiciens, leur motivation à travailler en liturgie, de même que leur rapport avec l'institution ecclésiale.

Les musiciens professionnels sont très massivement favorables (96%) à l'usage du répertoire traditionnel de musique sacrée dans la liturgie actuelle. Ils sont prêts à se soumettre aux normes liturgiques pour voir renaître le chant grégorien et la polyphonie. Cet intérêt pour le répertoire de musique sacrée vient principalement du sens de la beauté comme voie de spiritualité pour 52% des répondants, ou tout simplement de l'estime de la valeur esthétique et spirituelle de ce répertoire (26%). Pour 40% des musiciens professionnels consultés, l'abandon presque généralisé de ce répertoire dans la liturgie contemporaine signifie principalement que l'Église n'a pas su discerner les vrais enjeux de la pratique musicale liturgique, et qu'elle n'a pas bien saisi l'esprit de la réforme conciliaire. Pour d'autres (21%), l'Église a tout simplement voulu prendre un virage communautaire et populaire, elle a voulu se rapprocher du peuple. Ce qui fait dire à

quelques musiciens qu'elle a ainsi versé dans la facilité (15%) et perdu le sens du sacré (9%). Face à la restauration du répertoire de musique sacrée, plusieurs musiciens (40%) déplorent l'ambiguïté des responsables diocésains à ce sujet. Certains musiciens trouvent qu'ils sont trop fermés (12%), mais d'autres constatent qu'ils sont de plus en plus ouverts (24%).

En ce qui concerne la motivation de leur engagement dans le domaine de la musique liturgique, plusieurs musiciens n'hésitent pas à désigner l'amour de la musique (42%). Mais le tiers des répondants affirment aussi que c'est pour vivre un engagement de foi au service de la communauté chrétienne. Par contre, ils sont d'avis que l'institution ecclésiale ne porte pas suffisamment attention à la question de la musique et du chant dans la liturgie. Certains musiciens considèrent que les responsables ecclésiaux ne sont pas assez compétents en matière musicale pour avoir un jugement éclairé sur la question (39%). D'autres encore observent qu'il n'y a pas vraiment de consensus à l'intérieur du groupe des responsables ecclésiaux. La très vaste majorité des musiciens (89%) prétendent néanmoins avoir déjà communiqué leur point de vue aux responsables ecclésiaux, soit de façon informelle dans des échanges ou par la publication d'articles.

E. Les questions 28 et 29.

Les deux dernières questions concernent le profil des répondants, spécialement aux plans professionnel et religieux. Une forte majorité de répondants se désignent comme compositeur (54%), alors que 42% se déclarent organiste titulaire, concertiste ou professeur d'orgue. Le quart des musiciens qui ont répondu à l'enquête se désigne

également comme chef de chœur. D'autres encore sont professeur d'écriture musicale ou de composition, ou chantre. Au plan religieux, près de 70% des répondants se considèrent comme croyants et pratiquants dans la confession chrétienne catholique. 8% sont rattachés à d'autres confessions chrétiennes et le même nombre se dit croyant sans pratique religieuse, ou même sans appartenance religieuse. Un même pourcentage de répondants ont estimé qu'il n'était pas pertinent de répondre à cette question.

2.2.3 Les commentaires des répondants.

Les musiciens professionnels qui ont répondu au questionnaire d'enquête ont également formulé de nombreux commentaires pour expliquer ou préciser leurs points de vue. Plusieurs ont exprimé de l'enthousiasme pour ce projet de recherche et manifesté le désir de connaître les conclusions. Par contre, certains ont exprimé des réserves sur l'objectivité de ce sondage, étant donné les différences d'une communauté à l'autre. À cet effet, un répondant a fait le commentaire suivant:

Quant à moi, je ne peux honnêtement me prononcer que pour les quelques paroisses de la région urbaine de Québec que je connais personnellement. Pour le reste, je ne pourrais que donner suite à des rumeurs, et je crains fort que ces rumeurs ne reflètent ces préjugés mêmes qui sont responsables des dialogues de sourds qui, trop souvent, entachent ce domaine. (MR28)

On a aussi invoqué la difficulté de répondre sans pouvoir apporter toutes les nuances nécessaires:

La raison qui m'incite à ne pas répondre à ce questionnaire, c'est que, à mon avis, les autres questions - celles qui appellent des prises de position théologiques et musicales - se prêtent fort mal au genre de réponse globale et nécessairement simplificatrice qu'un questionnaire

impose. Elles exigent des nuances qui doivent être présentées avec tact et circonspection. (MR28)

Ce dernier commentaire laisse bien transparaître le caractère litigieux et controversé du sujet abordé. D'autres cependant n'ont pas la même réserve à prendre position et profitent de l'occasion pour exprimer plus franchement leur jugement sur la situation actuelle, ainsi qu'en témoigne le commentaire suivant:

Une bonne partie de la médiocrité des prouesses actuelles vient, entre autres, de la médiocrité des répertoires. (MR2)

Et cet autre musicien qui ajoute, dans un même ordre d'idées:

N'importe qui publie n'importe quoi. C'est la quantité au détriment de la qualité. Nous sommes littéralement submergés de mochetés» et d'insignifiances. (MR18)

Ce genre de commentaire emporté traduit bien le sentiment d'exaspération qui gagne certains musiciens professionnels face à la situation de la musique liturgique. D'autres par contre énoncent des pistes de recherche en suggérant un champ de réflexion:

L'esthétique s'est, hélas, peu penchée sur la problématique des musiques fonctionnelles. Tant qu'on ne le fera pas, les églises continueront d'être envahies par des chants et musiques composés ou choisis sur des critères où ils sont considérés pour leur attrait propre, faute de méconnaître des critères d'un art qui doit conduire à autre chose plutôt que de retenir à lui-même. (MR10)

Certains font montre de préoccupations plus proprement théologiques, ainsi qu'en témoignent les commentaires suivants:

En fait, nos liturgies sont un reflet de la présente théologie. Elles sont aussi le parfait reflet de notre compréhension du concile, ce qui, dans l'avenir, démontrera qu'on a peu compris toute la portée du renouveau liturgique. /.../ Au dire de certains, le concile Vatican II renonce à 20 siècles de progrès liturgique, y compris les développements du chant liturgique. Or c'est tout autrement. (MR25)

Bad repertoire and musical practice are rather symptoms of a much deeper problem which has afflicted the Catholic liturgy since Vatican II. In other words, I do not believe one can separate the musical from the spiritual and theological issues when discussing liturgy. (MR29).

Ces deux positions nous démontrent combien les musiciens envisagent consciemment les rapports entre la pratique musicale liturgique et la théologie de la liturgie, voire la spiritualité liturgique.

2.2.4 Conclusions.

Il convient à nouveau de faire ici une synthèse des principales conclusions que nous pouvons tirer de cette enquête. Nous constatons en premier lieu que les musiciens professionnels font pratiquement consensus sur une appréciation négative du chant liturgique que l'on retrouve généralement dans les paroisses catholiques au Québec. Ils notent plusieurs carences dans l'écriture musicale, notamment au plan de l'harmonie et de la mélodie. Ils prononcent aussi un jugement d'inconvenance sur le style musical, apparenté selon eux à la chanson commerciale, plutôt banale et sans valeur esthétique. De façon générale, les musiciens considèrent qu'un genre musical convenable pour la liturgie devrait être caractérisé par une expressivité sobre, apte à traduire le sentiment religieux, tout en évoquant la beauté de l'absolu divin. C'est pour cette raison que, de façon unanime, ils sont favorables à l'usage du répertoire traditionnel de musique sacrée. De plus, les musiciens sont généralement d'avis que les responsables pastoraux n'ont pas bien saisi l'esprit de la réforme conciliaire en matière musicale.

Il faut noter que l'évaluation critique des musiciens ne concerne pas exclusivement l'écriture musicale du chant liturgique. Elle comporte aussi un bonne part de jugements

connotatifs à l'égard du style. Les musiciens n'hésitent pas à qualifier la musique avec un vocabulaire non exclusif à la terminologie musicale, ainsi que le questionnaire les y incitait. Les jugements qu'ils appliquent au chant liturgique actuel soulèvent par conséquent le problème de la signification musicale. Comment, à partir d'un même objet musical, les responsables pastoraux et les musiciens professionnels parviennent-ils à dégager des horizons opposés de signification? On ne peut mieux mesurer l'écart de jugement entre ces deux groupes dans la différence des réponses à la même question qui se trouvait dans les deux questionnaires: «*Si vous aviez à qualifier le chant liturgique au Québec, vous diriez qu'il est plutôt d'un style... ?*» Le tableau ci-dessous montre que devant un choix de réponses identiques, l'attitude judicative apparaît diamétralement

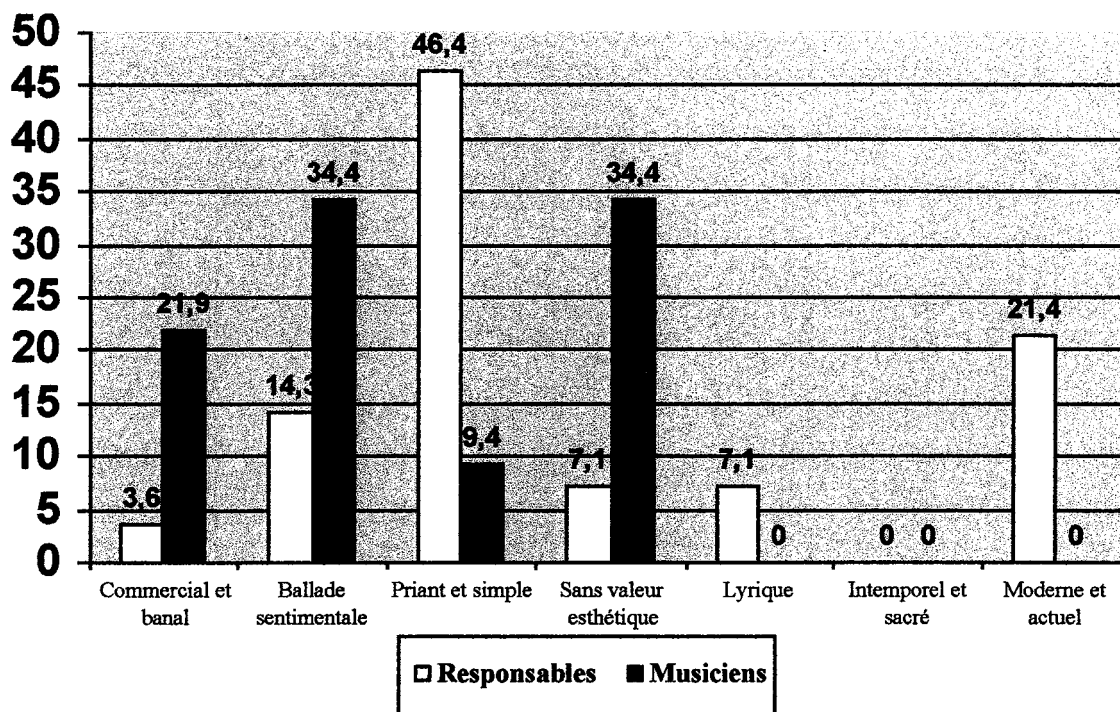


Figure 1: Graphique du jugement connotatif des responsables diocésains de liturgie et des musiciens professionnels sur le chant liturgique actuel.

opposée. L'explication de cet écart de jugement réside essentiellement dans les différences de culture musicale et de conception du culte. D'une part, il semble que plus la culture musicale comporte un attachement au répertoire classique d'œuvres vocales pour la liturgie, plus l'insatisfaction est grande à l'égard de la pratique contemporaine. D'autre part, plus la liturgie est considérée dans sa dimension communautaire, plus le chant liturgique contemporain apparaît comme un atout pastoral pour l'inculturation des célébrations.

Au terme de ce chapitre, nous constatons que la critique des musiciens professionnels est en passe d'instaurer un véritable débat aux accents parfois virulents. Si cette critique est reçue avec une certaine désinvolture dans les milieux paroissiaux, en revanche elle est considérée avec le sérieux et la prudence qu'elle requiert aux autres niveaux de responsabilité pastorale, au plan national et diocésain. Étonnamment, ce débat ne porte pas principalement sur le déclin des formes musicales liturgiques, ni sur la faible qualité de la prosodie, ni non plus sur la pauvreté des textes, toutes ces carences ayant été identifiées par ailleurs. Il porte sur la signification extra-musicale du style musical du chant liturgique. Pour bien mesurer les enjeux pastoraux de ce débat, nous devons concentrer maintenant notre attention sur les jugements connotatifs des musiciens.

CHAPITRE III

Les musiciens professionnels devant le chant liturgique contemporain.

Les enquêtes que nous avons réalisées auprès des responsables diocésains et des musiciens professionnels nous ont permis de constater l'envergure nationale du débat sur le chant dans la liturgie contemporaine au Québec. Elles nous ont permis de dégager notamment les variables de l'éducation musicale et de la conception du culte dans l'élaboration du jugement sur la qualité du chant liturgique actuel. À cet égard, nous avons noté que le jugement connotatif, qui porte sur la teneur évocatrice du style musical, tient une place importante, voire prépondérante, dans l'évaluation du chant liturgique. Pour adhérer sans réserve à cette conclusion, il nous faut toutefois rencontrer un certain nombre de commentaires plus spontanés, moins directement orientés que ceux issus d'un questionnaire, de nature à certifier un semblable comportement judiciaire. Il convient, pour ce faire, d'entrer dans la dynamique des événements qui ont marqué l'histoire récente de ce débat dans le milieu musical liturgique. Plusieurs musiciens ont publié leur réflexion au sujet de la musique liturgique. C'est à une partie de cette littérature que nous allons maintenant nous attarder. Nous tenterons également de faire écho à certains commentaires d'intervenants pastoraux qui prennent position face à la critique des musiciens professionnels ou qui donnent simplement leur avis sur la pratique musicale liturgique depuis Vatican II. En définitive, nous chercherons dans ce chapitre à prendre contact avec les propres mots des acteurs qui interviennent dans ce débat. Les jugements

connotatifs, qui servent à l'évaluation du chant liturgique contemporain, apparaîtront ainsi davantage dans la vérité de leur spontanéité.

3.1 Quelques jalons de l'histoire récente de la critique des musiciens.

On a pu noter, dans les chapitres précédents, que la critique des musiciens professionnels concerne la pratique musicale instaurée suite à la réforme liturgique de Vatican II. Le débat qui nous intéresse s'est pour ainsi dire ouvert avec la réforme liturgique. À l'époque immédiatement subséquente au concile, l'ouverture à l'usage de la langue vernaculaire laissait déjà présager à certains le déclin du chant grégorien¹. On a, depuis, assisté à l'abandon du latin comme langue liturgique, et, du coup, le chant grégorien s'est avéré obsolète aux yeux d'une très vaste majorité de responsables pastoraux. Pour remplacer ce patrimoine musical, jugé maintenant disfonctionnel dans la nouvelle liturgie, il fallait créer des chants en langue française conçus pour répondre aux nouvelles exigences participatives de la liturgie réformée. Guidés par le principe d'un chant simple et accessible à tous, plusieurs créateurs, d'horizons divers, ont fait surgir quantité de nouveautés². En substance, cet effort de création musicale n'a cependant pas été le propre de compositeurs de métier³; l'essentiel du répertoire diffusé et utilisé dans les paroisses a été composé essentiellement par des musiciens amateurs engagés dans la

¹Voir Denis Rivest, «Est-ce la mort du chant grégorien?», Communauté chrétienne, no. 18, 1964, p. 475-481.

²La contribution d'Alpec à cet égard est considérable.

³Voir Hélène Dugal, «Description de la situation de la vie liturgique des paroisses de Montréal en particulier, du Québec et du Canada en général», Pour un chant du peuple de Dieu à la fois traditionnel et contemporain, Saint-Léonard, Organa europae, 1991, p. 17.

mission pastorale.

Au fil du temps, ce répertoire a été adopté, bien que dès son introduction, il ait été vertement critiqué par les musiciens chevronnés. Toutefois, à la fin des années quatre-vingts, un certain essoufflement de la vogue créatrice initiale paraît l'occasion, pour certains musiciens, d'apporter les corrections nécessaires à la situation. Dans l'histoire récente du débat sur le chant liturgique au Québec, certains événements ne trompent pas. Ils témoignent d'une mobilisation accrue des musiciens professionnels pour la cause d'une musique liturgique de meilleure qualité. Nous allons ici nous pencher successivement sur le cours *Musique et liturgie* du Cégep de Drummondville donné pour la première fois en 1988, la création de l'association *Laudem* en 1990, le symposium de la Fédération francophone des amis de l'orgue en 1991, et le symposium international de l'Université Laval organisé en collaboration avec la revue française *Musique sacrée - l'organiste* en 1993. Ces événements révèlent, chacun à leur manière, la détermination des musiciens à restaurer la pratique musicale dans la liturgie.

3.1.1 Le cours *Musique et liturgie* du Cégep de Drummondville.

Le cours *Musique et liturgie*, du Service de l'éducation permanente au Cégep de Drummondville, constitue la première pierre d'assise de ce qui s'apparente à une entreprise concertée de redressement de la situation. Ce cours donne suite à un sondage effectué dans plusieurs diocèses francophones du Québec et du Canada ayant révélé l'intérêt de plusieurs personnes à recevoir une formation de base en musique et liturgie. Donné une première fois à l'hiver 1988, ce cours a par la suite été offert à distance avec

différents outils d'accompagnement, dont un document écrit, des cassettes audio et une cassette vidéo. Le document écrit, rédigé par l'abbé Claude Thompson⁴, est divisé en trois parties. La première partie (p. 1-49) se consacre au thème de la liturgie. On y traite de la définition de la liturgie, du développement historique des formes liturgiques, jusqu'aux principes d'application de la réforme de Vatican II. La seconde partie (p. 50-58), plus brève, développe quelques principes d'esthétique musicale, notamment à propos des différents genres musicaux et leur signification, sur fond de justifications anthropologiques. La troisième partie (p. 59-97) traite explicitement le thème de la musique dans la liturgie. Tout comme dans la première partie, l'auteur commence par définir la musique liturgique, puis il propose une lecture historique qui nous conduit jusqu'à la dernière réforme conciliaire. Dans la conclusion du cours, Claude Thompson fait converger son développement vers un diagnostic sur la situation présente. Il insiste sur «... l'urgence de faire une étude objective de la situation afin que l'avenir de la musique sacrée s'appuie sur de sérieuses considérations⁵.» Il décrit en ces termes son jugement sur la situation présente:

Beaucoup de musique que l'on fait dans les églises est mal écrite. Il y a beaucoup d'incompétents qui ont des responsabilités en musique liturgique. Un certain mouvement de pastorale liturgique qui ne tenait pas suffisamment compte de la qualité de la musique a créé un nivellement par le bas qui a découragé plusieurs musiciens sérieux... /.../ Ainsi, peu à peu, les musiciens se sont retirés des postes clefs et très

⁴Le contenu du cours a été déterminé dans les grandes lignes par Dom André Laberge, Antoine Bouchard, Claude Thompson, Paul Vigeant et Gilles Fortin. C'est cependant Claude Thompson qui a dispensé l'enseignement de ce cours. Claude Thompson est docteur en musique liturgique, organiste, compositeur, et directeur de la maîtrise des Petits chanteurs de Trois-Rivières.

⁵Claude Thompson, Cour Musique et Liturgie: Document d'accompagnement, Service de l'Éducation permanente du Cégep de Drummondville, 1989, p. 92.

souvent on leur a préféré des gens ouverts et modernes dont la formation était insuffisante pour diriger les gens⁶.

Il déplore particulièrement

... la prolifération de mauvaises musiques écrites par des pseudo-compositeurs et l'abandon à peu près systématique non seulement du chant grégorien, des chants en latin, mais aussi la plus grande partie de la musique vocale en français écrite par les musiciens québécois les plus compétents⁷.

Ensuite Thompson soulève la question du style:

La musique d'église est de style populiste et n'a pas les qualités d'une vraie musique sacrée. Elle est même parfois vulgaire⁸.

À ce sujet, il dénonce en outre le fait que l'autorité ait

... laissé se continuer bien des expériences malheureuses (en sorte que) la musique la plus profane et parfois la plus dégradante, faite d'ailleurs trop souvent par des amateurs sans formation, a accompagné des célébrations bruyantes et sans âme⁹.

Thompson interpelle l'autorité compétente afin qu'elle n'hésite pas à prohiber

... les chansonnettes à succès et les chansons typiquement profanes (afin qu'elles) soient définitivement mises au rancart, et qu'en général, on exige un répertoire plus classique qui résiste à l'usure et dont le langage musical soit véritablement sacré¹⁰.

Pour expliquer l'état actuel de la musique dans la liturgie, Claude Thompson s'en prend à la pastorale liturgique et à la perte du sens du sacré¹¹. À son avis, cette perte du sacré a

⁶Claude Thompson, Cours Musique et Liturgie: Document d'accompagnement, Service de l'éducation permanente du Cégep de Drummondville, 1989, p. 91-92.

⁷Ibid., p. 92.

⁸Ibid.

⁹Ibid.

¹⁰Ibid., p. 96.

¹¹Voir Claude Thompson, op. cit., p. 94.

réduit la liturgie «... à des célébrations qui sont des fêtes humaines¹².» En première partie du cours, l'auteur avait déjà dénoncé certaines visions de la liturgie qui sont incomplètes et qui tendent à rabaisser «... la célébration à un niveau trop humain¹³.» Selon lui, on met «... dans l'ombre le but spirituel de la liturgie, l'union au Christ, pour insister sur la fête¹⁴.» L'idéal à rechercher, selon Claude Thompson, c'est «... d'éviter à tout prix de réduire la célébration à la banalité du quotidien. Le fidèle vient plutôt chercher dans la liturgie «... comment transmuier ce quotidien en valeur d'éternité¹⁵.» Parmi les définitions de la liturgie, Thompson aime à rappeler que la liturgie terrestre est un avant-goût de la liturgie céleste. Il fait remarquer qu'à ce propos, les «... arts ont un grand rôle à jouer s'ils cherchent à faire pressentir l'au-delà¹⁶.»

Dès lors, on comprend ses revendications pour donner des solutions en profondeur au problème de la situation actuelle. Premièrement, il faut que les «... autorités compétentes /... / ne craignent pas de prendre position...¹⁷», comme ils le font pour d'autres questions, dans le domaine social par exemple. Les responsables pastoraux, en particulier les pasteurs, doivent ensuite «... appliquer les documents du Concile sans les

¹²Ibid., p. 94.

¹³Ibid., p. 1.

¹⁴Ibid.

¹⁵Ibid., p. 77.

¹⁶Ibid., p. 4. Pour définir la musique liturgique, il dira plus loin que c'est «... la musique qui poursuit les buts de la liturgie et en exprime les fins: qui exprime l'œuvre du salut, qui manifeste la présence du Christ, qui est un avant-goût de la liturgie céleste.» p. 60. Et encore: «Le rite et l'art se conjuguent donc afin que l'homme religieux puisse rejoindre le monde du divin ou du sacré. Il faut rappeler ici que la liturgie, de par sa finalité, ne saurait intégrer dans ses rites qu'une musique liturgique ou une musique sacrée.» p. 61.

¹⁷Ibid., p. 95.

affaiblir, surtout en ce qui concerne le décret sur la musique sacrée¹⁸.» Claude Thompson croit de plus qu'il faut se soucier de la formation en musique liturgique, non seulement pour les musiciens et les liturgistes, mais aussi pour les aspirants au sacerdoce et à la vie religieuse. L'auteur souhaite la création d'un Institut de musique sacrée pour répondre à ce besoin. Par ailleurs, il estime que les diocèses devraient mettre à contribution les musiciens d'église les plus compétents, afin d'éviter tout amateurisme. Il importe à son avis que ceux-ci «... soient encouragés à jouer pleinement leur rôle et que les chorales aient la liberté de s'exprimer comme telles...¹⁹» Enfin, Claude Thompson termine en suggérant la publication d'un répertoire commun de chants afin de favoriser l'unité d'un diocèse à l'autre.

Avec le cours *Musique et liturgie*, nous sommes en présence d'une vision critique dont l'articulation ne fait pas de doute. Fondant son argumentation sur l'autorité des documents conciliaires, Claude Thompson ne cache pas son intention de contribuer au redressement de la qualité de la musique dans la liturgie. Il spécifie toutefois que la qualité du langage musical qu'il appelle est relative au sacré²⁰. D'où sa dénonciation du style populiste des chants actuels et son rappel de la finalité spirituelle du chant dans la liturgie, chargé d'évoquer la liturgie céleste du monde divin. Le langage de Thompson laisse clairement transparaître un idéal spirituel d'élévation; idéal déçu par une pastorale

¹⁸*Ibid.*, p. 96.

¹⁹*Ibid.*

²⁰voir Thompson, *op. cit.*, p. 51.

liturgique qui «*nivelle par le bas*» en sacrifiant le caractère sacré des formes de la liturgie, dont au premier chef la musique.

3.1.2 La fondation de *Laudem*.

Laudem est une association nationale d'organistes liturgiques fondée en 1990²¹. La présidente fondatrice, Hélène Dugal, est organiste titulaire à la basilique cathédrale de Montréal, et répondante pour la musique à l'Office national de liturgie depuis 1989. Au plan des activités, *Laudem* organise des conférences²² et des forums d'échanges²³ portant sur des thèmes liés au ministère de l'organiste liturgique. En 1994, l'association a aussi publié un *Guide de l'organiste liturgique* qui prévoit les conditions d'emploi de l'organiste paroissial. Depuis sa création, *Laudem* publie également deux fois par année un bulletin de liaison. De conception modeste, le *Bulletin de Laudem* fait systématiquement écho aux activités de l'association; il présente aussi des comptes-rendus d'entrevues, propose des lectures sur la musique liturgique, suggère des sélections de chants pour les différents temps liturgiques. De plus, l'association compte sur les services d'une maison d'édition, *Les éditions Laudem*, pour la publication de musiques et de chants liturgiques inédits. *Laudem* est donc une association bien structurée, dont le

²¹À l'origine, il s'agissait seulement de regrouper les organistes du diocèse de Montréal (l'Association des Organistes du Diocèse de Montréal, l'A.O.D.M), l'idée étant venue de la *Commission de musique et de chant pour la liturgie* de ce même diocèse. Depuis 1992, *Laudem* désigne l'Association des organistes liturgiques du Canada et compte plus de cent membres. Son noyau principal demeure néanmoins le diocèse de Montréal, tout en ayant des sections à Québec et à Ottawa.

²²Parmi les conférenciers invités, on compte notamment Antoine Bouchard (1990), Claude Thompson (1992), dom Richard Gagné (1992), dom André Laberge (1993), Dujka Smoje (1993), Claude Paradis (1994), Paul Cadrin (1995).

²³Les thèmes abordés lors de 1993 à 1996 sont: Partenariat organistes et pasteurs (1993), Musiciens d'église: un travail d'équipe (1994), Création musicale liturgique: où en sommes-nous? (1995), L'organiste dans la communauté (1996).

dynamisme créatif ne s'est pas démenti depuis ses débuts. Elle compte dans ses rangs parmi les meilleurs organistes québécois, des musiciens hautement qualifiés, qui ont décidé de collaborer activement à l'amélioration de la pratique musicale liturgique.

Dès sa fondation, *Laudem* se manifeste comme une association d'une forte cohésion, où les consensus sont solidement établis, notamment en ce qui concerne la dégradation de la musique d'église. Parmi les solutions avancées pour corriger la situation, on suggère d'abord une meilleure insertion dans le réseau ecclésial. Les musiciens d'église ont en effet la réputation de se tenir à l'écart des organisations paroissiales de liturgie. S'ils souhaitent des changements, ils doivent à présent s'intégrer davantage aux équipes liturgiques et engager des dialogues plus constants avec les pasteurs. De la sorte, ils seront en meilleure position pour exercer une influence sur leur pratique musicale. L'association *Laudem* ne nie pas son intention d'influencer l'orientation de la pastorale liturgique. La fondatrice, Hélène Dugal, indique que l'association est

... le lieu de la parole et de l'agir des musiciens liturgiques qui veulent exercer leur influence en Église et contribuer au mieux-être de la liturgie et de sa musique²⁴.

Hélène Panneton²⁵ insiste, pour sa part, sur l'importance d'une voix unanime pour mieux convaincre:

La voix de *Laudem* doit porter: plus l'unisson de nos voix sera puissant, mieux nous serons entendus de tous, célébrants et fidèles, qui

²⁴Hélène Dugal, «Le mot de la présidente», *Bulletin de Laudem*, no 2, décembre 1990, p. 2. Dans le même sens: «... le ministère que nous exerçons /.../ s'enracine dans notre appartenance à l'Église. /.../ Si nous comprenons cela, si nous vivons cela, nous pourrions trouver les forces nécessaires pour engager des dialogues, offrir notre présence aux équipes liturgiques et prendre, en Église, la place qui nous revient.» in «Mot de la présidente», *Bulletin de Laudem*, no 1, mai 1990, p. 2.

²⁵Organiste titulaire à la paroisse St-Viateur d'Outremont.

ont à coeur comme nous que l'église soit un lieu de rencontre avec la beauté²⁶.

Dans cet éditorial du premier *Bulletin*, Hélène Panneton relève également un thème qui a la faveur des membres de l'association:

La notion de "qualité" revient comme un leitmotiv: qualité des célébrations, qualité de la musique et du chant, qualité des instruments, voilà notre quête, voilà aussi le moteur de notre action²⁷.

La revendication d'une musique de qualité prend cependant parfois l'allure d'une requête élitiste. Le langage de la musicologue Dujka Smoje²⁸ est particulièrement évocateur de cet état d'esprit. Elle affirme:

Le déchirement actuel de l'organiste, c'est la pression qu'il subit de toutes parts afin de descendre au ras du sol pour "rejoindre les fidèles"²⁹.

Les musiciens et les liturgistes doivent savoir que le poids de la masse pourrait les entraîner vers ce premier niveau. Ils ne doivent pas oublier que le rôle de la musique n'est pas de faire des concessions aux besoins du commun des mortels, mais d'essayer de tirer celui-ci vers le haut, afin de le dégager du ras du sol où il se trouve³⁰.

Claude Thompson soutient la même opinion:

... l'assemblée liturgique n'est pas réservée à une élite, mais elle réunit un peuple avec ses déficiences, ses incompréhensions, ses incultures, comme aussi ses potentialités, ses lumières, sa culture. Ce mélange de vertu et de médiocrité doit (indiquer aux organistes) avec quelles précautions, quel respect, quelle délicatesse (ils doivent) agir. Il faut avant tout éviter toute vulgarité, qui est toujours proche du mépris.

²⁶Hélène Panneton, «Éditorial», *Bulletin de Laudem*, no 1, mai 1990, p. 1.

²⁷*Ibid.* Sur le thème de la qualité, voir aussi Lucienne L'Heureux-Arel, «Les éditions Laudem», *Bulletin de Laudem*, no 1, mai 1990, p. 12-13; voir également Claude Thompson, «Principes de base de la divine louange», *Bulletin de Laudem*, no 5, printemps 1992, p. 4.

²⁸Professeur de musicologie à la faculté de musique de l'Université de Montréal.

²⁹Dujka Smoje, «Orgue et liturgie en temps de crise: sagesse du passé, défi du présent», *Bulletin de Laudem*, no 9, printemps-été 1994, p. 4.

³⁰*Ibid.*, p. 6.

Les gens simples aiment aussi la beauté et s'attendent à l'église à un minimum de dignité³¹.

Davantage préoccupé par le statut de l'organiste, Régis Rousseau³² relève pour sa part le manque de culture des assemblées:

Je pense qu'il nous faudra contribuer à rehausser dans l'avenir, le niveau de la culture générale; peut-être que le statut d'organiste s'en trouvera mieux. Mais je dois dire aussi que... je ne sais pas trop où s'en va l'Église...³³

Plus loin, il ajoute, dans un sens plus spirituel:

Je crois que les célébrations liturgiques sont des moments sensés nous élever au-dessus du quotidien. Comme musicien, j'aspire à m'élever et si je puis, par la musique, contribuer à élever les gens alentours³⁴.

Antoine Bouchard³⁵ suggère, de son côté, que les organistes apportent un éclairage aux pasteurs:

Nous pouvons, souvent en tous cas, et nous devons aider nos pasteurs à écarter des célébrations les chants et les musiques minables, surfaites ou insignifiantes parce qu'elles blessent le sentiment vraiment religieux. Si la discrimination en ces matières relève de la formation et du bon goût, le motif qui doit éclairer ces choix est d'un autre ordre et relève, en définitive, de la vertu de religion³⁶.

³¹Claude Thompson, loc. cit., p. 6.

³²Docteur en orgue, concertiste et titulaire à la paroisse du Très-Saint-Nom-de-Jésus au diocèse de Montréal.

³³Régis Rousseau, «Forum d'échanges 1996: l'organiste dans la communauté», Bulletin de Laudem, no 13, printemps été 1996, p. 7.

³⁴Ibid., p.8

³⁵Concertiste réputé, professeur d'orgue à la faculté de musique de l'Université Laval.

³⁶Antoine Bouchard, «Le rôle de l'orgue dans la liturgie chrétienne», Bulletin de Laudem, no 2, décembre 1990, p. 6-7. Dans le même sens, voir Claude Thompson, loc. cit., p.6.

Cette insistance à réclamer un rétablissement, ou encore une élévation du niveau musical a son corollaire dans la dénonciation d'une médiocrité réputée être généralisée. Jean LeBuis³⁷ traduit bien cette exaspération devant l'état actuel de la musique liturgique:

... il faut regarder ce qui se passe dans nos paroisses: on n'y entend presque uniquement des chansons à refrain, des chansons à boire même, et c'est d'une tristesse monumentale³⁸.

On cherche évidemment des explications à cette situation. Les musiciens sont presque unanimes à désigner les responsables pastoraux et leur souci démagogique de rejoindre les gens. Les responsables pastoraux, principalement les prêtres, seraient prêts à faire n'importe quelle concession pour attirer les gens à l'église, au nom d'enjeux pastoraux se réclamant de Vatican II. Sylvain Caron³⁹, en porte-parole d'une opinion répandue, se montre sceptique devant le caractère dit pastoral de cette préoccupation:

... les organistes souvent porteurs d'un héritage culturel ou d'un idéal, perçoivent ces exigences pastorales comme une volonté désespérée des responsables de plaire à une clientèle⁴⁰.

Il semble donc qu'on ait utilisé les enjeux pastoraux du Concile Vatican II pour justifier ces pratiques musicales douteuses⁴¹.

³⁷Organiste, compositeur, également professeur d'orgue, d'improvisation et de formation auditive au Conservatoire de Montréal.

³⁸Jean LeBuis, «Forum d'échanges 1995. Création musicale liturgique: Où en sommes-nous?», Bulletin de Laudem, no 11, printemps-été 1995, p. 3. Dans le même sens: «Allez dans les églises et voyagez: on entend n'importe quoi, n'importe comment...», Jacques Boucher, «Forum d'échanges 1996: l'organiste dans la communauté», Bulletin de Laudem, no 13, printemps-été 1996, p. 6.

³⁹Vice-président de Laudem.

⁴⁰Sylvain Caron, «Forum d'échanges 1996: l'organiste dans la communauté», Bulletin de Laudem, no 13, printemps été 1996, p. 4-5. Dans le même sens: «... le chant populaire de mauvaise qualité et de mauvaise convenance n'a pas réussi à garder les gens à l'église...», in Régis Rousseau, loc. cit., p. 5.

⁴¹Sylvain Caron, loc. cit., p. 5

Jacques Boucher⁴², de renchérir:

Toute cette question de la "quétainerie", employons le mot tel quel, va s'épuiser; il est rare que cela traverse les générations. C'était les jeunes qu'on voulait attirer avec cela. Cette musique-là était d'ailleurs assez mal faite, puisque ceux qui la jouaient bien la faisaient dans les salles de danse où c'est plus payant⁴³.

Pour plusieurs musiciens, le souci de rejoindre les gens a jeté dans l'ombre l'objectif spirituel des célébrations. La liturgie ayant pris un tournant communautaire, la place de l'intériorité personnelle s'est trouvée marginalisée. Selon Marcel Pérès⁴⁴, il s'agit là d'une erreur:

Le problème de la liturgie actuelle, c'est qu'on insiste beaucoup trop sur son aspect communautaire et très peu sur la mystique individuelle⁴⁵.

Pour redonner un caractère spirituel à la liturgie, la musique peut jouer un rôle clé. Par sa qualité esthétique, la musique peut manifester l'au-delà recherché dans notre quête spirituelle. C'est une conviction que traduit bien ici Dom André Laberge⁴⁶ :

En cette vie, le plaisir du beau manifeste la consolation avant les temps accomplis. La Beauté est comme une sorte de viatique, un secours naturel qui se modèle sur notre viatique surnaturel. Dans notre art de musiciens d'église, nous devons contribuer à raffermir l'espérance des assemblées que nous servons⁴⁷.

⁴²Organiste titulaire à l'église St-Jean-Baptiste, réalisateur à la radio de Radio-Canada.

⁴³ Jacques Boucher, «Forum d'échanges 1996: l'organiste dans la communauté», Bulletin de Laudem, no 13, printemps-été 1996, p. 8.

⁴⁴Chef de chœur français, de réputation internationale.

⁴⁵Marcel Pérès, «L'Église doit se réconcilier avec sa mémoire», Bulletin de Laudem, no 10, automne-hiver 1994, p. 11.

⁴⁶Organiste et claveciniste réputé, moine bénédictin de St-Benoît-du-Lac.

⁴⁷Dom André Laberge, «Que le beau Dieu soit avec vous», Bulletin de Laudem, no 8, automne 1993, p. 8-9. Dans le même sens, Claude Thompson, «Principes de base de la louange divine», Bulletin de Laudem, no 5, printemps 1992, p. 5.

Pour certains, la musique liturgique actuelle est une musique qui attire l'attention sur elle-même, alors qu'elle devrait idéalement nous conduire vers autre chose⁴⁸. Cependant, il est difficile de cerner les critères strictement musicaux pour réaliser cet idéal. Antoine Bouchard considère que la musique liturgique «... doit être une vraie musique au lyrisme contenu, c'est-à-dire un mouvement sonore humain mais réservé⁴⁹.» Hélène Dugal émet l'opinion que la musique sacrée obéit à des lois universelles, au-delà des cultures et des religions⁵⁰. Dans cet horizon, le chant grégorien fait figure de modèle universel pour la liturgie chrétienne⁵¹. Selon Hélène Dugal, c'est en puisant aux sources de la tradition qu'on trouvera les avenues les plus prometteuses pour un renouveau musical inspiré.

Au terme de ce survol, *Laudem* s'avère une tribune privilégiée permettant l'expression du point de vue des artistes sur la pratique musicale en Église. *Laudem* est un véritable lieu de parole où les musiciens, plus particulièrement les organistes, sortent de leur silence solitaire pour se rencontrer et rechercher solidairement des solutions pour améliorer la musique liturgique. L'association s'est donnée les moyens pour être efficace dans la réalisation de son projet. Son *Bulletin de liaison* lui assure le rayonnement dont

⁴⁸Voir Hélène Dugal, «Mot de la présidente», *Bulletin de Laudem*, no 3, printemps 1991, p. 2.

⁴⁹Antoine Bouchard, «Questions sur la nature de la musique liturgique», *Bulletin de Laudem*, no 6, automne 1992, p. 18.

⁵⁰Le vocabulaire pour désigner la musique de la liturgie est assez flottant. Depuis Vatican II, l'expression la plus courante était "musique liturgique", mais comme cette expression est de plus en plus associée à un style de musique plutôt "quétaïne", on assiste au retour des expressions "musique sacrée" et "musique d'église". On associe volontiers "musique sacrée" et "spiritualité". Voir Hélène Dugal, «Des dimanches qui chantent?», *Liturgie, foi et culture*, vol. 23, no 118, juin 1989, p. 55.

⁵¹Voir Hélène Dugal, «Image de guerre et chant sacré», *Bulletin de Laudem*, no 3, printemps 1991, p. 14. Concernant le chant grégorien, on notera que, bien que reconnaissant la valeur musicale et spirituelle de ce répertoire, *Laudem* n'en fait pas une cause à défendre à tout prix. L'association est ouverte et s'intéresse à la création contemporaine de musique liturgique.

elle a besoin pour exercer l'influence qu'elle recherche. Après dix ans d'existence, *Laudem* apparaît de plus en plus incontournable dans le paysage québécois de la pastorale liturgique. Grâce au ton relativement serein du discours critique, l'association réussit peu à peu à établir un certain rapport de force en face des responsables pastoraux. À certains égards, *Laudem* parle tout autant de liturgie que de musique liturgique. De ce fait, elle appelle un nouveau positionnement de l'Église du Québec, non seulement face à sa pratique musicale, mais aussi et fondamentalement face à l'ensemble de sa pratique liturgique.

3.1.3 Les symposiums internationaux.

Jusqu'ici, en nous attardant au cours *Musique et liturgie* du Cégep de Drummondville et à l'association *Laudem*, nous nous sommes penchés sur des événements à caractère structurant pour la pratique musicale liturgique au Québec. Un programme de cours, une association, une revue, sont autant d'ingrédients offrant un support permanent à la défense d'une cause. Or, au début des années '90, le Québec a été l'hôte de deux symposiums internationaux traitant de musique liturgique. Événements plus ponctuels, ces symposiums ont surtout un rayonnement à travers la publication des Actes. Le premier, organisé par la Fédération francophone des amis de l'orgue, s'est tenu à Montréal en juillet 1991 sous le thème *Pour un chant du peuple de Dieu à la fois traditionnel et contemporain*. Le second, organisé par l'école de musique de l'Université Laval en collaboration avec la revue *Musique sacrée - l'Organiste*, s'est déroulé à Québec en mai 1993 sous le thème *Chant et musique liturgiques en pays francophones*. Bien

qu'internationaux, ces symposiums se limitaient à la problématique de la francophonie européenne et canadienne. Les intervenants parlaient en fonction de leur pratique locale, en sorte que des musiciens québécois étaient appelés notamment à porter un jugement sur la pratique musicale liturgique d'ici. C'est sous cet angle spécifique que nous nous y arrêtons, en prêtant une attention particulière aux musiciens et aux opinions dont nous n'avons pas pu faire état jusqu'à maintenant.

A. Le symposium de la Fédération francophone des amis de l'orgue.

On peut s'interroger, de prime abord, sur les motifs qui ont poussé le quatrième rassemblement international des Amis de l'orgue à aborder le thème du chant liturgique. On s'attendrait plutôt à ce qu'on aborde les questions touchant directement la musique d'orgue. Toutefois, l'avant-propos des Actes du symposium précise que c'est le sérieux des impacts qu'entraîne la dégradation du chant liturgique sur le métier d'organiste qui justifie ce thème. On remarquera ici sans peine la gravité du ton sur lequel est signifiée l'urgence d'un effort de redressement de la situation:

Devant la déraison, l'inconscience, la démission, et peut-être aussi le manque de sens pastoral, devant tant de suffisance démagogique des membres responsables de la liturgie, nous voulions rappeler à tous la gravité des enjeux: car c'est à tous les niveaux qu'il convient de redresser une situation délabrée. Notre volonté était de ne pas paraître négatifs dans notre façon d'alerter les milieux responsables. Mais il fallait œuvrer avec le sérieux qu'exige l'insignifiance où sont tombés nos us et coutumes musicaux pour le peuple dans la plupart des lieux de culte, mais qu'exigent aussi la beauté, dans la grandeur et la dignité de la vocation liturgique du peuple de Dieu⁵².

⁵²Fédération francophone des amis de l'orgue, «Avant-propos», Pour un chant du peuple de Dieu à la fois traditionnel et contemporain, Saint-Léonard, Organa Europae, 1991, p. 2-3.

Pour certains, la situation commande même une solution radicale, à savoir mettre de côté toute la production post-conciliaire de chants liturgiques. C'est la position que soutient notamment le compositeur québécois Gilles Tremblay⁵³:

Il faut constater une détérioration extrême de la musique dans l'Église, devenue sorte de lie allant du Néo-Moyen Âge au music-hall, en passant par toute la gamme des intermédiaires. Après cette constatation, il devient difficile sinon étouffant pour le musicien, aujourd'hui, de travailler dans cette ambiance. Je m'exprime ici de façon extrême, mais je crois qu'il faut le faire. Il faut balayer cette production, complètement. Même si, exceptionnellement, quelques éléments peuvent être bons, le poids en est si lourd que ma réaction est de faire table rase d'une production qui, à mon avis, ne reflète rien d'autre qu'une esthétique musicale de société de consommation, dont la pastorale est réduite à une démagogie où le peuple de Dieu serait considéré comme une "clientèle"⁵⁴.

Cette critique foudroyante est un désaveu complet de l'application de la réforme liturgique au plan musical. Elle dénigre sans merci les stratégies pastorales soupçonnées d'être à la racine du problème actuel. On laisse entendre, par l'accusation de démagogie, que l'Église s'est abaissée à une logique de séduction des masses par la musique. Cela fait conclure à Antoine Bouchard, dans un autre contexte, que le chant liturgique est parfois d'un style sensuel tout à fait incompatible avec la spiritualité liturgique:

Ne soyons pas surpris que la musique d'église, qui doit conduire au Père, au Fils et à l'Esprit, apparaisse maintenant parfois comme un honteux racolage (le mot circule déjà) lorsque par l'analogie de ses

⁵³ Compositeur et professeur de composition au Conservatoire de musique du Québec à Montréal.

⁵⁴ Gilles Tremblay, «Découvrir ce chant infiniment moderne», Pour un chant du peuple de Dieu ..., Saint-Léonard, Organa Europae, 1991, p. 68.

rythmes et de son style, elle a l'odeur de la rue, voire du tripot. Que devient alors l'adoration en esprit et en vérité⁵⁵?

Dans un registre différent, on note chez d'autres musiciens un mépris exaspéré face à l'ensemble des formes de la liturgie actuelle. La critique prend pour cible notamment le *Prions en Église*, considéré comme un juste reflet de l'insignifiance persistante dans laquelle les célébrations sont tombées:

... la musique, on peut la critiquer, mais elle va très bien dans le service. D'ailleurs la musique est aussi débile que le reste du service. Je me retrouve aussi peu dans la prédication que je m'y retrouve dans le service et, à ce moment-là, le "Prions en Église" est simplement un reflet très fidèle. Et ça c'est la majorité des gens⁵⁶.

La décadence de la liturgie s'illustre également en musique par l'intrusion du phénomène de la mode. Le chant liturgique est maintenant entré dans le cycle éphémère de la popularité et du vedettariat. Comme les assemblées actuelles ont la fibre sentimentale, on leur produit des ballades et des chansons dans le style auteur-compositeur-interprète.

Hélène Dugal, de soutenir cet avis, en regardant les dernières décennies:

Si les gens se sont lassés des mélodies jazzées des années soixante-dix, ils semblent maintenant vibrer aux mélodies de caractère sentimental, dont les plus populaires actuellement sont celles du prêtre Robert Lebel (sic) de Québec⁵⁷.

⁵⁵Antoine Bouchard, «La musique d'église au Québec», Bulletin des amis de l'orgue de Québec, no 17, janvier 1972, cité en annexe dans Pour un chant du peuple de Dieu..., Saint-Léonard, Organa Europae, 1991, p. 124. Dans le même sens, voir également «Le rôle de l'orgue dans la liturgie», Bulletin de Laudem, no 2, décembre 1990, p. 10. Sur le caractère commercial, voir «Rapports aujourd'hui entre musique et chant liturgiques (sic), entre sacré et profane. Essai de mise à jour de certains termes de la musique liturgique», Pour un chant du peuple de Dieu..., Saint-Léonard, Organa Europae, 1991, p. 86.

⁵⁶Marc-André Doran, en réplique à Hélène Dugal, dans «Description de la situation de la vie liturgique des paroisses de Montréal en particulier, du Québec et du Canada francophone en général», Pour un chant du peuple de Dieu..., Saint-Léonard, Organa Europae, 1991, p. 24.

⁵⁷Hélène Dugal, loc. cit., p. 17-18.

À la fin du symposium, dans une motion votée à l'unanimité, les participants ont demandé la constitution d'un fonds commun pour les chants de la liturgie. Face à l'urgence de la situation, les participants ont convenu du devoir d'interpeller les responsables de toutes les Églises francophones occidentales; dans une perspective œcuménique, ils demandent aux responsables, d'une part, d'œuvrer à la préservation de l'héritage de la tradition musicale liturgique d'Occident et, d'autre part, de veiller sur la qualité de la pratique musicale des liturgies chrétiennes actuelles:

Nous attendons que ce fonds commun soit conforme à la culture de notre francophonie occidentale essentiellement issue, en notre domaine liturgique et plus particulièrement pour le chant communautaire, du plain-chant - qui conserve actualité pour plusieurs de ses pièces - et des hymnes, séquences, puis chorals, psaumes et cantiques qui en sont directement jaillis⁵⁸.

Le symposium de la Fédération francophone des amis de l'orgue se démarque donc bel et bien par l'allure grave et urgente des préoccupations exprimées par les participants. Quitte à se défendre d'être réactionnaires, les musiciens se font un devoir, pour le bien de la liturgie, d'intervenir pour corriger une situation délabrée. La véhémence des reproches adressés aux responsables pastoraux traduit bien par ailleurs l'impasse de la question.

B. Le symposium de l'Université Laval.

D'un climat relativement plus serein, le symposium *Chant et musique liturgiques en pays francophones* de l'Université Laval s'illustre par la pertinence de certains commentaires musicologiques de nature moins conjoncturels. Nous retenons comme particulièrement

⁵⁸«Motion unanime votée par le symposium», Pour un chant du peuple de Dieu..., 1991, p. 115.

convaincants les développements d'Armand Ory⁵⁹ sur la prosodie musicale et la brève communication de Paul Cadrin⁶⁰ sur l'ordinaire de la messe dans le répertoire traditionnel de musique sacrée. Mais, comme il se doit, le symposium ne pouvait se dérober à la tâche de faire le point sur l'état actuel de la pratique musicale dans la liturgie. Pour commencer, Paul Boily⁶¹, directeur de l'Office national de liturgie, fait un bref historique du mouvement liturgico-musical au Canada; il aborde ensuite la situation actuelle en dénonçant particulièrement l'émotivité superficielle des chants et l'utilisation de chansons populaires dans la liturgie:

... sous prétexte que la liturgie devait correspondre au «vécu», un grand nombre de chants faisant appel à une émotivité superficielle et instantanée ont pénétré nos liturgies, quand on ne va pas jusqu'à utiliser tels quels les textes et musiques de chansons populaires qui n'ont rien à voir avec le mystère célébré, quand ce ne sont pas des ballades absolument incongrues dans une célébration liturgique⁶².

Par ailleurs, Paul Boily soutient la nécessité d'élaborer un langage musical plus approprié pour notre époque, dans la perspective d'une adaptation à la culture. Il n'est pas question d'esquiver le défi de création contemporaine et de se replier sur un répertoire immuable:

... le trésor de notre musique liturgique nous apprend aussi que, selon les temps et les époques, selon l'évolution du langage musical, la musique liturgique s'est adaptée aux diverses cultures. /.../ Pourquoi le

⁵⁹Armand Ory, «Le chant liturgique en français: 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, p. 65-74. Armand Ory est curé de paroisse (Longchamps, France) et directeur de la revue *Musique sacrée - l'organiste*.

⁶⁰Paul Cadrin, «Plaidoyer pour une musique qui sorte de l'ordinaire», Chant et musique liturgiques en pays francophones, Québec, Université Laval, 1994, p. 157-161. Paul Cadrin est professeur de musicologie à l'Université Laval et directeur de l'ensemble La Camerata vocale.

⁶¹Également directeur de la revue *Liturgie, foi et culture*.

⁶²Paul Boily, «La musique liturgique en francophonie: situation et perspectives au Canada», Chant et musique liturgique en pays francophone, Québec, Université Laval, 1994, p. 8.

musicien d'aujourd'hui ne pourrait-il pas arriver à trouver l'expression musicale contemporaine juste⁶³?

Pour donner suite à cette question, le symposium s'interroge également sur les caractères spécifiques de la musique liturgique. Denis Grenier⁶⁴ souligne l'importance d'une distinction claire entre le profane et le sacré. La création musicale contemporaine ne saurait, pour la liturgie, s'inspirer de la musique populaire qu'on sert quotidiennement aux gens dans les médias. Il suggère plutôt que la musique liturgique doit nous extraire de la quotidienneté:

Comment des musiques à peine sorties de la rue et encore porteuses de sa rumeur mondaine pourraient-elles s'identifier à cette musique? Que, pour des raisons stratégiques liées à la fréquentation du temple, ces musiques à la mode soient associées au culte, étonne. L'homme ne confond pas le profane et le sacré. Inutile, pour s'assurer sa présence au Sacrifice, de lui présenter ce que la vie ordinaire et ses oeuvres lui donnent déjà à entendre à satiété. Il est venu rejoindre la communauté des croyants pour s'extraire de ce monde matériel et pour méditer. Il n'est pas venu participer à la Sainte Messe pour retrouver l'accessoire du quotidien, mais pour le dépasser et, ainsi, atteindre au sacré⁶⁵.

Cette distinction tranchée entre le sacré et le profane au plan musical amène Grenier à confesser ouvertement son embarras devant le manque de décorum des présidents d'assemblée⁶⁶. Les propos familiers que tiennent certains prêtres en fin de célébration

⁶³Ibid., p. 9-10. Dans le même sens: «La réforme liturgique de Vatican II commande désormais un mouvement permanent de mise à jour. L'adaptation aux diverses cultures indique que la pluriformité est le chemin obligé pour vivre la véritable catholicité... » p. 12.

⁶⁴Directeur du Service des ressources pédagogiques de l'Université Laval et professeur aux Facultés de médecine et de lettres. Doctorat en phytochimie; maîtrise en histoire de l'art.

⁶⁵Denis Grenier, «Liturgie et musique: les conditions d'une rencontre entre l'art et la fonction», Chant et musique liturgiques en pays francophone, Québec, Université Laval, 1994, p. 37.

⁶⁶Ibid., p. 45.

lui paraissent tout à fait déplacés. Dans l'ensemble de son développement, il fait largement référence à la théologie du sacrifice eucharistique pour appuyer sa position⁶⁷.

Malgré le consensus sur la mauvaise condition de la musique liturgique, certains musiciens commencent néanmoins à repérer des signes d'amélioration, notamment à travers la place plus volontiers accordée aux chorales⁶⁸. Autre indice, cher à plusieurs, la résurgence de chant grégorien observée par Anne-Marie Lapalme⁶⁹:

Depuis quelques temps, divers indices nous font observer une lente, mais indéniable remontée du chant grégorien dans l'intérêt populaire et paradoxalement chez les jeunes gens n'ayant pas connu ce type de chant dans leur liturgie⁷⁰.

Ces marques de progrès, qui pointent çà et là, font dorénavant entrevoir l'avenir avec un peu plus d'optimisme. Dans le mot de la fin, le modérateur des délibérations fait ressortir «... une demande quasi générale pour un retour à la qualité musicale, à l'exigence d'un métier musical⁷¹.» Les musiciens d'église doivent être considérés comme exerçant une profession qui exige compétence. En vertu de cette compétence, ils devraient pouvoir orienter la pratique musicale liturgique. Le symposium de l'Université Laval se range ainsi dans la continuité des précédents événements auxquels nous avons prêté attention. Il confirme une même concertation, un même diagnostic, un même réquisitoire.

⁶⁷Sur la messe comme véhicule d'idéologies étrangères au sacrifice, voir p. 38; sur le répertoire de musique sacrée qui a accompagné dans l'histoire la "répétition du sacrifice", voir p. 39.

⁶⁸Voir Claude Thompson, «La formation des musiciens pour la liturgie: situation et perspectives au Canada», Chant et musique liturgiques en pays francophones, Québec, Université Laval, 1994, p. 109.

⁶⁹Maîtrise en musicologie et maître de chapelle à la paroisse St-Charles Garnier, à Sillery.

⁷⁰Anne-Marie Lapalme, «Le chant liturgique en français: formes anciennes et création contemporaine», Chant et musique liturgiques en pays francophones, Québec, Université Laval, 1994, p. 60.

⁷¹Jean-Pierre Pinson, «Mot de la fin», Chant et musique liturgiques en pays francophones, Québec, Université Laval, 1994, p. 169.

3.1.4 Spécificité de l'horizon critique des musiciens professionnels.

Les différents événements auxquels nous avons fait écho dans cette partie nous ont permis de mieux connaître la formulation spontanée de la critique des musiciens professionnels. Nous allons maintenant revenir sur certains termes et expressions qui caractérisent la spécificité de leur horizon critique. Bien qu'on puisse observer des nuances dans l'opinion de l'un ou l'autre musicien, il apparaît qu'un même schème de pensée s'impose comme articulation commune à l'ensemble des jugements critiques sur le chant liturgique.

Comme nous l'avons fait valoir précédemment, nous constatons d'abord que leur évaluation du chant liturgique passe rapidement de l'analyse musicale au jugement connotatif. On se limite souvent à déplorer qu'il s'agit de «*musique mal écrite*» ou de «*mauvaise musique*». On signifie aussi qu'il s'agit de «*chansonnette à succès*», ou de «*chanson à boire*», de «*style populiste*». Cette manière de caractériser le genre formel de la musique comporte déjà une charge critique de nature analogique. Elle prépare les jugements connotatifs proprement dits qui se manifestent à travers des qualificatifs non spécifiquement musicaux. On parle alors de musique «*dégradante*», «*vulgaire*», «*surfaite*», «*minable*», «*insignifiante*», «*débile*», de pratique musicale «*douteuse*», à «*émotivité superficielle*». Musique «*profane*» dont on déplore qu'elle soit «*à peine sortie de la rue*», qu'elle ait même «*l'odeur de la rue*», qu'elle soit «*porteuse de sa rumeur mondaine*», en fidèle reflet d'une «*esthétique musicale de société de consommation*».

La critique des musiciens professionnels, en plus de la qualification connotative des chants liturgiques, comporte aussi des reproches à l'égard des responsables pastoraux de la liturgie. Le vocabulaire utilisé pour exprimer ces reproches paraît en continuité avec celui des jugements connotatifs. On déplore principalement *«le nivellement par le bas»*, la *«pression de toute part de descendre au ras du sol»* dont sont victimes les musiciens. On condamne aussi cette *«volonté désespérée des responsables pastoraux d'attirer et de plaire aux gens»*, réduisant la pastorale à une *«pratique démagogique»*. On proteste contre le *«manque de sens pastoral»* qui a fait perdre *«le sens du sacré»* et qui engendre une *«situation délabrée»*, *«décourageante»*, sinon *«étouffante»* pour les musiciens sérieux. On reproche enfin de laisser trop d' *«incompétents à formation insuffisante»* être en charge de la musique liturgique.

Il est intéressant de constater également combien les musiciens éprouvent le besoin de se prononcer sur la finalité de la liturgie et de la musique liturgique. Pour plusieurs, la liturgie de l'Église doit nous donner un *«avant-goût de la liturgie céleste»*, nous *«élever au-dessus du quotidien»*, nous aider à *«transmuer ce quotidien en valeur d'éternité»*, ou même nous *«extraire du monde matériel pour méditer et ainsi atteindre au sacré»*. La musique dans la liturgie peut jouer un grand rôle à cet égard. Elle peut nous faire *«pressentir l'au-delà»*, *«élever les gens»*, les *«tirer du ras du sol où ils se trouvent»*. C'est pourquoi il importe de *«rehausser le niveau de la culture générale»*, de faire un *«retour à la qualité musicale»* afin que l'église devienne *«un lieu de rencontre avec la beauté»*.

Avec ces dernières précisions, nous sommes maintenant en mesure de dégager la spécificité, au plan extra-musical, de l'horizon critique des musiciens professionnels. Le relevé des principaux termes et expressions utilisés nous autorise à penser qu'il s'agit d'une résurgence du schème spatial de la verticalité comme composante majeure de l'imaginaire culturel⁷². Le discours critique, tel qu'il s'est présenté à nous dans cette revue de littérature, s'articule principalement autour du thème de l'élévation spirituelle, où le divin et le sacré relèvent du monde d'en haut, tout autre que le monde des humains, le monde d'en bas où nous vivons au quotidien, au ras du sol. La liturgie et la musique sont conçues comme des médiations au service de cette élévation spirituelle. On peut voir là également la réminiscence de l'axiome classique selon lequel la musique élève l'âme. Les résultats de notre enquête par questionnaire corroborent tout à fait ces conclusions. Nous avons noté précédemment que, d'après les musiciens, la musique liturgique devrait évoquer la beauté de l'absolu divin, sa transcendance, son indicibilité, alors que le chant liturgique actuel évoque plutôt un Dieu familier, à figure trop humaine. Le vocabulaire que nous avons relevé dans ce chapitre ressort lui aussi d'une mésestime du caractère intra-mondain, banal et profane du style musical du chant liturgique actuel. La ressemblance avec la musique du monde profane apparaît aux musiciens professionnels un défaut majeur de la pratique musicale liturgique contemporaine.

En définitive, nous estimons avoir clairement établi qu'en dépit d'une critique strictement musicale, qui touche aux techniques d'écriture et de composition musicales, le point focal de la critique des musiciens professionnels est bel et bien le caractère évocateur de la

⁷²Voir Antoine Vergote, Interprétation du langage religieux, Paris, Seuil, 1973.

musique liturgique. Les nombreuses évaluations connotatives du chant liturgique contemporain conduisent les musiciens à prononcer un jugement d'inconvenance stylistique. La perspective mystique de l'élévation spirituelle, jumelée à l'objectivation tranchée du sacré, apparaît au fondement de ce jugement. C'est dans la reconquête d'un langage musical sacré, inducteur d'attitudes spirituelles qui élèvent, qu'on peut espérer donner à la liturgie une pratique musicale plus convenable.

Conformément à cet horizon réformateur, les musiciens professionnels adressent à répétition aux responsables ecclésiaux la requête d'un «*répertoire de chants communs*», «*un répertoire plus classique qui résiste à l'usure*». Ils réclament également l'application des «*décrets du concile sans les affaiblir*», ce qui leur permettrait d'utiliser le répertoire de musique sacrée, notamment le chant grégorien. Ces requêtes viennent cependant aux côtés de durs reproches vis-à-vis le manque de sens pastoral de ces responsables. Il convient maintenant de s'arrêter à la réaction des milieux pastoraux face à la critique des musiciens professionnels et à leur évaluation globale de la pratique musicale dans la liturgie depuis Vatican II.

3.2 La réaction des milieux pastoraux.

Le profil d'opinion des responsables diocésains que nous avons dressé suite à notre enquête par questionnaire suggère fortement que les intervenants pastoraux n'adhèrent pas au point de vue des musiciens professionnels sur la musique liturgique au Québec. Néanmoins, comme nous avons fait pour les musiciens, nous voulons, dans cette partie, rencontrer l'avis des intervenants pastoraux tel qu'il s'exprime dans le cours des

événements récents qui ont caractérisé ce débat. Nous nous pencherons d'abord sur la position de l'Office national de liturgie. Puis nous accorderons une attention particulière au point de vue de différents milieux pastoraux. Dans les deux cas, dans la mesure où cela s'avère possible, nous prendrons soin de mettre en valeur l'énoncé des avis exprimés.

3.2.1 La position de l'Office national de liturgie.

Dans l'ensemble du paysage ecclésial, c'est sans doute à l'Office national de liturgie qu'on s'est montré le plus attentif à la critique des musiciens professionnels sur le chant liturgique. En font foi, notamment, l'intervention citée plus haut du directeur de l'Office, Paul Boily, au symposium de l'Université Laval, et les interventions de la répondante pour la musique, Hélène Dugal. Les chroniques sur la musique liturgique de la revue *Liturgie, foi et culture* font également écho aux différents griefs des musiciens. On y reprend des thèmes comme l'incongruité du style de certains chants liturgiques⁷³, les excès de l'inculturation⁷⁴, la liturgie comme expression culturelle qui donne le goût de l'éternité⁷⁵, le chant grégorien comme expression musicale la plus pure de la vraie foi⁷⁶,

⁷³Voir Hélène Dugal, «Liturgie contre-culture», *Liturgie, foi et culture*, vol. 24, no 123, septembre 1990, p. 56. Voir aussi Paul Cadrin, «Musique et ritualité», *Liturgie, foi et culture*, vol. 29, no 142, été 1995, p. 58.

⁷⁴Voir Paul Cadrin, *loc. cit.*, p. 57.

⁷⁵ Voir Hélène Dugal, *loc. cit.*, p. 56.

⁷⁶Voir Hélène Dugal, «Musique et dévotion populaire d'ici», *Liturgie, foi et culture*, vol. 23, no 119, septembre 1989, p. 55-56.

l'importance de la cantillation pour le chant du président⁷⁷, la nécessité d'un répertoire commun à tous les diocèses⁷⁸.

L'Office national de liturgie s'est montré particulièrement sensible à cette dernière requête concernant la sélection de chants liturgiques. Nous savons, par ailleurs, que cette préoccupation avait ressorti d'un sondage réalisé par Denise Robillard en 1988 auprès de treize organistes. À cette occasion, les musiciens avaient expressément demandé que «... l'Office national de liturgie sélectionne des chants de qualité et en fasse la diffusion⁷⁹.» La même année, la Commission épiscopale de liturgie a publié une déclaration sur la musique liturgique à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la réforme liturgique. Dans cette déclaration, les évêques appellent de leurs vœux la constitution d'un répertoire de base, commun à l'ensemble des communautés francophones du Canada. Depuis lors, le Conseil national pour la musique dans la liturgie s'est vu confier la sélection des meilleurs chants à l'intérieur de l'immense production musicale réalisée depuis Vatican II. En vue de cette sélection, un sondage a été effectué en 1991 auprès des responsables diocésains de liturgie et de quelques musiciens impliqués dans ce domaine. On a demandé à ces personnes de donner les titres et les références des chants

⁷⁷Voir Antoine Bouchard, «Image oubliée du Christ», Liturgie, foi et culture, vol. 26, no 129, printemps 1992, p. 55-56.

⁷⁸Voir Paul Cadrin, «Le chant liturgique manifeste-t-il notre communion de foi?», Liturgie, foi et culture, vol. 30, no 148, hiver 1996, p. 57-58.

⁷⁹ Voir Denise Robillard, «Les organistes veulent créer un répertoire de qualité», Bulletin national de liturgie, vol. 22, no 116, décembre 1988, p. 47.

les plus utilisés dans les diocèses et d'indiquer ceux qui, selon eux, méritaient d'être retenus pour un répertoire national⁸⁰.

En fait, la sélection des chants pour ce répertoire a donné lieu à un virulent débat sur la qualité du chant liturgique contemporain. Les commentaires recueillis à l'occasion de notre enquête par questionnaire auprès des responsables diocésains témoignent de tensions graves qui ont éclaté au sein du Conseil national pour la musique dans la liturgie. Ce conseil est composé de musiciens professionnels et de responsables diocésains de liturgie et de musique liturgique. Au dire d'un responsable diocésain, membre du Conseil national, pratiquement aucun chant n'était jugé satisfaisant au regard des musiciens professionnels. Le travail de sélection a révélé un hiatus infranchissable, au point qu'on a dû suspendre jusqu'à nouvel ordre les travaux du Conseil national de musique pour la liturgie. Certains responsables diocésains allèguent qu'on a mis de côté les responsables pastoraux au profit des musiciens, ainsi que l'atteste ce commentaire:

Je déplore l'absence d'un conseil national de musique et de chants pour la liturgie. C'est un conseil, non une personne seule qui impose à un ensemble ses propres vues. Un conseil national doit travailler d'abord avec les personnes mandatées dans les diocèses, non avec les musiciens. (DR15)

Or, il paraît clair que l'Office national s'est fait une priorité de s'approcher des musiciens professionnels. Peu impliqués aux premiers temps de la réforme liturgique, il semble qu'on doive maintenant encourager ces musiciens à contribuer plus activement à la

⁸⁰Voir Hélène Dugal, «Description de la situation de la vie liturgique des paroisses de Montréal en particulier, du Québec et du Canada en général», Pour un chant du peuple de Dieu à la fois traditionnel et contemporain, Saint-Léonard, Organa Europae, 1991, p. 15.

pratique musicale liturgique. C'est ce qu'affirme Hélène Dugal:

«... (un) effort de rapprochement doit être fait auprès des musiciens professionnels qui œuvrent dans l'église (sic) afin de les intéresser à participer à la création d'un répertoire d'œuvres durables et utilisables par les assemblées dominicales⁸¹.

Constatant que les chants liturgiques qui circulent actuellement, bien que faciles d'exécution, sont néanmoins «... dénués d'inspiration, s'usent donc très vite et laissent nos assemblées sans mémoire⁸²», l'Office national met de l'avant un vaste projet de création musical en faisant appel directement à des compositeurs de métier. Désigné comme une contribution à un *Répertoire de chants rituels pour l'Église du Canada*⁸³, ce projet entend privilégier les formes musicales engageant la participation de l'assemblée. À terme, on devait disposer d'un corpus impressionnant comprenant l'ensemble des psaumes et acclamations des trois cycles annuels de la liturgie. Ont participé à cet effort de création, notamment les compositeurs Denis Bédard, Jacques Faubert, Pierick Houdy, dom Richard Gagné, Pierre Grandmaison, Claude Thompson, Jean-Pierre Couturier, Jean Lebuis, Robert Girard, Gilles Leclerc et Raymond Perrin. À l'hiver 1990, la nouvelle du projet de l'Office national est rapidement diffusée dans le *Bulletin de Laudem*. À cette occasion, Hélène Dugal prétend que cette initiative a pour objet de convaincre les

⁸¹Hélène Dugal, «Le projet de création musicale de l'office national de liturgie», Chant et musique liturgiques en pays francophones, Québec, Université Laval, 1994, p. 124.

⁸²Ibid., p. 123.

⁸³Voir Hélène Dugal, «Un projet de l'office national de liturgie: un répertoire de chants rituels pour l'Église du Canada», Bulletin de Laudem, no 1, mai 1990, p. 11. Voir aussi Paul Boily, «La musique liturgique en francophonie: situation et perspectives au Canada», Chant et musique liturgiques en pays francophone, Québec, Université Laval, 1994, p. 7.

musiciens «... que des efforts sont tentés pour permettre à nos assemblées d'offrir au Seigneur des louanges toujours plus authentiques⁸⁴.»

Ainsi, par la voix de ses principaux représentants, l'Office national de liturgie accueille favorablement la critique des musiciens professionnels, sans toutefois épouser pleinement les nombreux jugements connotatifs qui la caractérisent. Le jugement critique de l'ONL apparaît davantage préoccupé par le phénomène d'usure qui affecte le chant liturgique de mauvaise qualité, d'où l'effort de rapprochement avec des compositeurs de métier pour la création d'un répertoire plus durable. Toutefois, la suspension du Conseil national de musique pour la liturgie, au moment de faire une sélection de chants pour un répertoire national, trahit les profondes divisions qu'engendre le débat sur l'évaluation de la qualité du chant liturgique actuel. Les intervenants d'autres niveaux de responsabilité pastorale ne donnent manifestement pas le même assentiment que l'Office national au point de vue des musiciens professionnels. C'est ce que nous devons regarder de plus près.

3.2.2 La position de différents intervenants pastoraux.

Pour approfondir la position des intervenants pastoraux dans le débat sur la musique liturgique, on ne peut compter sur une littérature aussi abondante que chez les musiciens professionnels. Il est plutôt exceptionnel qu'un intervenant pastoral éprouve le besoin

⁸⁴Hélène Dugal, «Un projet de l'Office national de liturgie: un répertoire de chants rituels pour l'Église du Canada», Bulletin de Laudem, no 1, mai 1990, p. 11.

de publier son point de vue à propos de la musique liturgique. Toutefois, notre enquête auprès des responsables diocésains nous a laissé clairement entendre que ces derniers éprouvent de fortes réticences face à la critique des musiciens professionnels. Quelques rares propos publiés nous le confirment. L'objection principale porte sur l'importance de l'inculturation de la liturgie, comme le montre cette intervention de Roch Brisson, responsable d'animation musicale liturgique au diocèse d'Ottawa. En réaction à la position d'Hélène Dugal⁸⁵ sur l'opportunité de restaurer le chant en latin dans la liturgie, celui-ci oppose l'importance d'avoir une musique liturgique en lien avec la culture actuelle:

... la musique rituelle ou liturgique se doit d'être en interaction avec la culture ambiante, sinon elle risque de ne pas rejoindre l'ensemble des participants. Or, en voulant retourner à une restauration du chant latin dans nos liturgies et en affirmant que la grande part de la musique liturgique d'ici ressemble plus souvent qu'autrement à la ballade, l'auteure oublie cette donnée fondamentale de toute anthropologie: la communauté exprime et chante sa foi d'abord et avant tout dans sa langue et sa culture⁸⁶.

Le milieu pastoral en général ne considère pas avoir fait fausse route dans la réforme musicale liturgique. Les intervenants pastoraux estiment devoir maintenir le cap, tout en ayant pleine conscience que la nouvelle orientation de la pratique musicale dans la liturgie n'est pas appréciée par certains musiciens, ainsi que l'atteste les propos de Patrice Vallée

⁸⁵Hélène Dugal, «Le 4^e symposium de la F.F.A.O.: Qu'en est-il de la musique liturgique?», L'Église canadienne, vol. 25, no. 1, 9 janvier 1992, p. 16.

⁸⁶Roch Brisson, «L'assemblée est première», L'Église canadienne, vol. 25, no 4, 12 mars 1992, p. 100.

au sujet d'Alpec:

Depuis ses débuts, Alpec a prêté flanc à bien des critiques. On a taxé nos oeuvres - et on le fait encore - de "musiquette", de "travail de débutants"⁸⁷.

Rien de tout cela ne saurait cependant compromettre la mission d'Alpec qui est de créer et de développer une expression musicale de chez nous, pour manifester la présence du Christ dans notre monde:

Depuis ses débuts, Alpec a demandé aux auteurs et compositeurs de ce pays d'exprimer la foi de notre peuple dans des images et des rythmes qui lui permettent de se reconnaître. Et le défi continue... Nous n'aurons jamais fini d'exprimer cette présence discrète mais si forte du Christ dans notre monde, dans la nature et la vie sous toutes ses formes mais, d'une façon privilégiée, dans chaque personne humaine, dans la vie en communion, le travail, les relations aux autres, et toutes les réalités humaines⁸⁸.

Il n'est pas question ici que le chant liturgique nous fasse passer dans un autre monde, en évoquant l'au-delà de l'éternité divine. Il lui suffit d'évoquer plutôt la présence de Dieu en notre histoire. Cette logique d'incarnation confiée au chant liturgique une vocation participative, comme le fait remarquer Armand Chouinard, le fondateur d'Alpec:

... ces cantiques et refrains ont une valeur incomparable non en ce sens qu'ils sont des chefs d'œuvre! (ce n'était pas l'objectif premier...) mais plutôt parce qu'ils sont tous l'expression de la volonté de l'Église en Vatican II: inculturer la Bonne Nouvelle, actualiser paroles et gestes de la prière liturgique dans une démarche d'incarnation, donc accessible pour une participation pleine, active, vivante⁸⁹.

⁸⁷Patrice Vallée, «L'ALPEC», Chant et musique liturgiques en pays francophones, Québec, Université Laval, 1994, p. 131.

⁸⁸Patrice Vallée, «Préface», Recueil Alpec: Iesous ahatonnia, Ste-Foy, Éditions Centre Alpec, 1981.

⁸⁹Armand Chouinard, «Célébrer la foi en musique: une extraordinaire aventure pastorale», L'Église canadienne, vol. 22, no 8, 15 décembre 1988, p.240.

On peut encore mesurer toute la distance qui sépare la perspective des intervenants pastoraux de celle des musiciens professionnels à travers le commentaire d'Hélène Dugal, qui note, sur un ton réprobateur, la logique descendante de la pratique musicale actuelle.

Elle observe que depuis Vatican II,

... les liturgistes n'ont plus demandé à la musique d'être l'expression de la gloire de Dieu mais d'être un outil fonctionnel de cohésion pour la participation des fidèles. Il semble que, de cette manière, on s'est un peu complu dans la démarche naturelle du peuple qui est, non pas de faire des efforts pour s'élever à Dieu, mais de souhaiter que Dieu descende jusqu'à nous⁹⁰.

Pourtant, cette volonté d'exprimer la venue de Dieu jusqu'à nous paraît bien provenir du souci pastoral de manifester l'actualité du salut célébré dans la liturgie, comme le souligne

Dorylas Moreau:

Il s'agit de soigner la dimension «actualité du salut» dans le mystère liturgique. Dieu nous sauve aujourd'hui! La liturgie n'est pas uniquement un rappel d'une action salvifique passée, elle est accomplissement et réalisation de l'action de Dieu dans l'aujourd'hui de nos vies et de nos assemblées. /.../ Sinon la liturgie peut se désancrer de la vie et ne paraître qu'un beau panorama d'une histoire passée⁹¹.

L'actualisation de la Bonne Nouvelle apparaît ici une finalité incontournable de la liturgie.

Sans ancrage dans la vie du monde actuel, la liturgie devient une manifestation patrimoniale vidée de son efficacité évangélisatrice. Nous touchons ici, en définitive, au cœur de l'argumentation des intervenants pastoraux pour soutenir la valeur du chant

⁹⁰Hélène Dugal, «Musique et dévotion populaire d'ici», Liturgie, foi et culture, vol. 23, no. 119, septembre 1989, p. 56.

⁹¹Dorylas Moreau, «Des voies d'avenir pour la liturgie», L'Église canadienne, vol. 22, no. 7, 1^{er} décembre 1988, p. 202-203.

liturgique actuel. Dans la mesure où il permet aux chrétiens d'exprimer leur foi dans un langage musical d'aujourd'hui, le chant liturgique, par son actualité, manifeste l'actualité même de l'alliance salvifique entre Dieu et son peuple, célébrée en plein cours de l'histoire, pour le destin de cette histoire.

À la lumière de ces quelques témoignages, on constate que la réaction des milieux pastoraux, face à la critique des musiciens professionnels sur le chant liturgique, se manifeste surtout par la réaffirmation de convictions théologiques et pastorales. Fait à noter, on ne rencontre pas de mouvement réactionnaire concerté, comme nous l'avons observé chez les musiciens. En somme, la pratique musicale liturgique instaurée depuis Vatican II est déjà bien établie et se défend par elle-même. Ce qui donne à penser que, dans le présent débat, c'est plutôt la critique des musiciens qui est en position de réaction face aux orientations de la pastorale liturgique au Québec.

3.3. Les enjeux du débat sur le chant liturgique.

Pour conclure cette première partie, il convient de récapituler sous forme de propositions brèves les principaux écarts d'interprétation que nous avons relevés dans ce troisième chapitre. L'ensemble des données colligées nous autorise à mettre en évidence des jugements antithétiques révélateurs de paradigmes herméneutiques distincts. Nous énoncerons par la suite les quelques enjeux pratiques et théoriques soulevés par ces écarts de jugement, de manière à entrevoir dans quel sens il convient de poursuivre notre réflexion.

3.3.1 Propositions brèves.

La formulation de ces propositions brèves provient essentiellement des différents commentaires que nous avons rencontrés jusqu'à présent. Par l'effet de la juxtaposition, ces propositions nous permettent d'éprouver une fois de plus la narrativité des divers acteurs de la pratique musicale liturgique. Les deux premières propositions concernent des convictions générales, alors que les deux dernières se rapportent à des jugements particuliers sur la situation actuelle.

1. Les responsables pastoraux sont d'avis que la musique liturgique doit *«exprimer la présence du Christ dans le monde»* dans des images et des rythmes qui *«nous permettent de se reconnaître»*. À cette conviction, les musiciens professionnels opposent qu'elle doit plutôt *«exprimer la gloire de Dieu», «nous faire pressentir l'au-delà»* et *«nous élever»*.
2. Les responsables pastoraux considèrent que la liturgie de l'Église doit être *«ancrée dans la vie»*, car elle est *«l'accomplissement et la réalisation de l'action de Dieu dans l'aujourd'hui de nos vies»*. À cette conviction, les musiciens professionnels opposent plutôt qu'elle doit nous *«donner un avant-goût de la liturgie céleste»* et *«nous extraire du monde matériel pour méditer»*.
3. Les responsables pastoraux jugent que le chant liturgique actuel est *«accessible pour la participation»* et permet de *«rejoindre l'ensemble des participants»*. À ce jugement, les musiciens professionnels opposent qu'il est plutôt *«minable», «insignifiant», «banal», voire «débile»*.
4. Les responsables pastoraux jugent également que le style musical du chant liturgique actuel est *«en interaction avec la culture ambiante»* et qu'il permet au peuple *«de chanter sa foi dans sa culture»*. À ce jugement, les musiciens professionnels opposent plutôt qu'il est *«vulgaire», qu'il a «l'odeur de la rue», et qu'il est «porteur de la rumeur mondaine»*.

3.3.2 Formulation des enjeux.

En abrégant au maximum l'énoncé de l'opposition qui caractérise le débat sur le chant liturgique actuel au Québec, on ne peut cependant prétendre qu'il s'y réduit. En cours de route, plusieurs questions, de pertinence variable, ont été soulevées sans nécessairement avoir reçu un traitement suffisant. Il importe, au terme de cette partie descriptive, de dégager les principaux enjeux pratiques et théoriques qui devraient mériter une attention plus substantielle dans la suite de notre recherche.

Au plan pratique, d'abord, le débat soulevé par les musiciens remet en cause de façon radicale l'orientation stylistique de la pratique musicale post-conciliaire. Doit-on, comme certains le suggèrent, mettre de côté l'ensemble du répertoire de chants liturgiques composés après Vatican II, sous prétexte que ces chants seraient empreints d'une expressivité inappropriée au sacré? Ne serait-il pas opportun de favoriser l'usage de formes musicales plus classiques, traditionnelles ou contemporaines? Ou en sens contraire, doit-on maintenir la politique de rejet du répertoire classique de musique sacrée dans la liturgie post-conciliaire, ne serait-ce que pour le seul motif pastoral de la participation active de l'assemblée? Questions simples en apparence, mais qui touchent néanmoins la pratique de plusieurs musiciens qui, chaque semaine, doivent choisir les chants et la musique pour les célébrations, en tenant compte de la sensibilité des responsables pastoraux de la liturgie.

Ces questions pratiques sont évidemment liées à des considérations théoriques, spécialement ce qui a trait à la perception et la signification musicale. Comment la

différence d'éducation musicale affecte-t-elle la perception du chant liturgique? Comment les représentations théologiques sont-elles impliquées dans le jugement sur la musique en contexte de célébration liturgique? Ou tout simplement, à quoi reconnaît-on la convenance liturgique d'un style musical? Après avoir éclairé ces questions, on devra par la suite discuter l'association entre la pratique musicale contemporaine et le concept théologique de l'inculturation. Dans quelle mesure est-il juste de considérer un style musical d'inspiration populaire comme une marque d'inculturation de l'expression liturgique? En quoi cette pratique de l'inculturation est-elle compatible avec l'hétérotopie des formes expressives du culte rituel, ou ce que Congar appelait la nécessité pédagogique d'un sacré objectif⁹²? Pour quelle raison l'inculturation apparaît-elle comme un processus de dissolution de l'imaginaire culturel relatif à l'éternité, à la louange angélique, au point de paraître comme une occultation de la fonction de manifestation de l'achèvement eschatologique dévolue au mémorial eucharistique?

Ces différentes questions se présentent comme le résultat de notre effort de description de la situation de la musique liturgique au Québec. Jusqu'à présent, en tant que pratique de l'assemblée chrétienne, la pratique musicale liturgique ne nous a été accessible que par la narration interprétative des différents acteurs. Une narration qui, au sein même des contradictions qu'elle met au jour, marque tout de même l'inscription d'une poursuite de la vérité de la foi évangélique célébrée en Église. Pour nous inscrire dans cette poursuite,

⁹²Voir Yves M.-J. Congar, «Situation du "sacré" en régime chrétien», La liturgie après Vatican II, Paris, Cerf, 1967, p. 385-403.

après nous être livrés au temps de l'écoute, nous devons maintenant passer au temps de la discussion. Nous avons constaté en effet que l'effort descriptif, pour sortir de l'impasse des contradictions, appelle des clarifications importantes sur le processus des jugements interprétatifs de la musique liturgique, puisque la description ne peut se faire sans évaluation normative et sans examen de la validité des critères normatifs au plan perceptif et théologique. Le diagnostic sur la situation de la musique liturgique apparaît d'ores et déjà comme l'enjeu principal de cette recherche.

DEUXIÈME PARTIE

Le jugement de convenance à l'égard du chant liturgique.

La partie précédente a révélé un écart considérable entre le jugement des musiciens de formation et celui des responsables pastoraux à l'égard du chant liturgique contemporain. Ces jugements opposent en plus, au plan théologique, des horizons de pensée antithétiques. Au cœur de la controverse, on peut être porté à rechercher, de manière étroite, quelle alternative est juste. Il importe ici de ne pas céder à l'impression que la vérité réside forcément dans l'une ou l'autre position. C'est faire outrage à la complexité du réel que de limiter ainsi, a priori, une quête d'intelligence. Devant pareil débat, une saine discussion nous fera prendre la distance nécessaire pour identifier les réductions inévitables d'un discours polémique, pour faire les concessions qui s'avèrent justes, soutenir les objections qui tiennent, et apporter des précisions supplémentaires.

Il nous incombe tout d'abord la tâche d'analyser de façon plus rigoureuse le jugement appliqué au chant liturgique. Nous avons identifié précédemment les variables de l'éducation musicale et de l'articulation théologique comme les déterminants de ce jugement. Toutefois, comme il s'agit d'une pratique artistique, nous touchons ici à la problématique du jugement esthétique ou jugement de goût. Sans ignorer ces déterminants, il nous faut nous intéresser aux conditions propres du jugement esthétique. En abordant cette problématique, deux possibilités réductrices se présentent immédiatement à nous. Dans le premier cas, il s'agit de réduire le jugement esthétique à

une affaire de goût personnel tout à fait indiscutable. On nage alors en plein subjectivisme, où la résonance affective spontanée suffit comme critère d'évaluation. Dans le second cas, la réduction consiste à identifier le jugement esthétique à une observation objective des experts musiciens. La connaissance et la pratique de la musique disposeraient les sujets à la constatation de la valeur de la musique. En fait, ce qui manque à ces deux positions, c'est l'attention aux processus conduisant à la formulation d'un jugement de valeur. Certes, en apparence, les énoncés du genre «ce chant convient tout à fait» ou encore «celui-ci ne convient pas du tout» jaillissent instinctivement. Cela atteste cependant le caractère inconscient des processus perceptuels du jugement esthétique. Par notre analyse, nous voulons en quelque sorte lever le voile sur cette inconscience afin d'en éprouver la portée explicative. Nous voulons rendre compte de l'écart entre musiciens et responsables pastoraux dans leur jugement de valeur en explicitant le monde de l'expérience subjective qui préside à leur élaboration.

Afin d'y arriver, notre analyse doit se rendre attentive en premier lieu aux conduites perceptives que suscite la musique, plus particulièrement le chant. Les recherches sur la perception musicale, notamment celles des psychologues expérimentalistes et des théoriciens de l'information, nous apprennent en effet à concevoir l'écoute de la musique sous l'angle d'un décodage de stimuli sonores. L'intérêt sera ici de montrer dans quel sens l'éducation musicale influence ce décodage et dans quelle mesure elle confère une compétence de jugement sur les œuvres, notamment le chant liturgique. En second lieu, nous devons encore creuser notre analyse de la perception musicale en nous attardant

cette fois au processus de sémantisation¹ à partir de la musique. Nous touchons ici à ce que nous désignons dans la partie précédente comme jugement connotatifs. La seule épithète «sacrée» que l'on accole parfois à la musique liturgique fait intervenir la question du sens extra-musical d'une œuvre, abstraction faite de la détermination fonctionnelle qui peut aussi influencer sur la signification verbale associée. Au-delà de l'objection formaliste, qui dénie la possibilité expressive de la musique, nous pourrions montrer comment la représentation sémantique du style musical contribue fortement à la formulation du jugement de convenance dans le débat sur le chant liturgique actuel.

Notre démarche s'inspire de l'éminent chercheur Robert Francès pour qui le jugement esthétique suppose la constatation de faits de perception et de sémantisation, tout en ne s'y identifiant pas². Francès précise avec justesse que le jugement esthétique consiste fondamentalement en l'énonciation d'une valeur, fut-elle, dans notre cas, la convenance. Cette valeur, reconnue plus ou moins unanimement au sein d'un même groupe social, tend par ailleurs à s'établir comme norme de goût. D'où sans doute son apparente objectivité. Élément central du débat actuel sur le chant liturgique, le jugement de convenance manifeste l'existence de seuils d'acceptabilité en dehors desquels la pratique musicale est jugée inadéquate pour la liturgie. Toutefois, cette norme de goût est presque toujours implicite. Nous voulons dans les deux prochains chapitres, l'un sur la

¹Suivant Jean-Jacques Nattiez, «... par souci de simplification et de convention, nous qualifions de "sémantique" toute espèce d'association extrinsèque à la musique, et nous appellerons sémantique musicale la discipline qui étudie la verbalisation explicite d'associations qui, dans l'expérience courante, restent le plus souvent à l'état d'impressions latentes.» Musicologie générale et sémiologie, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1987, p. 139.

²Voir Robert Francès, La perception de la musique, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1958, p. 383.

différence de perception (chapitre 4), l'autre sur la représentation sémantique du style (chapitre 5), expliciter le processus d'émergence de cette norme. Nous croyons, du coup, rendre compte de ce qui conduit à l'affirmation: «le style de ce chant convient pour la liturgie» ou «il ne convient pas». Nous serons alors plus en mesure d'établir le problème-clé qu'il nous faut considérer pour dégager l'apport spécifique de cette recherche. Dans un troisième chapitre, nous concluons cette deuxième partie en montrant que le débat sur le chant liturgique actuel, en ce qui a trait à la prépondérance de la représentation sémantique du style comme déterminant du jugement de convenance, relève d'une problématique dont les racines historiques remontent au mouvement liturgique du XIX^e siècle (chapitre 6).

CHAPITRE IV

La différence de perception entre musiciens de formation et responsables pastoraux.

La différence de perception entre musiciens de formation et responsables pastoraux, auxquels on doit associer une fraction importante des assemblées liturgiques, a été démontrée dans la première partie de cette recherche. Ce qui nous importe maintenant, c'est de préciser la nature de cette différence et d'en dégager les principales conséquences pour la poursuite de notre discussion. Nous devons établir si la perception des musiciens est plus juste, et si, pour cette raison, elle leur confère une compétence de jugement supérieure à celle des non-musiciens, en l'occurrence les responsables pastoraux. La vérification de cette hypothèse donnerait à la position des musiciens une crédibilité supérieure. Si par contre elle devait être infirmée, nous devrions alors mieux définir en quoi consiste l'aptitude à juger la convenance du chant pour la liturgie. En somme, nous cherchons à savoir s'il convient de distinguer la compétence de perception de la compétence de jugement.

4.1 Une approche cognitive de la perception musicale.

Pour traiter la différence de perception qui nous intéresse, nous avons écarté d'approcher la perception musicale sous l'angle philosophique. La perception de la musique pourrait être entendue au sens d'une conception de la musique, et la différence de perception

comme le fait d'oppositions entre différentes écoles de pensée. L'attention à ces oppositions idéologiques ne serait pertinente que si nous étions en présence de positions philosophiques ardemment débattues. Or ce n'est pas le cas. Notre débat présente des positions plutôt intuitives, sauf chez quelques rares musiciens où nous avons parfois repéré des considérations esthétiques plus articulées. Nous avons donc choisi l'éclairage de la psychologie cognitive afin de nous centrer davantage sur les faits de perception reliés aux qualités phénoménales de la musique. En effet, la psychologie cognitive, en dépendance de la théorie de l'information, nous apprend à considérer la musique comme un stimulus sonore en face duquel le sujet auditeur adopte une stratégie perceptive qui ne peut s'élaborer indépendamment des lois de la perception ordinaire. Plutôt que d'élaborer sur des convictions, il nous a semblé fondamental d'établir des faits à partir desquels nous pourrions résoudre les ambiguïtés auxquelles nous sommes confrontés.

Le cadre explicatif dans lequel nous évoluerons pose en son centre la notion de traitement de l'information. Cette notion postule que l'être humain n'a pas une perception immédiate de son environnement mais qu'il se livre en permanence à un véritable effort cognitif de décodage du réel environnant. Notre intelligence effectue constamment une sélection parmi les stimuli captés par nos sens avant de leur attribuer une signification¹. L'intelligence ne peut évidemment traiter toute l'information enregistrée par la mémoire sensorielle. Il lui faut nécessairement sélectionner un

¹Voir Claudette Fortin et Robert Rousseau, Psychologie cognitive: une approche de traitement de l'information, Sainte-Foy, Télé-Université, 1996, p. 21.

stimulus particulier en lui accordant son attention². Ne seront traités, en effet, que les stimuli faisant l'objet d'une attention sélective. Citons à ce propos C. Fortin et R. Rousseau:

Lorsqu'un stimulus (son, lumière, etc.) est présent dans l'environnement, l'organisme peut d'abord l'enregistrer en mémoire sensorielle. S'il y prête ensuite attention, ce stimulus sera identifié et introduit en mémoire à court terme, puis en mémoire à long terme³.

On notera que le traitement de l'information comprend des processus perceptuels faisant appel notamment à différents types de mémoire, chacun ayant ses fonctions propres. Le *traitement de l'information* suppose donc un ensemble d'activités cognitives conduisant à sélectionner et à interpréter l'information enregistrée par nos capteurs sensoriels de façon à lui donner une signification. On doit remarquer que, dans la terminologie de la psychologie cognitive, les concepts de *message* et d'*information* ne s'identifient pas au plan du contenu, mais réfèrent à la forme phénoménale des stimuli. Seul le concept de *signification* réfère au plan du contenu⁴.

Ainsi, avant toute considération esthétique, la perception de la musique, comme toute perception, se présente au départ comme le décodage de stimuli sonores captés par l'oreille. C'est ce que formule très justement Emmanuel Bigand:

... ce qui nous procure une infinité de sentiments riches, variés et subtils n'est au départ qu'une simple série de signaux acoustiques, et même pour être tout à fait exact, qu'une simple succession de vibrations aériennes qui heurtent notre tympan. Seule l'intervention de

²Le traitement cognitif des stimuli suppose «... une perte en information pour un gain en signification.» Voir Michel Volle, *Analyse de données*, Paris, Économica, 1993, coll. «Économie et statistiques avancées», p. 12.

³Claudette Fortin et Robert Rousseau, *op. cit.*, p. 13.

⁴À moins d'indication contraire, c'est toujours en ce sens que nous prendrons les concepts d'information ou de message, sans jamais référer au contenu.

nombreux processus de codage et de transformation de l'information va pouvoir nous permettre d'attribuer à ces signaux une haute valeur symbolique⁵.

La perception musicale relève du traitement de l'information sonore et des processus divers qui le composent. Il faut donc délaissier une conception naïve selon laquelle l'écoute de la musique est une expérience toute passive, immédiate et spontanée. Citons de nouveau l'observation de Bigand à ce sujet:

... (l)auditeur est bien loin d'être un sujet passif se contentant de recevoir des sons et de se laisser charmer par leurs qualités acoustiques plus ou moins chatoyantes: bien au contraire, l'auditeur est actif, il effectue un véritable travail d'interprétation mentale de l'œuvre...⁶

La perception musicale mobilise chez l'auditeur toute la gamme des activités cognitives (enregistrement sensoriel, attention sélective, reconnaissance de forme, mémoire à court terme, catégorisation, conceptualisation, etc.) qui caractérise la perception ordinaire. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de tous ces processus. Il nous suffit de prendre acte de leur existence.

L'étude de la perception musicale ne concerne pas seulement les processus psychologiques chez l'auditeur. Elle regarde également la musique elle-même en tant que stimulus sonore ayant des propriétés informatives facilitant plus ou moins son décodage. À ce sujet, certains résultats de la recherche expérimentale sont de nature à éclairer nos préoccupations sur la différence de perception entre musiciens formés et

⁵Emmanuel Bigand, «Les sciences de la cognition musicale», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 411, mai-août 1993, p. 450.

⁶Ibid.

non-musiciens. Nous allons nous y attarder, en nous éclairant notamment des travaux d'Abraham Molès, de Robert Francès et de Michel Imberty.

4.1.1 L'originalité et la banalité informatives d'une œuvre musicale.

Abraham Molès est un pionnier de l'application de la théorie de l'information à l'étude de la perception esthétique, plus particulièrement dans le domaine musical. Son projet s'inscrit dans la perspective d'une esthétique nouvelle ayant pour base «... l'étude systématique de la matérialité de la communication, en contraste avec l'étude idéale qui fut l'esprit de l'esthétique classique...⁷» L'application de la théorie de l'information suppose en effet une approche positive de l'œuvre d'art. Elle consiste dans le fait de quantifier le stimulus artistique en fonction de la complexité de sa forme⁸. Un indice numérique peut être calculé sur la base de la redondance des stimuli et des séquences de stimuli⁹. La musique se prête particulièrement bien à cette quantification, compte tenu de l'articulation de son organisation formelle, notamment au plan mélodique et rythmique.

Du point de vue de la théorie de l'information, cette quantité d'information est un indice nous permettant de qualifier un message musical en termes de *banalité* ou d'*originalité*.

⁷Abraham Molès, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 193.

⁸C'est Claude Shannon, mathématicien aux Laboratoires Bell, qui proposait le premier, en 1948, une façon de quantifier l'information transmise par un message. Voir C. Fortin et R. Rousseau, *op. cit.*, p. 13.

⁹«La complexité C ou H est proportionnelle à une grandeur appelée Information par signe (Uberschungswert) ou "valeur de surprise", l'inattendu procuré par l'apparition de chaque signe successif, ce qui est l'algorithme fondamental de Shannon-Wiener; ceux-ci la relient au logarithme de l'improbabilité des différents types de signe n: $-\pi \log \pi$.» Abraham Molès, «Approche informationnelle de la perception et de la création musicales», *International review of the aesthetics and sociology of music*, vol. 17, no 2, december 1986, p. 276.

Cette qualification ne correspond pas ici à une évaluation esthétique mais équivaut plutôt à déterminer le degré de difficulté du décodage pour l'auditeur. Est banal un stimulus musical qui exige un effort cognitif minimum en raison de sa forte *prévisibilité*. À l'inverse, un stimulus musical dont l'*imprévisibilité* commande un effort cognitif plus grand sera qualifié d'original. Un message musical dont la structure respecte des lois d'organisation qui sont familières à l'auditeur (gamme diatonique, temps binaire ou ternaire, cadences harmoniques, résolution de la sensible sur la tonique, etc.) est nécessairement prévisible. Par contre, lorsque ces lois habituelles ne sont pas respectées comme on s'y attendrait, et que l'organisation formelle du stimulus musical est inattendue, le message musical gagne en originalité. Cependant, un minimum de structure reconnaissable est nécessaire à l'intelligibilité du message, car une trop grande originalité peut le rendre pratique *inintelligible*. Si l'on tient à ce qu'un message soit facilement intelligible, il doit être banal au plan structurel¹⁰. Une structure banale se caractérise par une forte redondance interne. En terme musical, cela veut dire, par exemple, qu'une mélodie adoptera au plan rythmique une séquence de valeurs de note qui sera répétée plusieurs fois¹¹. Une mélodie, ou tout message musical, pourra encore

¹⁰«Le sens étymologique du mot intelligence, intelligere, justifie que ce qui est le plus intelligible soit ce qui a le plus de liens, que ce soit donc ce qu'on rencontre le plus souvent dans les réseaux de la pensée. Ainsi, le plus intelligible est en même temps le plus banal...» Abraham Molès, *op. cit.*, p. 196. Sur les rapports entre la redondance et la simplicité d'une mélodie, voir aussi Michel Imberty, *Entendre la musique: Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979, p. 84.

¹¹Nous avons une illustration éloquent de cette redondance rythmique dans l'hymne *Nous chanterons pour toi* (harmonisation et textes de Lucien Deiss). La séquence commence par une noire, suivie de quatre croches, puis de trois noires, et elle est reprise trois fois à l'intérieur de la même mélodie.

être banalisée par des répétitions successives¹². Les répétitions d'une même mélodie sur différentes strophes d'un hymne, par exemple, contribuent à banaliser le message musical.

Cette façon de qualifier la musique en termes d'originalité ou de banalité n'est pas familière au milieu des musiciens de profession. Un commentaire musicologique peut fort bien admettre qu'une musique soit simple tout en étant très originale au plan esthétique. Cependant, du point de vue de la théorie de l'information, il n'est pas possible qu'une musique soit à la fois simple et originale, puisque la simplicité de la forme doit nécessairement être rangée auprès de la banalité informative. En définitive, nous ne voulons pas affirmer autre chose que ceci: le réel musical perçu peut être qualifié de banal ou d'original, selon qu'il est simple ou complexe, c'est-à-dire que la quantité d'information est minimale ou maximale, sans engager pour l'instant aucun jugement esthétique.

4.1.2 L'incidence de l'éducation musicale sur la capacité perceptive.

L'intérêt de cette approche est de décrire la forme musicale, au sens phénoménal, et non musicologique, sous l'angle du débit informationnel auquel sont exposés les sujets qui écoutent une pièce de musique. Nous nous plaçons du point de vue de la réalité perceptive de la musique. Cela nous démarque des approches musicologiques

¹²«L'ensemble du message musical se présente comme une succession de paquets d'originalité, de grandeur variable, dont l'originalité décroît plus ou moins lentement selon le nombre de répétitions et la complexité des variations introduites dans ces répétitions.» Abraham Molès, *op. cit.*, p. 170. À propos de la répétition comme facteur de banalisation, réduisant l'imprévisibilité du message musical, voir également p. 185.

traditionnelles d'après lesquelles la description analytique d'une pièce musicale doit se faire en référence aux canons formels établis par les traditions stylistiques, philosophiques ou culturelles. Nous ne voulons certes pas nier ici la pertinence et l'utilité de l'analyse musicale d'après un cadre référentiel historique. La connaissance de l'histoire de la musique, notamment au plan des formes (motet, tropaïre, suite, sonate, messe, etc.), favorise un exercice comparatif apte à montrer l'organicité du développement de l'art musical à l'intérieur d'une période donnée. Elle permet de constater à la fois la fidélité et l'originalité esthétique d'un corpus musical en rapport avec une norme stylistique. Elle confère, à l'évidence, une compétence analytique bien supérieure à celle des néophytes de la musique pratiquement dépourvus de telles références normatives¹³. Néanmoins, ce qui nous importe ici est d'évaluer en quoi cette connaissance de la musique et de son histoire influence la perception de la musique.

Au départ, on doit admettre sans réserve que l'éducation musicale confère aux musiciens et aux musicologues une capacité perceptive beaucoup plus grande que celle des non-musiciens. C'est ce qu'attestent les recherches de Molès qui ont démontré que «... la réception du message esthétique est conditionnée par l'existence d'un débit d'information limitée tant sémantique qu'esthétique, fonction de la culture passée et mémorisée du récepteur, ainsi que de son potentiel d'attention¹⁴.» La connaissance et la pratique de la musique, ainsi que la fréquentation courante du répertoire des œuvres musicales, enregistrées dans la mémoire, augmentent la capacité de traitement de l'information ou

¹³Sur l'importance des normes conventionnelles comme condition d'évaluation compétente de l'œuvre d'art, voir Jon Elster, «Convention, créativité, originalité», *EspacesTemps*, no. 55-56, 1994, p. 20.

¹⁴Abraham Molès, *op. cit.*, p. 199.

élèvent le seuil d'intelligibilité du message musical¹⁵. En contrepartie, cette élévation du seuil d'intelligibilité a pour effet d'accentuer la banalisation des formes musicales simples. Comme l'a très justement observé Robert Francès, «... la connaissance des styles augmente le nombre d'éléments auxquels s'attache le sentiment de banalité sans entraîner nécessairement pour cela une dégradation esthétique des œuvres dans lesquels on les rencontre¹⁶.» La possibilité de reconnaître des patterns stylistiques engendre en effet une plus grande facilité à anticiper le développement de l'œuvre musicale, atténuant du coup l'effet de surprise que déclenche normalement un développement inattendu, original. L'auditeur musicien manifeste donc des attentes perceptives plus élevées en matière d'originalité informative. Il sera davantage enclin à se lasser, par exemple, devant un enchaînement harmonique à caractère usuel et peu recherché que ne le sera celui dont les habitudes d'écoute se limitent à la musique des média de masse¹⁷.

Par ailleurs, l'auditeur non-musicien, à l'exception du mélomane, ayant un seuil d'intelligibilité beaucoup moins élevé, aura plutôt tendance à s'attacher à des formes usuelles auxquelles il est plus accoutumé. Ses attentes perceptives apparaissent circonscrites à des canevas précis, notamment, dans notre culture, à l'usage du système tonal. C'est ce que nous pouvons conclure à la suite des recherches de Francès sur l'acculturation tonale des auditeurs occidentaux:

La fréquentation des oeuvres tonales constitue, dans nos sociétés, chez les enfants à partir de 6 ans, une accoutumance que l'on a appelée acculturation tonale. On a pu la mettre en évidence par des

¹⁵À propos de la limite apercptive du musicien, voir Abraham Molès, *op. cit.*, p. 162-163.

¹⁶Robert Francès, *op. cit.*, p. 386.

¹⁷*Ibid.*, p. 383.

expériences portant sur la perception de fragments mélodiques, de détection de fins de phrases, de productions de courtes mélodies en partant de l'audition d'une note isolée, etc. /.../ (Ces expériences) témoignent de l'existence de ce système d'attente perceptive qui résulte de l'acculturation tonale même chez les analphabètes musicaux (dont l'oreille n'a été formée que par l'audition) et d'autant plus que la musique non-savante, diffusée par les média, respecte les principes de la tonalité¹⁸.

Puisqu'il ne connaît généralement pas autre chose, l'auditeur non-musicien n'aura pour cadre de référence normative que les musiques tonales. Celles-ci se limitent pour plusieurs au seul type de la chanson populaire des média de masse. Cela se comprend en raison de la large diffusion dont elle fait l'objet, mais aussi de la manière dont elle est conçue. En effet, Molès a bien montré que ce qui différencie la musique populaire des média de la musique savante est le fait qu'elle se veut «... intégralement appréhensible par une grande majorité des auditeurs¹⁹.» Il s'agit généralement d'une forme musicale simple, dont la banalité informative favorise un décodage sans peine.

Il apparaît donc que l'éducation musicale a une incidence probante sur la perception de la musique. La perception du musicien est supérieure en ce que celui-ci peut approcher avec satisfaction et plaisir des compositions musicales plus complexes. Sa connaissance de l'histoire de la musique et des différents styles musicaux l'autorise à formuler une appréciation comparative dont on ne retrouve pas l'équivalent chez le non musicien. Par ailleurs, ce dernier ne perçoit la musique que d'après des stéréotypes culturels répandus, tels que la mélodie et l'harmonie tonales²⁰, et la forme ABA (refrain-couplet-refrain)²¹.

¹⁸Robert Francès, «Les artéfacts de la musique contemporaine», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 410, janv.-avril 1993, p. 404.

¹⁹Abraham Molès, op. cit., p. 163.

²⁰Voir Robert Francès, loc. cit., p. 404.

Ces stéréotypes constituent des attentes perceptives et toute musique qui les respecte se trouve du coup facilement accessible à la plupart des gens, comme dans le cas de la chanson populaire. Même en l'absence de tels stéréotypes, l'auditeur non-musicien conserve ce régime d'attentes perceptives et cherche à décoder l'œuvre musicale selon les canevas qui lui sont familiers.

4.2 La perception du chant liturgique.

On comprend aisément que ce que nous venons d'affirmer sur la perception musicale s'applique également à la perception du chant dans la liturgie. Cependant, comme le chant constitue un message double, à la fois musical et verbal, nous sommes au plan perceptuel devant un cas particulier de l'attention. Doit-on envisager un partage de l'attention ou peut-on admettre une double attention? Dans la seconde hypothèse, la musique obtiendrait une attention qui lui est propre, ce qui contraste avec l'ensemble de l'action liturgique où l'intérêt se concentre prioritairement sur la parole. Le chant liturgique doit-il, lui aussi, donner priorité à la parole, quitte à ce que sa musique passe au second plan? Ce serait là, semble-t-il, la discrétion requise pour une musique fonctionnelle.

4.2.1 Le principe de la primauté d'attention à la parole.

L'action liturgique met en branle, dans la perspective informationnelle, une très grande quantité de stimuli. Corps, voix, musique, chants, gestes rituels, postures, aménagement

²¹Voir Michel Imberty, Les écritures du temps: Sémantique psychologique de la musique, Paris, Dunod, 1981, p. 94.

spatial, mobilier et symboles rituels constituent ce qu'on pourrait appeler la trame phénoménale de la célébration liturgique. Devant cette richesse d'informations, les sujets effectuent constamment un travail de sélection discriminante pour ne traiter que les stimuli jugés pertinents et qui captent leur attention²². On peut présumer que c'est la parole qui obtient cependant la plus grande part de cette attention. La liturgie comportant l'annonce du message évangélique, le langage parlé tient un rôle central dans la stratégie de communication. Dans l'aménagement rituel de la célébration liturgique, il apparaît dans l'ordre des choses que tout concourt à ce que la parole des différents intervenants ait le maximum d'attention de la part de l'assemblée. La parole fait partie de la trame essentielle de l'expression liturgique. Avant même de s'ériger en principe normatif, il s'agit là d'un fait.

Qu'arrive-t-il maintenant lorsqu'il s'agit de la parole chantée? L'aménagement liturgique paraît commander la même logique, à savoir que la primauté d'attention doit être accordée au texte aux dépens de la musique. Un chant possède la convenance requise pour la liturgie dans la mesure où la mélodie ne nuit pas à l'intelligibilité des paroles. Au plan de la communication, cela signifie qu'il faut éviter que la musique devienne un facteur de nuisance pour la perception du message verbal. La musique doit plutôt être au service du texte pour le mettre en valeur. Historiquement, ce sont notamment la cantillation et la psalmodie, de même que le chant grégorien et certaines œuvres polyphoniques, qui sont réputés correspondre le mieux à cet idéal normatif. Ces

²²«Quoique l'on enregistre énormément d'information en mémoire sensorielle, ce n'est que d'une partie de cette information dont nous devenons conscients: celle à laquelle nous prêtons attention.» Claudette Fortin et Robert Rousseau, Psychologie cognitive: une approche de traitement de l'information, p. 70.

modèles accusent néanmoins le fait d'une musicalisation accrue des formes du chant liturgique au cours de l'histoire. De la cantillation à la polyphonie palestrinienne, il faut bien reconnaître que la richesse informative du stimulus musical a augmenté considérablement, au point où on peut se demander si le principe de la primauté d'attention aux paroles tient toujours²³. Nous devons donc examiner selon quelles modalités d'application, d'après la théorie de l'information, ce principe vaut.

4.2.2 L'existence d'un fait d'attention à la mélodie.

Pour s'assurer que le message musical soit entièrement subordonné au message verbal, il faut que la musique soit pratiquement dépourvue d'intérêt pour l'auditeur, se contentant d'un commentaire mélodique minimum. La mélodie doit nécessairement adopter une structure interne à forte redondance, dont la prévisibilité peut être encore accrue par des répétitions²⁴. La musique nécessite alors peu d'effort au décodage, son message étant fondamentalement banal au plan informatif. L'auditeur est ainsi libre de consacrer un effort d'attention plus substantiel au message verbal. La cantillation et les formules psalmiques répondent tout à fait à cette caractéristique. Leurs canevas mélodiques, simples et dépouillés, ne font souffrir au texte aucune lutte de prééminence pour l'attention de l'auditeur.

²³Dans l'histoire générale de la musique occidentale, Molès observe que «... c'est l'intelligibilité du discours chanté qui tend au cours de l'évolution à passer systématiquement au second plan pour augmenter le champ de liberté des parties proprement musicales à prédominance esthétique...» *op. cit.*, p. 189.

²⁴Selon Molès, «... le procédé le plus efficace pour accroître l'intelligibilité du discours chanté consiste à compenser l'accroissement d'imprévisibilité par la répétition /.../: l'intelligibilité du discours chanté s'accroît comme le logarithme binaire du taux de répétition, toutes choses égales d'ailleurs.» *op. cit.*, p. 185.

Les difficultés commencent lorsque la mélodie prend une forme plus stylisée et se singularise en fonction d'un texte précis. La ligne mélodique doit alors être plus originale, ce qui fait augmenter son intérêt pour l'auditeur. Du coup, la primauté d'attention au texte apparaît menacée. On peut faire valoir que la musique demeure au service du texte, dans la stricte mesure où, notamment, la mélodie en épouse les accents intonatifs ou souligne certains mots dont le sens est plus fondamental²⁵. C'est ce qui fait, pour plusieurs²⁶, le génie expressif du chant grégorien, vanté pour la symbiose efficace qu'il réalise entre la mélodie et le texte de langue latine. Sur ce modèle, la composition de chant liturgique aurait pour principe conducteur la mise en œuvre d'une musique qui colle le plus possible au texte pour en accentuer l'expressivité. Or, quand surgit la question de savoir ce que signifie, musicalement, coller au texte, souligner un mot important, épouser les accents intonatifs, on doit bien reconnaître que la réponse ne peut pas être univoque. Dans les faits, les solutions musicales sont diverses, même à l'intérieur d'une même convention d'écriture, d'un même style. Le répertoire grégorien est témoin d'une pluralité de mélodies associées à un même texte²⁷. Différents procédés musicaux peuvent prétendre à une efficacité équivalente pour coller au texte, souligner un mot, épouser ses accents. La musique conserve toujours une certaine originalité expressive, même si, par ailleurs, elle est conçue de manière à réaliser avec la parole une

²⁵On sait pertinemment que l'interprétation du chant peut avoir également une grande influence sur l'intelligibilité des paroles. Un chanteur peut servir plus ou moins un texte selon la qualité de sa diction.

²⁶Voir Solange Corbin, «Musique chrétienne des premiers siècles: les plain-chants et le chant grégorien», Histoire de la musique, tome 1, Paris, Gallimard, 1977, p. 652. Dans le même sens, Antoine Bouchard, «Questions sur la nature de la musique liturgique», Bulletin de Laudem, no 6, automne 1992, p 18.

²⁷On n'a qu'à se rapporter aux nombreuses versions du Kyrie présentées dans le Paroissien Romain contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes, Paris, Desclée et Cie, 1934, p. 19-34.

l'attention multiple²⁹. Ceci rend compte du fait que, dans l'expérience quotidienne, il nous est possible d'effectuer des tâches simultanées qui demandent chacune leur champ propre d'attention. L'attention multiple est d'autant plus possible qu'elle fait appel à des réservoirs de ressources attentionnelles distincts. Par conséquent, on serait amené à conclure, dans le cas du chant, qu'une musicalisation accrue, dans la mesure où elle ne dénature pas, par quelque mélisme prolongé, la structure syllabique du langage verbal, ne diminue pas substantiellement l'intelligibilité des paroles. Certes un effort particulier sera nécessaire pour prendre en filature les paroles d'un chant afin de lui accorder l'attention nécessaire à son traitement. Plus encore, comme le font remarquer Fortin et Rousseau à propos d'un double message, un sujet peut «... traiter suffisamment le message non filé pour en saisir la signification...³⁰», de sorte que, même dans l'hypothèse d'une attention prioritaire à la musique, les paroles peuvent être saisies.

Par conséquent, en matière de chant liturgique, nous serons amenés à soutenir que le principe de la primauté d'attention aux paroles ne vaut que pour certaines formes de chant, du type de la cantillation ou de la psalmodie. Mais on ne saurait pour autant affirmer que ce sont là les modèles par excellence d'un chant vraiment liturgique. La constitution historique d'un répertoire dit de musique sacrée, notamment le répertoire grégorien et certaines œuvres polyphoniques, témoigne d'une admission franche de l'art musical dans le déroulement de l'action liturgique. La musicalisation de textes liturgiques, même si elle peut se faire en fonction de l'expressivité des mots, met aussi

²⁹Voir Claudette Fortin et Robert Rousseau, *op. cit.*, p. 97.

³⁰*Ibid.*, p. 75.

en œuvre, immanquablement, la richesse expressive propre à la musique. Du coup, la musique prend de l'intérêt et attire l'attention. Ce qui nous conduit à formuler un second principe normatif, à savoir que le chant liturgique tolère qu'une double attention soit portée et au texte et à la musique. Il est en effet possible pour le sujet humain de percevoir simultanément parole et mélodie, chacun à son registre particulier d'attention, l'un principalement au plan de la logique rationnelle, l'autre sans doute davantage au plan d'une logique affective que nous devons préciser ultérieurement.

4.3 La différence de perception du chant liturgique actuel.

Après avoir mis en lumière certains aspects de la perception de la musique en général, et du chant liturgique en particulier, nous devons revenir à notre questionnement de départ sur la nature de la différence de perception entre musiciens de formation et responsables pastoraux qu'on doit identifier ici aux non-musiciens. Cette différence, du point de vue cognitif, relève essentiellement de l'amplitude de la capacité de traitement de l'information musicale. En raison de leur connaissance des œuvres musicales, de leur pratique et de leurs habitudes d'écoute de la musique, les musiciens de formation ont un seuil d'intelligibilité beaucoup plus élevé que celui des responsables pastoraux. Mais cette différence en recèle une autre au plan des attentes perceptives. Comme la capacité perceptive des musiciens est plus élevée, ces derniers sont clairement prédisposés à percevoir le chant liturgique actuel comme une musique banale dépourvue d'intérêt. À l'inverse, pour les responsables pastoraux et la plupart des membres d'assemblée, le chant liturgique actuel se situe tout à fait dans le registre de leurs attentes perceptives. L'utilisation de l'harmonie et de la mélodie tonales, de même que la forme ABA (refrain-

couplet-refrain) font en sorte que l'auditeur moyen d'une assemblée peut facilement maîtriser le message musical jusqu'à le reproduire vocalement.

Ces précisions apportées, subsiste toutefois la question de savoir sous quel régime de perception, celui des musiciens ou celui de l'assemblée, doit-on envisager le jugement de convenance du chant liturgique. Est-il légitime de penser qu'en raison de leur capacité perceptive plus élevée les musiciens formulent un jugement plus juste? Puisque nous avons affaire à des experts, on serait tenté de répondre par l'affirmative. Devons-nous par conséquent souscrire au jugement dépréciatif qu'ils formulent à l'égard du chant liturgique actuel, notamment son caractère «banal»? Toutes ces questions doivent maintenant obtenir des réponses plus définitives. Nous devons clarifier en quoi consiste la compétence de jugement de convenance pour le chant de la liturgie.

4.3.1 La banalité du chant liturgique actuel.

En matière de chant liturgique, on a vu plus haut que le principe de la primauté d'attention à la parole vaut d'autant plus que la musique est banale. L'histoire atteste d'un usage liturgique traditionnel d'un chant où la musique a peu d'importance et où le texte a toute l'attention de l'auditeur (cantillation, psalmodie et dans une moindre mesure chant grégorien). Sous cet angle, le chant liturgique actuel s'inscrit directement dans la tradition, puisqu'on ne peut l'accuser de masquer les paroles au profit de la musique. Au regard de la théorie de l'information, il adopte des procédés musicaux dont le caractère usuel commande peu d'effort cognitif au décodage et laisse une grande part d'attention au message verbal. Au plan du message musical, à coup sûr, le chant liturgique actuel

est banal. Il procède d'une structure formelle simple, intelligible pour le plus grand nombre³¹.

Toutefois, nous avons négligé jusqu'à maintenant l'effet de banalisation accrue dû à l'usage répété que commande l'action rituelle. La reprise des mêmes chants, de semaine en semaine, de même que la généralisation de la forme rondeau, qui fait alterner refrain et couplet, concourent indubitablement à banaliser jusqu'à l'usure le stimulus musical du chant liturgique. En pratique, les responsables de la programmation musicale des célébrations favorisent souvent une rotation des chants pour éviter cette usure excessive. Pour assurer une alternance plus efficace des programmes musicaux, on comprend le besoin souvent exprimé de nouveaux chants. Nous trouvons là une explication probable, bien que non exclusive, de l'immense production de chants liturgiques qui a suivi la mise en œuvre de la liturgie réformée de Vatican II. Quoiqu'il en soit, cet effet de banalisation dû à la répétition rituelle nous suggère que le chant liturgique tolère une forme musicale plus complexe. Du point de vue perceptuel, comme le chant liturgique est un stimulus musical voué à la répétition, on peut prévoir que l'auditeur pourra, avec le temps, se familiariser avec le message musical, au point de le connaître par cœur et d'être capable de le reproduire³².

³¹On doit remarquer ici que le travail des compositeurs a été guidé par la perspective d'une participation active de l'assemblée. Le chant liturgique actuel apparaît clairement conçu dans un but utilitaire et fonctionnel. Pour que les participants d'une assemblée puissent prendre une part active au chant, il fallait leur fournir des mélodies rapidement assimilables, d'un style familier pour la plupart des gens. C'est ce qui explique les ressemblances avec la chanson populaire des média de masse que plusieurs ont observées avec justesse. Il faut prendre acte que ces compositions respectent, d'une part, le principe de la primauté du texte et, d'autre part, la capacité et les attentes perceptives les plus courantes chez les auditeurs. Seule une musique simple, banale au sens informationnel, pouvait remplir ces conditions.

³²C'est ce qui explique pourquoi certaines chansons populaires, comportant des mélodies difficiles, mais étant diffusées à plusieurs reprises à la radio, peuvent être chantées par une foule.

À ce point de notre développement, on peut se demander si les musiciens n'ont pas raison de juger le chant liturgique actuel trop banal et de réclamer, en lieu et place de cet ersatz, des mélodies vraiment inspirées qui s'usent moins vite, que seul des compositeurs de métiers peuvent créer³³. De la qualité esthétique dépendrait la permanence de l'intérêt d'une musique. En vérité, du point de vue historique comme du point de vue de la théorie de l'information, la question ne se résout pas aussi aisément. Le phénomène d'usure ou de lassitude qui affecte les assemblées devant le chant liturgique actuel n'est pas un fait inédit dans l'histoire de la musique occidentale. Personne ne peut nier, par exemple, que l'usure des potentialités expressives du système tonal a pesé lourd dans la naissance de l'atonalisme schœnbergien et de tous les nouveaux courants compositionnels du XX^e siècle. De même, c'est un lieu commun pour les historiens de la musique de reconnaître que l'évolution du langage musical, dans le cadre du système tonal, n'est due en fait qu'à une suite transgressions toujours plus audacieuses des lois de l'harmonie classique, transgressions rendues nécessaires pour faire place à de nouvelles avenues créatrices, moins banales, moins courantes, moins canoniques. Déjà, au milieu du XIX^e siècle, le critique musical Eduard Hanslick n'hésitait pas à dénoncer un certain idéalisme romantique selon lequel les oeuvres marquées de véritables qualités esthétiques ne s'usent pas:

Le célèbre axiome selon lequel le beau véritable (et qui est juge de cette qualité?) ne peut jamais perdre de son charme, même après longtemps, n'est guère pour la musique qu'une belle façon de parler. La musique est comme la nature qui, chaque automne, laisse tomber

³³C'est notamment l'argument d'Hélène Dugal à l'appui du projet de création musicale de l'Office national de liturgie. Voir «Description de la situation de la vie liturgique des paroisses de Montréal en particulier, du Québec et du Canada francophone en général», Pour un chant du peuple de Dieu..., Saint-Léonard, Organa Europae, 1991, p. 17.

en putréfaction un monde plein de fleurs duquel naissent des rameaux nouveaux. Toute composition musicale est une œuvre humaine, produite par une individualité, une époque et une culture précises, donc toujours pleine d'éléments à disparaître au plus vite³⁴.

Si l'on convient facilement que des faits d'usure sont observables sur quelques pans de l'histoire de la musique, on ne voit pas selon quelle logique de semblables faits d'usure, affectant le chant liturgique actuel, devraient être exclusivement imputables, cette fois, non pas à la lassitude d'une mélodie trop connue, mais nécessairement au déficit de qualités esthétiques. Toute musique, quelle qu'elle soit, a tendance à perdre de l'intérêt avec le temps. Le chant liturgique ne saurait faire exception à la règle.

Cette position va cependant à l'encontre de ceux qui se placent sous l'ombre monumentale du chant grégorien vanté précisément pour le mérite d'être toujours apprécié après plus d'un millénaire d'usage. Selon certains, les mélodies du chant grégorien auraient la magie de ne pas s'user, tant elles sont, esthétiquement, de grande valeur³⁵. Cette thèse ne résiste pourtant pas à la critique. Premièrement, la perception que nous avons aujourd'hui du chant grégorien est assez différente de l'époque où il a été établi dans l'Église romaine. Les occidentaux sont sous l'effet de l'acculturation tonale depuis déjà au moins trois siècles³⁶. Nous écoutons aujourd'hui le chant grégorien,

³⁴Eduard Hanslick, *De l'opéra moderne*, cité dans Enrico Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 158.

³⁵On peut citer à ce propos la position de Dom Paolo Ferretti: «Une mélodie géniale est toujours fraîche, jeune, éternelle; tandis que l'harmonie et les entrelacs polyphoniques sont des artifices qui changent avec le temps et le goût des hommes. Aussi le chant grégorien a plu, plaît et plaira toujours.» *Esthétique grégorienne. ou Traité des formes musicales du chant grégorien*, volume 1, Paris, Desclée, 1938, p. 1-2.

³⁶Voir Michel Imberty, *op. cit.*, p. 72.

musique modale par excellence, avec une oreille tonale qui le dénature³⁷. Deuxièmement, l'interprétation du chant grégorien a connu d'importantes variations au cours du temps, spécialement au plan rythmique, au point où il est légitime de se demander s'il est toujours question du même stimulus musical. En somme, les conditions de perception et la forme phénoménale du message ayant changé, il en ressort, selon toute vraisemblance, qu'on ne parle plus tout à fait de la même chose. Par conséquent, le chant grégorien, lui aussi, a souffert l'usure du temps. En reconnaissant ce fait, on ne porte aucunement préjudice à sa qualité esthétique. On ne fait que réitérer, en conformité avec les lois de la perception, qu'un usage répété d'une musique tend à lui faire perdre de son originalité informative, à la banaliser.

Ainsi, nous pouvons conclure qu'an plan informationnel, il est dans l'ordre des choses que le chant liturgique actuel soit banal et qu'il soit affecté par l'usure. Considérant la simplicité de sa forme phénoménale et les répétitions rituelles auxquelles il est soumis, il est également normal que les musiciens le jugent moins intéressant que toute musique conçue pour le concert. Ces derniers sont inéluctablement sujets à être frappés d'ennui face au chant liturgique. Ce n'est pas nécessairement le cas pour les responsables pastoraux et la plupart des membres d'assemblée dont le niveau moyen de culture musicale, assez bas, fait en sorte que, même banal, le chant liturgique actuel, comme chant stylisé, peut être l'objet d'appréciation, de jugement préférentiel, voir d'investissement affectif. Pour résumer, nous dirions que les musiciens perçoivent

³⁷Jean-Yves Hameline reconnaissait ce problème dès les années soixante, dans son petit livre Le chant grégorien, Paris, Presses-d'Iles-de-France, 1961, p. 9.

rapidement, telle une juste constatation, que le chant liturgique actuel est musicalement banal, mais il apparaît que cette banalité n'est pas telle que des auditeurs moins cultivés ne trouvent aucun intérêt ni plaisir à l'écoute de la musique.

4.3.2 Le compétence de jugement du chant liturgique.

Tenant compte de la précédente observation, comment faut-il envisager maintenant la compétence de jugement du chant liturgique? On a vu que le débat actuel oppose la compétence des experts musiciens à l'incompétence des responsables pastoraux. L'argumentaire des musiciens fait souvent appel à l'autorité d'une compétence professionnelle pour attester la véracité de leur point de vue et la justesse de leur goût. Les responsables pastoraux, relégués à l'incompétence, n'auraient pas voix au chapitre. Cette position ne nous semble pas soutenable parce qu'elle équivaudrait à n'admettre que la connaissance musicale comme habilitation à juger le chant liturgique. Nous sommes donc appelés à établir certaines distinctions pour clarifier le concept de compétence de jugement de convenance du chant liturgique.

On doit poser au départ, conformément à l'expérience pratique, qu'un certain degré de connaissance de la musique et des œuvres musicales est nécessaire à l'évaluation esthétique d'une œuvre particulière. Tout jugement comporte une part d'évaluation qui consiste à ranger, selon une plus ou moins grande proximité, l'œuvre musicale par rapport à une convention artistique³⁸. Pour évaluer une musique, il faut pouvoir la

³⁸ «L'art, comme d'autres formes de réalisation de soi, exige des juges compétents; il devient autrement un langage privé, un marais de subjectivité. Si l'art devait varier énormément dans sa forme et dans son sujet, la qualité serait difficile à évaluer et à apprécier.» Jon Elster, *loc. cit.*, p. 20.

mesurer avec une norme établie. C'est la formation musicale qui confère une compétence analytique permettant d'identifier les procédés d'écriture musicale, d'évaluer leur efficacité expressive, leur pertinence syntaxique, et par suite de formuler une appréciation générale. Comme le dit Francès, «... l'acculturation, et plus encore l'éducation artistique, sont nécessaires pour que les ensembles sonores s'ordonnent dans la perception³⁹.» On concèdera donc ici que le jugement esthétique requiert exclusivement la compétence perceptive supérieure des musiciens de formation. Qu'advient-il alors dans le cas du jugement de convenance du chant liturgique?

Bien que conçu dans un but fonctionnel, le chant liturgique est une forme artistique, et, comme telle, peut faire l'objet d'une évaluation esthétique au même titre que toute autre œuvre musicale. Le jugement de convenance devrait normalement comprendre un jugement esthétique, sans toutefois s'y limiter. Se présente, cependant, à la lumière du débat actuel, une difficulté particulière pour repérer la norme pertinente qui doit servir à juger le chant liturgique. Désignera-t-on le système de la tonalité, notamment les lois de l'harmonie classique, qu'il s'en trouvera plusieurs désignant plutôt le système modal des mélodies grégoriennes considéré comme genre spécifique de la musique d'église. À l'appui de cette thèse, rien moins que l'autorité des décrets conciliaires déclarant le chant grégorien comme le chant propre de la liturgie romaine. Or, à l'évidence, le chant liturgique actuel ne relève pas de cette référence normative. Comme il est écrit dans le système tonal, il mérite d'être jugé selon les règles de ce système. Mais encore, cette norme devient rapidement trop vague, le système tonal tolérant une multitude de styles

³⁹Robert Francès, *op. cit.*, p. 383.

ayant tour à tour fait figure de référence normative. On voit donc que le jugement de convenance suppose autant l'évaluation d'une pièce particulière que l'évaluation du style comme norme pertinente. Dans le cas du chant liturgique, ce jugement ne saurait relever de la seule compétence des musiciens. Les musiciens connaissent les styles, mais pour juger leur convenance au plan de l'adéquation fonctionnelle, il leur faut connaître aussi la liturgie, dans son fonctionnement et sa finalité. La détermination de la pertinence liturgique du style musical suppose une compétence qui relève en définitive de la responsabilité pastorale.

En effet, avant quelque jugement de convenance que ce soit, il importe d'avoir une certaine idée des effets escomptés de l'insertion du chant dans la liturgie. Un chant sera dit de convenance liturgique dans la mesure où son impact sera tel qu'espéré. L'attention à l'effet du style musical sur l'assemblée se présente alors comme une composante essentielle du jugement de convenance. Cette attention ne paraît pas relever spécifiquement de la compétence musicale. Les responsables de la pastorale liturgique sembleraient même mieux placés pour évaluer dans quelle mesure tel chant correspond à ce qu'on attend de lui, d'autant plus qu'ils se font les promoteurs de ces attentes. Ils veulent un chant qui fait prier, qui tantôt sera plus festif, tantôt plus solennel, etc. Pour ces qualifications, la capacité perceptive des musiciens, si essentielle au jugement esthétique, n'est pas absolument requise. L'amplitude de la capacité de traitement de l'information musicale ne saurait être en cause, puisqu'il s'agit d'un stimulus musical simple, abordable pour quiconque. De plus, si l'on tient à tout prix l'affirmation de la supériorité de l'interprétation signifiante résultant du traitement cognitif des musiciens,

on doit distinguer entre significations intra-musicales et significations extra-musicales. L'intelligibilité d'un message musical simple est supérieure chez les musiciens en autant qu'on se situe au plan de la reconnaissance des patterns stylistiques, des procédés d'écriture, des modulations, et toute chose semblable qu'on entend par signification intra-musicale. Mais pour les significations extra-musicales, portant sur les effets externes à la musique, les auditeurs non-musiciens ne sont aucunement dépourvus de capacité de traitement significatif. Au contraire, ils semblent même avantagés par rapport aux musiciens, l'intelligence étant entièrement libre de décoder le message musical en référence au vécu subjectif, et non en vertu de connaissances normatives.

Or, que peut-on tirer d'une attention préliminaire à ces effets du style musical d'un chant? Nous pouvons d'abord repérer des effets objectifs, observables à la manière d'un constat, du genre «l'assemblée participe activement au chant» ou encore «les paroles sont intelligibles». Mais d'autres, plus subjectifs, tels l'intériorisation, la résonance émotionnelle, le sentiment d'unanimité, la joie festive ou l'évocation de la transcendance, sont plus délicats à percevoir. Malgré la difficulté apparente, il semble méthodologiquement prescrit d'accorder une attention plus substantielle à ces effets subjectifs. En définitive, comme le chant liturgique est destiné à l'usage de toute l'assemblée, tant par la participation vocale que par une écoute méditative, il apparaît qu'on doit reconnaître à celle-ci une compétence perceptive qui lui est propre et dont la pertinence s'illustre comme ceci: un style musical sera jugé convenable pour la liturgie dans la mesure où l'assemblée le ressent comme une juste expression de sa foi. C'est en se penchant sur les effets du chant sur l'assemblée liturgique, plus particulièrement sur

les effets imputables au style musical, qu'un jugement de convenance peut surmonter la tentation arbitraire d'un commentaire idéologique.

En conséquence, nous serons donc amenés à faire une distinction fondamentale entre le jugement esthétique et le jugement de convenance. Le jugement esthétique consiste à énoncer une valeur sur une œuvre musicale. Il s'intéresse principalement à la qualité formelle de la musique en référence à une norme conventionnelle que seul l'expert musicien maîtrise. Par contre, le jugement de convenance, bien que lui aussi intéressé par cette qualité formelle, s'attache plutôt à la dimension *esthétique* de l'œuvre musicale. Il énonce une valeur de convenance principalement à partir des effets de signification que peut avoir la musique à l'oreille de l'auditeur. Le repérage de ces effets ne peut être, pour aucune considération, l'apanage des seuls musiciens formés, surtout lorsqu'il s'agit d'une musique simple, comme dans le cas du chant liturgique actuel.

En conclusion de ce chapitre, nous devons retenir que la différence de perception entre musiciens de formation et responsables pastoraux est essentiellement attribuable à une différence de capacité de traitement de l'information du message musical. La plus grande capacité de traitement informationnel, au plan des significations intra-musicales, confère aux musiciens une compétence indéniable pour le jugement esthétique. Mais elle ne saurait en aucun cas signifier l'aptitude des musiciens à constater la valeur de convenance du chant liturgique. Cette valeur ne peut être énoncée qu'après avoir pris en considération la perception de l'assemblée, notamment en ce qui a trait à la sémantisation. Or, les quelques traits que nous avons esquissés de la perception musicale d'une assemblée ne touchaient pas, jusqu'à présent, au problème sémantique.

Du point de vue cognitif, nous arrivons à l'étape de traitement de l'information qui consiste à attribuer une signification au message musical. Pour des raisons de clarté méthodologique, l'essentiel de notre développement a été limité à ce qui est antérieur, selon notre cadre théorique, à cette étape de sémantisation. La perception musicale, dans l'ensemble de son processus, conduit à des faits de sémantisation dont nous venons d'entrevoir la portée pour notre discussion. C'est à partir de ce nouveau point de départ que nous devons poursuivre notre réflexion. Nous devons montrer en quoi la représentation sémantique du style est au cœur du débat actuel sur la convenance stylistique.

CHAPITRE V

Les normes extra-musicales du jugement de convenance.

Nous avons fait remarquer à plusieurs reprises que le débat sur le chant liturgique actuel suscite des commentaires qui vont au-delà de l'analyse musicologique et débordent sur le plan des significations connotatives et des impressions ressenties. C'est précisément sur ce plan extra-musical que paraît se déterminer l'issue du jugement de convenance sur le chant liturgique¹. Ce jugement ne nous semble pertinent que dans la mesure où il repose sur une attention aux *effets* du style musical. Par effets, nous entendons tout ce qui est externe à la forme musicale, notamment les significations connotées et l'induction d'attitudes. L'impression de convenance ne peut naître que de l'observation d'une certaine affinité entre l'effectuation connotative et attitudinale d'une musique particulière et celle *attendue* de la pratique musicale dans la liturgie. Les attentes relatives à ces effets relèvent de considérations théologiques et pastorales que nous devons discuter

¹Dans ses recherches sur la sémantique musicale, Imberty soutient que le jugement esthétique proprement dit est indépendant de l'appréciation connotative: «... l'agrément ou le désagrément, l'intérêt ou l'absence d'intérêt ne sauraient corrélérer directement avec la signification, un stimulus dont le caractère est joyeux pouvant fort bien être rejeté parce que trop simple ou sans intérêt. /.../ (L)'attitude de jugement ou de choix et l'attitude sémantique sont probablement indépendantes...» Michel Imberty, Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique, Paris, Dunod, 1979, p. 119. Ces conclusions ne s'appliquent cependant pas à notre cas, ainsi qu'il s'avère à l'examen du procès qui préside au jugement de convenance. C'est notamment l'objet de ce chapitre de le montrer.

ultérieurement. Mais avant, il convient de s'attarder spécifiquement au repérage des effets en question.

Cette tâche nous pose un défi méthodologique que les études de musicologie liturgique ont toujours esquivé, faute de modèle explicatif adéquat². À défaut de méthode, la considération des impressions, des images, des résonances émotionnelles suscitées par la musique risque de passer pour un verbiage sans valeur argumentative. On comprend l'embarras de la musicologie liturgique post-conciliaire, voire son abstention à aborder le problème du chant liturgique sous cet angle, se limitant sobrement, la plupart du temps, à l'objectivité du texte musical. C'est la raison pour laquelle nous serons appelé à pousser plus loin l'application de notre modèle explicatif de la perception musicale, plus particulièrement au plan des processus de signification attachés à l'écoute musicale. Rappelons que nous avons choisi l'avenue explicative de la psychologie cognitive de la musique. Une branche de cette discipline, la *sémantique musicale*, s'intéresse précisément aux effets externes à la musique, notamment par la méthode expérimentale des associations adjectivales en situation de laboratoire. Nous aurons recours à cette méthode. Cependant, la *sémantique musicale* nous engage dans la problématique plus vaste de l'expressivité de la musique et nous ne pouvons faire l'économie d'une

²C'est là précisément que nous pensons apporter des lumières nouvelles au débat sur la musique liturgique. Jusqu'à ces dernières années, la musicologie liturgique, comme la musicologie générale, a porté son attention principalement sur la critique formelle et sur la dimension poétique des œuvres musicales (l'intention du compositeur), laissant quasi dans l'oubli la dimension esthétique de la musique, qui touche aux significations attribuées par les auditeurs.

introduction même sommaire à ce problème. La musique peut-elle exprimer autre chose qu'elle-même, comme des sentiments, des idées, des convictions? Ce questionnement philosophique a été âprement discuté depuis l'objection formaliste du XIX^e siècle en réaction contre les excès de l'expressionnisme romantique. Mais à la lumière des progrès récents de la discussion esthétique et de la recherche expérimentale en psychologie de la musique, nous sommes maintenant plus en mesure de spécifier le fonctionnement du renvoi extra-musical du symbole musical. Une fois cette précision apportée, nous serons alors autorisés à explorer, par la méthode expérimentale, ce que nous conviendrons d'appeler la *représentation sémantique du style musical* du chant liturgique contemporain. De plus, comme il s'agit d'une analyse du style comme norme pertinente au plan des effets chez l'assemblée, et que toute analyse de style implique un principe comparatif différenciateur³, nous devons aussi explorer la représentation sémantique d'une autre norme stylistique. Nous avons choisi le chant grégorien, puisqu'il sert déjà de terme comparatif dans notre débat. Les effets connotatifs et attitudinaux du chant grégorien sont d'autant plus importants à examiner qu'ils sont vantés par ses promoteurs pour l'exemplarité de leur convenance liturgique, étant donné les caractères d'intériorité, de réserve, de dignité, et autres qualités du genre qui en feraient le type même de la musique

³«(Définir) le style d'une oeuvre - et non l'oeuvre elle-même - c'est-à-dire avoir pour but de décrire la spécificité d'un geste créateur, c'est comparer un objet à un système normatif. L'analyse du style a besoin d'un système normatif. On ne peut décrire l'exceptionnel sans avoir défini la norme: l'analyse du style est, en soi, une analyse comparative.» Jean-Pierre Bertoli, «La notion de style et l'analyse musicale: bilan et essai d'interprétation», *Analyse musicale*, no 117, oct. 1989, p. 12.

dite sacrée, dont serait exempt par ailleurs le style du chant liturgique actuel.

En somme, nous voulons montrer que la différence de jugement entre musiciens professionnels et responsables pastoraux relève d'une différence de norme au plan sémantique. Le chant liturgique actuel est jugé inconvenant par les musiciens professionnels à partir des effets du chant grégorien pris comme norme d'évaluation de la convenance liturgique. Par contre, si le style du chant liturgique actuel semble convenir aux yeux des responsables pastoraux, c'est parce que ses effets, différents de ceux du chant grégorien, même présumés plus près de ceux de la chanson populaire, ne paraissent pas pour autant disconvenir à la liturgie. Pour éviter que cette discussion sur les normes extra-musicales du jugement de convenance ne s'enlise dans une lutte idéologique futile, on doit donc faire ce qui n'a jamais été qu'esquivé en musicologie liturgique, particulièrement chez les défenseurs du concept de musique *sacrée*, c'est-à-dire une approche critique et méthodique de l'effectuation connotative et attitudinale du style musical auprès de l'assemblée. C'est tout l'objet de ce chapitre.

5.1 Le problème de l'expressivité musicale.

Pour le profane en matière d'esthétique musicale, il va de soi que la musique est expressive. On remarquera que, jusqu'ici, nous avons admis sans difficulté dans notre réflexion, tel un prédicat, le potentiel expressif de la musique. Il nous fallait montrer avec force relief l'horizon de compréhension des protagonistes de notre débat. Or, c'est précisément cet horizon non critiqué, faute d'explicitation réfléchie, que nous devons

maintenant envisager à la lumière de la discussion esthétique ayant trait au problème de l'expressivité musicale. L'enjeu ici est d'établir s'il est justifié de considérer le chant liturgique, plus précisément son style musical, comme forme expressive de la foi ecclésiale.

5.1.1 De l'expressionnisme romantique au formalisme.

À l'égard de la musique, le sens commun véhicule un certain cliché selon lequel la finalité de l'art musical est d'abord et avant tout l'expression des sentiments. La musique, langage des émotions par excellence, aurait la propriété de traduire le moindre état d'âme et le pouvoir mystérieux d'induire chez l'auditeur les émotions qu'elle exprime. Cette conception de la musique a des racines lointaines dans la théorie platonicienne de l'ethos des modes musicaux⁴. Mais dans l'histoire de la pensée moderne, elle se situe également dans le droit fil de l'idéologie romantique du XIX^e siècle. L'expressionnisme de la période romantique se manifeste d'abord principalement dans les oeuvres des compositeurs, ces derniers étant désormais affranchis des mécénats tutélaires de la noblesse aristocratique et des dignitaires ecclésiastiques. Le génie créateur du compositeur est alors plus libre de s'épanouir suivant sa singularité imaginative. Les oeuvres des compositeurs romantiques, tels Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt et

⁴Voir Jean-Jacques Nattiez, «Les tendances de la recherche en sémiologie musicale», La musique et le rite. Sacré et profane., vol. 2, Strasbourg, Association des publications près les Universités de Strasbourg, 1986, p. 764.

autres Wagner, portent indéniablement la marque d'une valorisation de l'expression subjective.

Cette orientation du répertoire romantique trouve également sa caution dans la réflexion philosophique contemporaine, notamment chez les idéalistes allemands⁵. Parmi ceux-ci, il faut citer la figure éminente de Hegel, pour qui la musique doit traduire l'intériorité du sujet en exprimant «... tous les sentiments particuliers, toutes les nuances de la gaieté, de la joie, de la bonne humeur, du caprice, de l'allégresse et du triomphe de l'âme, toutes les gradations de l'angoisse, de l'accablement, de la tristesse, de la plainte, de la douleur, du désespoir, de la mélancolie⁶.» Dans la perspective hégélienne, cette capacité de la musique à traduire l'âme humaine provient de leur essence temporelle commune, ainsi que l'avait déjà souligné Schelling⁷. Comme le temps est l'élément essentiel auquel le son doit son existence, et que le temps du son est également celui du sujet, la musique est capable de pénétrer dans le moi, de s'en emparer et de le mettre en mouvement «... par la succession rythmique des instants du temps⁸.» L'expressionnisme romantique, caractérisé par un certain sentimentalisme, trouve ainsi une justification philosophique devant laquelle on doit reconnaître un reflet de l'air du temps. L'opinion générale, à

⁵Selon Enrico Fubini, les idéalistes allemands accordent tous une place à la musique dans leur système philosophique. Chez Schopenhauer, sommet de tous les arts, la musique représente même le point d'aboutissement de la philosophie, en tant que langage absolu, au-delà des concepts et des phénomènes. Les philosophes et la musique, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 140.

⁶Hegel, Esthétique, Paris, Flammarion, 1979, tome 3, p. 335, cité dans Enrico Fubini, op. cit., p. 136-137.

⁷Voir Enrico Fubini, op. cit., p. 134-135.

⁸Hegel, op. cit., p. 341, cité dans Enrico Fubini, op. cit., p. 137-138.

l'époque romantique, partagée tant par les musiciens que par le public mélomane et les philosophes, assigne sans difficulté à la musique une finalité expressive de nature extrinsèque.

Cette conception de la musique sera toutefois fortement ébranlée par le critique musical Eduard Hanslick. Contemporain de Wagner, Hanslick publie en 1864 un petit livre intitulé *Du beau dans la musique*⁹ dans lequel il dénonce notamment les excès du projet wagnérien qui confère au drame musical une vocation expressive capable de stimuler le sentiment nationaliste allemand. Hanslick défend l'autonomie de l'art musical contre la recherche affectée de l'expression des sentiments. Sur un ton polémique, il s'oppose scrupuleusement à toute réduction de la musique à la condition de langage des sentiments. De son point de vue, il est suffisant de considérer la valeur esthétique de la forme sonore pour elle-même, car dans la musique, «... le son est important en soi, il est sa "propre fin"¹⁰.» L'objet de l'œuvre musicale est d'être belle, non d'exprimer quoi que ce soit d'externe à la beauté de son matériau sonore. Pour Hanslick, l'association courante entre les sentiments et la musique, à laquelle nous ont habitués les romantiques, doit être prise uniquement comme une analogie commode pour décrire la texture de l'œuvre musicale:

les sentiments ne sont /.../, pour désigner le caractère musical, que des phénomènes parmi d'autres, offrant des analogies dont on peut faire

⁹Hanslick, Eduard, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986.

¹⁰Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 157.

son profil. Rien n'empêche d'utiliser ces épithètes, si l'on est conscient de leur caractère métaphorique; il est difficile de s'en passer. Mais qu'on prenne bien garde de dire: "Cette musique exprime ou peint la fierté, etc."¹¹

De plus, Hanslick fait observer qu'il y a de nombreuses variations dans les rapports associatifs entre la musique et les différents états d'âme, et que ces rapports ne sont ni constants, ni universels¹². Il faut absolument renoncer à voir dans telle oeuvre musicale l'expression de tel sentiment, tel idéal ou tel thème. Le contenu d'une oeuvre ne peut jamais «... être compris comme sujet, mais uniquement comme idée musicale, ce que l'on entend concrètement à l'audition de cette oeuvre¹³.» Contenu et forme s'identifient en musique. Tout au plus peut-on reconnaître, ainsi que le fait remarquer Fubini dans son analyse de la position de Hanslick, qu'il est «... donné à la musique de symboliser, dans son autonomie, la forme du sentiment, c'est-à-dire son mouvement dynamique, ses variations d'intensité¹⁴.» Aller au-delà est cependant faire injure à l'indépendance de l'art des sons.

L'esthétique de la forme issue de Hanslick a eu des conséquences considérables sur la composition musicale en Occident au cours du vingtième siècle¹⁵. Peu à peu, la musique cesse d'être conçue pour un public et paraît dénuée de toute intention communicative.

¹¹Eduard Hanslick, *op. cit.*, p. 99.

¹²*Ibid.*, p. 66.

¹³*Ibid.*, p. 164.

¹⁴Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵Voir Jean-Jacques Nattiez, *loc. cit.*, p. 763.

Pour les compositeurs, la création musicale se transforme en l'art d'ériger des formes pures à partir de matériaux sonores divers. Désormais, dans les cercles de la musique savante, l'élite musicale dénie catégoriquement tout potentiel expressif de la musique, ainsi qu'en témoigne cette célèbre affirmation de Stravinski: «Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique¹⁶.» Ainsi, aux excès du sentimentalisme romantique, jadis estimé des mélomanes, succède un formalisme cérébral que l'auditeur non initié tend à répugner. Le changement de perspective est radical.

Au cours des dernières décennies, l'âpreté de la polémique hanslickienne a toutefois laissé place à un débat plus nuancé. Le mouvement formaliste maintient toujours que la musique est un art qui se signifie lui-même¹⁷. Cependant, comme l'affirme Jane Loisy, «... nul ne prétend plus devoir refuser que la question du sens de la musique puisse être posée¹⁸.» On doit ce tournant, non pas aux compositeurs de musique contemporaine, mais au déplacement de la réflexion esthétique vers la recherche expérimentale en

¹⁶Igor Stravinski, Chronique de ma vie, Paris, Gonthier, 1971, p. 116, cité dans Michel Imberty, Entendre la musique: Sémantique psychologique de la musique, Paris, Dunod, 1979, p. XI.

¹⁷Voir Jean-Jacques Nattiez, loc. cit., p. 763,

¹⁸Jane Loisy, «Écoute musicale et développement de l'expressivité», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 410, janv.-avril 1993, p. 440.

psychologie de la perception et de la signification musicales¹⁹. C'est de ce côté que la problématique de l'expressivité musicale va recevoir de nouveaux éclairages.

5.1.2 L'expressivité musicale au regard de l'esthétique expérimentale.

Vers la fin des années cinquante, dans un livre intitulé *La musique expressive*²⁰, Ivo Supicic dénonce l'intellectualisme excessif auquel a conduit le mouvement formaliste. À son avis, le formalisme en vigueur dans la plus grande part de la musique contemporaine ne résulte pas d'une véritable investigation scientifique du fait musical²¹. Pour pallier cet intellectualisme, il appelle un retour à l'expérience courante que nous avons de la musique: «Au-delà de toute théorie demeure le fait de la musique vivante et de l'expérience qu'on a toujours eue d'elle²².» D'après Supicic, cette expérience atteste la possibilité de reconnaître dans une oeuvre musicale l'expression d'un sentiment ou d'un idéal d'ordre extra-musical. Par contre, l'expression ne peut être considérée comme la finalité ultime de toute musique. S'il existe des musiques expressives, capables d'exprimer autre chose qu'elles-mêmes, cela ne saurait être le fait de toutes les musiques²³. Supicic reconnaît la légitimité de la musique pure, forme artistique

¹⁹voir Jean-Jacques Nattiez, *loc. cit.*, p.763.

²⁰Ivo Supicic, *La musique expressive*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

²¹*Ibid.*, p. 52.

²²*Ibid.*, p. 18.

²³*Ibid.*, p. 102.

autonome, sans rapport avec une intention expressive. Il s'en prend plutôt à son hégémonie dans la musique contemporaine.

Cette position se présente, de prime abord, comme un compromis honorable entre le formalisme absolu et l'expressionnisme romantique. Musique expressive et musique pure constitueraient deux genres musicaux distincts. Toutefois, on doit remarquer ici, comme dans la plupart des approches musicologiques traditionnelles, que l'intention créatrice du compositeur et les caractères expressifs de l'œuvre musicale prévalent sur l'horizon perceptuel de l'auditeur. Pour Supicic, on ne peut admettre une expression de l'extra-musical par le musical là où le compositeur n'en avait pas l'intention²⁴. Les recherches expérimentales sur la perception musicale, de même que les développements de la sémiologie musicale nous instruisent pourtant du contraire. À l'observation, on doit se rendre au fait qu'il est impossible de limiter au préalable les interprétations signifiantes des auditeurs face à la musique. Comme le dit si bien Jean-Jacques Nattiez, l'auditeur «... a bien le droit d'entendre ce qu'il veut et nul ne peut lui interdire de percevoir une sensibilité là où le compositeur n'aurait voulu construire que de la forme²⁵.» En somme,

²⁴Ibid.

²⁵Jean-Jacques Nattiez, «Introduction à l'esthétique de Hanslick», préface à l'édition française de E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986, p. 45. Devant le cas d'une œuvre musicale sans visée expressive intentionnelle, Nattiez tient à rappeler une certaine indépendance du processus de signification chez l'auditeur, notamment en distinguant les trois dimensions d'une manifestation artistique qu'il définit comme suit: «a) la dimension poétique: même si, ici, elle est vide de toute signification intentionnelle, la forme symbolique résulte d'un processus créateur qu'il est possible de décrire ou de reconstituer. b) la dimension esthétique: confrontés à une forme symbolique, les récepteurs assignent une ou des significations à la forme; le terme de "récepteur" est d'ailleurs impropre, car on voit très bien, dans notre cas limite, que l'on ne reçoit pas la signification du message, ici inexistante, mais qu'on la construit en un processus actif de perception. c) la trace: la forme symbolique se manifeste

il n'est pas dans le pouvoir du compositeur de délimiter la portée expressive et significative de son oeuvre. Cela ressort autant sinon davantage de la perception de l'auditeur. C'est ainsi que, sans délaissier les qualités expressives des oeuvres et l'horizon inspirateur des compositeurs, les recherches sur l'expressivité musicale en viennent à s'intéresser aux activités sémantiques suscitées par la musique²⁶. Sous cet angle, ainsi que l'affirme Michel Imberty, «... la musique apparaît, par nécessité psychologique, expressive et signifiante²⁷.» Plus encore, «... aucune musique n'est psychologiquement neutre, à moins d'être exercice scolaire et stérile²⁸.» L'expressivité musicale ne peut pas dépendre, sous quelque raison nécessaire que ce soit, de l'intention expresse du compositeur. Elle constitue plutôt un fait observable qui semble résulter de processus signifiants probablement inconscients et jusqu'ici mal connus. Les préoccupations esthético-philosophiques sur la nature expressive de la musique se transforment ainsi en études de psychologie et d'esthétique expérimentales²⁹.

physiquement et matériellement sous d'aspect d'une trace accessible aux sens. Une trace, puisque le processus poétique n'est pas immédiatement lisible en elle, puisque le processus esthétique, s'il est en partie déterminé par elle, doit beaucoup au vécu du récepteur.» Musicologie générale et sémiologie, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1987, p.34.

²⁶Nattiez reconnaît que ces activités sémantiques ont des fondements biologiques, psychologiques et culturels (Musicologie générale et sémiologie, p. 163.) et que leur étude relève plus spécifiquement de la psychologie. (Ibid., p. 139.)

²⁷Michel Imberty, op. cit., p. XI-XII.

²⁸Ibid., p. 198.

²⁹Selon Renée Bouveresse, «... c'est la sémantique musicale qui a donné lieu aux recherches expérimentales (typologiques et sémantiques) les plus nombreuses.» Esthétique, psychologie et musique: l'esthétique expérimentale et son origine philosophique chez David Hume, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995, p. 399. Pour un exposé plus complet sur les méthodes de l'esthétique expérimentale, on pourra lire avec profit le chapitre deux de la première partie, p. 43-104.

La recherche expérimentale sur l'expression et la signification de la musique a donné des résultats désormais incontournables, notamment à travers l'œuvre du chercheur Robert Francès. Dans son ouvrage *La perception de la musique*,³⁰ Francès arrive à dégager quatre grandes classes de significations associées à la musique. Les expériences qu'il a conduites consistaient notamment à faire entendre différents extraits musicaux à des auditeurs ayant reçu la consigne de signifier par écrit ce qui leur vient spontanément à l'esprit pour chacun de ces extraits. De cette manière, Francès a ainsi repéré 1) des *jugements objectifs* ou à tendance objective, qui s'attachent à décrire le timbre, le tempo, le vibrato, etc. ou encore la forme musicale; 2) des *jugements normatifs* qui font état d'une appréciation relative à un goût personnel ou en référence à des normes culturelles; 3) des *affirmations d'ordre introspectif* relatives à l'effet psychologique ressenti par l'auditeur ; 4) des *jugements de significations extra-musicales*, portant notamment sur des expériences personnelles, des images de la nature, des sentiments abstraits comme la gaieté, la sérénité, etc.³¹ À la lumière de ces résultats, on voit combien la problématique de l'expressivité musicale ne peut se résoudre à la seule expression des sentiments tel que le prônait l'idéal romantique. Des conduites perceptives variées peuvent être adoptées par les auditeurs, certaines se limitant à une description analytique, d'autres faisant intervenir davantage de références extra-musicales. Même parmi ce dernier groupe de conduites

³⁰Robert Francès, *La perception de la musique*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1958.

³¹*Ibid*, p. 259-260.

perceptives, on voit bien que l'expressivité musicale n'est pas de même nature que l'expressivité verbale. La médiation du langage verbal montre clairement le caractère plurivoque de l'expressivité propre à la musique. La polysémie du langage musical nous donne à penser que la musique est vraisemblablement du ressort des manifestations symboliques.

5.1.3 L'expressivité musicale dans le champ du symbole.

De façon générale, dans les études liturgiques, la désignation de la musique comme symbole n'est pas courante. Dans le contexte des manifestations rituelles, les symboles sont davantage identifiés à des objets concrets dont certaines propriétés observables nous font intuitionner un ordre de réalité inobservable³². Au plan sémiologique, cette conception s'appuie toutefois sur un large consensus, applicable à la musique, qui distingue le symbole du signe linguistique par l'immanence du sens à la forme signifiante. Ainsi que le précise Raymond Court, «... le propre de tout sens symbolique véritable est /.../ de se manifester toujours comme immanent au sensible, le support matériel du symbole n'étant pas refoulé comme dans le signe mais illuminé par la présence du sens ineffable qui vient l'habiter³³.» L'œuvre d'art fonctionne comme un symbole en tant que le sens indicible qu'elle porte ne peut jamais être appréhendé que par la qualité formelle

³²Voir à ce sujet notamment les développements de Marc Girard sur le symbole au sens le plus strict, dans Les symboles dans la Bible, Montréal, Éditions Bellarmin, 1991, p. 41-48.

³³Raymond Court, Le musical: essai sur les fondements anthropologiques de l'art, Paris, Éditions Klincksieck, 1976, p. 303.

de son matériau³⁴. Par ailleurs, la nature indicible du sens symbolique nous rappelle que la vocation de toute forme d'art n'est pas la désignation objective du réel mais se situe plutôt dans le registre de la manifestation de la subjectivité affective de l'être. L'art se présente, selon le mot de Heidegger, comme «... une transformation des choses vers l'intériorité et l'invisibilité³⁵.» Il instaure un régime de communication où l'artiste livre au monde, au travers de son oeuvre, intentionnellement ou non, une certaine expérience de lui-même, de ses valeurs et de son univers, et où le contemplateur de l'oeuvre communique à cette expérience, du moins en partie, en référant à sa propre intériorité.

Le régime de communication instauré par le symbolisme musical est du même ordre. Toutefois, la référence expérientielle y apparaît marquée d'une spécificité liée au caractère dynamique de l'art du temps. C'est ce qui ressort notamment des recherches expérimentales de Michel Imberty sur le symbolisme musical. L'originalité de ces recherches est d'approcher le style musical comme une représentation symbolique du temps vécu. Au travers des multiples associations verbales relatives à un style musical, se manifeste, selon Imberty, une conscience plus ou moins diffuse de l'expérience du temps qui dure et qui s'achève. Au plan méthodologique, les recherches d'Imberty

³⁴«La différence fondamentale /.../ entre langage verbal et langages esthétiques réside dans le fait que le système phonématique d'une langue est en lui-même non-signifiant alors que le premier niveau d'articulation d'un langage esthétique possède la nature d'un véritable matériau avec toutes les significations potentielles immanentes à sa texture spatio-temporelle, matériau que l'oeuvre achevée magnifiera en l'illuminant au lieu de le traverser comme un médium parfait et de l'oublier au profit d'un sens conceptuel transcendant comme dans le cas du signe linguistique.» *Ibid.*, p. 53.

³⁵Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 251 cité dans Raymond Court, *op. cit.*, p. 302.

mettent en rapport l'approche explicative de la psychologie cognitive et l'approche herméneutique de la psychanalyse freudienne. Il convient de se pencher brièvement sur cette double approche pour mieux éprouver la validité des résultats avancés.

5.1.4 Le procès de la signification musicale d'après la psychologie cognitive.

Les recherches de Michel Imberty s'inscrivent dans le prolongement de celles de Robert Francès sur la signification musicale. Dans son livre *Entendre la musique: Sémantique psychologique de la musique*, Imberty s'intéresse toutefois davantage au procès des associations sémantiques face à la musique. Il approfondit donc le modèle explicatif de la psychologie cognitive afin de mettre en lumière le processus d'association entre les significations verbales et les propriétés phénoménales du stimulus sonore qui donne forme à l'œuvre musicale³⁶. Nous nous retrouvons ici dans le prolongement du modèle explicatif que nous avons abordé au chapitre précédent. L'écoute musicale y a été présentée sous l'angle d'une conduite perceptive qui requiert de l'auditeur un effort constant de traitement de l'information sonore comprise dans l'œuvre musicale. Nous avons vu alors que ce traitement de l'information s'effectue par étape. L'étape de la

³⁶Imberty insiste sur l'impossibilité d'établir une correspondance terme à terme entre le langage musical et le langage verbal. Il rejette comme insuffisantes les explications voulant que certaines significations conceptuelles soient liées à des conventions d'écriture musicale, ainsi que Jacques Chailley a pu le mettre en lumière dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, et plus largement dans la musique du XVII^e et XVIII^e siècle (Jacques Chailley, Les passions de J.S. Bach, Paris, Presses Universitaires de France, 1963). Si de telles conventions existent, elles ne sont significatives pour l'auditeur que dans la mesure où celui-ci en a une connaissance préalable. De plus, elles réduisent l'expressivité musicale à la dénotation, ce qui est contraire à sa nature connotative.

sémantisation, qui nous intéresse maintenant, et qui fait l'objet de l'investigation d'Imberty, fait intervenir le processus d'*assimilation* défini par Piaget comme un processus inconscient d'attribution par le sujet d'une signification à un objet, en référence à différents *schèmes* intériorisés, formés à partir des systèmes culturels³⁷. Sur la base de ce modèle, Imberty affirme que «... (le) symbole musical, qu'il soit un de ces brefs éléments isolés par les travaux musicologiques /.../ ou qu'il soit une forme plus complexe, tire sa signification d'une assimilation à un schème³⁸.» La signification musicale apparaît plus spécifiquement fondée sur «... les assimilations des formes sonores à des schèmes de la vie affective et sensori-motrice³⁹.»

Ces conclusions ont été formulées suite à des expériences d'associations adjectivales libres menées dans le cadre d'une étude de différenciation stylistique entre Brahms et Debussy. Les réponses adjectivales associées aux différents extraits musicaux ont été soumises au traitement statistique de l'analyse des correspondances, dont les résultats ont permis de dégager un espace sémantique musical à trois dimensions. Chacune de ces dimensions présente une ordonnance des réponses verbales dont l'analyse thématique a permis d'établir plusieurs corrélations avec différentes catégories de schèmes⁴⁰. Ainsi, la première dimension donne lieu à une ordonnance des adjectifs associés à la musique qui

³⁷Voir Jean Piaget, La formation du symbole, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1964, p. 223.

³⁸Michel Imberty, op. cit., p. 29.

³⁹Ibid., p. 68.

⁴⁰Ibid.

correspond aux schèmes de tension et de détente affectifs et moteurs. La distribution des adjectifs dans la seconde dimension se rapporte aux schèmes de résonance émotionnelle, d'intégration et de désintégration du moi et de la vie intérieure. La troisième dimension recouvre les schèmes cinétiques et iconiques⁴¹. Plus intéressant encore, la démarche d'Imberty autorise la mise en rapport de ces différentes dimensions de l'aire sémantique musicale avec certaines mesures paramétriques du stimulus musical, notamment au plan de la *complexité formelle* et du *dynamisme général*. L'expressivité des formes musicales apparaît ainsi conditionnée par le régime perceptuel suivant:

Au niveau de complexité le plus faible correspond un dynamisme moyen, et cette conjonction de la forme simple et du dynamisme moyen réalise ce qu'on peut appeler l'intégration formelle. À cette intégration formelle est lié l'ensemble des réponses thymiques positives dans les expériences d'association verbale: l'intégration formelle est donc assimilée au vécu d'une intégration psychique de la vie intérieure et du Moi, dont la forme musicale devient, pour les auditeurs, le symbole. Inversement, la désintégration formelle est la conjonction d'une haute complexité et d'un dynamisme trop intense ou trop faible. À cette désintégration formelle est lié l'ensemble des réponses mélancoliques et dépressives d'une part (dynamisme faible), l'ensemble des réponses d'angoisse et d'agressivité d'autre part (dynamisme élevé): la désintégration formelle est donc assimilée au vécu d'une désintégration psychique de la vie intérieure et du Moi, dont la forme musicale devient, pour les auditeurs, le symbole⁴².

La figure 2 nous présente un schéma explicatif des interrelations entre le dynamisme et la complexité d'une forme musicale. L'axe C (axe vertical) représente la valeur de

⁴¹Voir Michel Imberty, «Polysémie et cohérence sémantique du langage musical: 3.- Représentation sémantique du style», *Sciences de l'art - Scientific Aesthetics*, vol. 1, no 2, 1976, p. 140-141.

complexité formelle du stimulus musical qui se mesure notamment à partir de la formule de Shannon découlant de la théorie de l'information⁴³. Sur le graphique, on peut constater que la complexité formelle augmente en fonction d'une ordonnance des adjectifs qui correspond aux schèmes de résonance émotionnelle. L'axe D (axe horizontal) représente le niveau de dynamisme général du stimulus musical qui se mesure à partir de la vitesse et de l'intensité subjective. Le dynamisme général augmente en fonction d'une répartition des adjectifs qui correspond aux schèmes de tension et de détente⁴⁴.

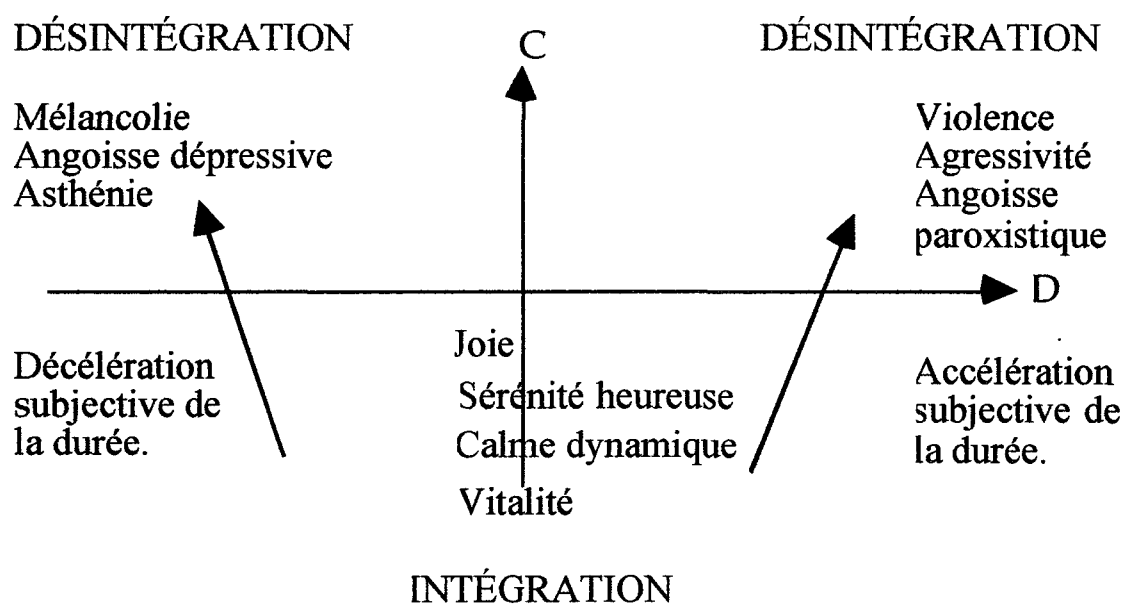


Figure 2: Schéma de l'expressivité musicale d'après Michel Imberty.

⁴²Michel Imberty, *Les écritures du temps: Sémantique psychologique de la musique*, tome 2, Paris, Dunod, 1981, p. 6-7.

⁴³Voir infra, chapitre 4, référence no 9, p. 104.

⁴⁴Michel Imberty, *Les écritures du temps...*, p. 7.

Ce graphique nous permet désormais d'introduire le concept de *représentation sémantique* du style musical. La représentation sémantique d'un style particulier consiste à situer sur le plan formé des axes C et D la configuration des adjectifs associés à différents extraits musicaux d'un même style. Dans son étude différenciatrice des styles au plan sémantique, Imberty a conclu que le style de Brahms se concentre davantage dans le registre de l'intégration, comparativement au style de Debussy qui se caractérise par une structure formelle plus complexe que les auditeurs ont tendance à assimiler aux schèmes de désintégration. La représentation sémantique du style se vérifie par la corrélation entre l'interprétation signifiante des auditeurs à l'aide d'associations adjectivales et les mesures paramétriques de la complexité et du dynamisme du stimulus sonore qui constitue l'œuvre musicale, corrélation qui montre à l'examen le caractère isomorphe de la structure sémantique avec la structure de la forme expressive⁴⁵. La représentation sémantique rend compte ainsi d'une relative stabilité de la signification musicale en rapport avec les propriétés phénoménales de la musique, tout en ne déniait pas la polysémie du langage musical.

5.1.5 Le style musical comme symbolisation du temps vécu.

Grâce à ces éclairages, nous sommes maintenant disposés à donner une réponse un peu plus avisée à notre question préalable sur la possibilité de la musique d'exprimer autre

⁴⁵Voir Michel Imberty, «Polysémie et cohérence sémantique du langage musical: 3.- Représentation sémantique du style», *Sciences de l'art - Scientific Aesthetics*, vol. 1, no 2, 1976, p. 158.

chose qu'elle-même. Entre les insuffisances de l'expressionnisme romantique, qui ne voit dans la musique que langage sentimental, et les réductions du formalisme, qui ne considère la musique que comme forme pure, l'esthétique expérimentale nous a placé devant l'irréductible plurivocité de l'expression musicale. L'approche cognitive de Michel Imberty nous a permis de mieux saisir les rapports entre ce régime plurivoque et les caractères perceptuels de la forme phénoménale de la musique. La dépendance des significations musicales à l'égard des caractères formels de la musique nous atteste la nature symbolique de l'art musical. Le sens d'une oeuvre musicale n'est jamais accessible que dans sa forme particulière, c'est-à-dire son style. Par ailleurs, les épreuves expérimentales sur l'expressivité de différents styles musicaux «... laissent transparaître que le temps est le représenté universel et inconscient de la musique⁴⁶.» À la lumière de ses expériences, Imberty précise que «... (l'oeuvre musicale) est, par la forme et le style, représentation symbolique des vécus et fantasmes de l'expérience universelle et inconsciente du Moi, des sentiments et des représentations qui s'y rattachent, parmi lesquels ceux de la durée, du temps et de la mort jouent un rôle primordial⁴⁷.» Le style musical, au plan perceptuel comme au plan de la pulsion créatrice inconsciente, se

⁴⁶Michel Imberty, Entendre la musique..., p. XIV. Il est utile de rappeler ici que le rapport entre la musique et le temps a déjà fait l'objet de spéculations chez les idéalistes allemands, notamment chez Hegel. Le rapport entre la musique et le temps a également été traité par Gilbert Durand. Pour ce dernier, le symbolisme musical apparaît comme une forme d'euphémisation du temps: «Le symbolisme de la mélodie est /.../, comme celui des couleurs, le thème d'une régression vers les aspirations les plus primitives de la psyché mais aussi le moyen d'exorciser et de réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps.» Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1982, p. 256.

⁴⁷Michel Imberty, op.cit., p. 199.

manifeste ainsi comme un objet sonore investi d'un fantasme du temps. D'un point de vue psychanalytique, l'œuvre musicale, toujours informée par un style, résulte d'une projection des vécus affectifs inconscients à l'égard d'un temps qui passe et qui se consomme. «La forme musicale dure et s'achève, elle implique donc le temps et la mort, elle suscite, au plus profond de l'inconscient, un "désir d'éternité" contre la mort⁴⁸.» La musique réfracte inextricablement les pulsions antagonistes de la vie et de la mort, ainsi qu'on a pu le repérer dans l'espace sémantique musical à travers les schèmes d'intégration et de désintégration. Le symbole musical à la fois se joue du temps dans une sorte de déni angoissé et l'exalte dans une magnificence formelle adoucissante. Il masque et révèle la subjectivité affective de l'être confronté à sa finitude. C'est le temps vécu qui intéresse la musique: le temps qui presse, le temps qui pèse, comme le temps qui file, le temps suspendu. Cela donne un caractère dynamique à la signification musicale, qui dès lors s'avère «... toujours actualisable par le corps dans la danse ou le mime⁴⁹.» L'art musical, dans son mouvement dynamique, mesure la teneur affective du cours du temps éprouvée par le sujet en son corps, puisque «... toute émotion passe dans le corps...⁵⁰» C'est ainsi que le problème de l'expressivité musicale nous apparaît se perdre dans le confluent de l'affectivité et du corps, du verbe et de l'art, du temps et de l'être, de la mort et de la vie.

⁴⁸Michel Imberty, Les écritures du temps..., p. 149.

⁴⁹Michel Imberty, Entendre la musique..., p. 188.

⁵⁰Ibid.

Aussi, non seulement la musique peut-elle être considérée comme art expressif et signifiant, elle doit l'être, en vertu de cette aptitude de l'esprit humain à interpréter le monde qu'il habite, à construire des significations, à donner sens à son existence où se mêlent des forces vitales et mortifères. «L'expressivité musicale relève de ce pouvoir universel d'invention symbolique par lequel l'homme re-présente, c'est-à-dire reconstruit le monde, les choses et les êtres à travers des signes et des codes marqués irrémédiablement de sa subjectivité imaginative⁵¹.» L'art musical donne forme à la matière sonore et l'investit d'une affectivité qui trahit un vécu existentiel en butte à l'inéluctable marche du temps. Cette affectivité investie affleure à la conscience des auditeurs qui la décryptent par approximation dans des associations connotatives verbales jamais tout à fait concordantes. Le sens d'une œuvre musicale ne se découvre alors que dans l'effort herméneutique⁵².

5.2 L'expressivité du chant dans la liturgie.

L'introduction à la problématique de l'expressivité musicale que nous venons de réaliser est riche d'instructions pour la poursuite de notre réflexion sur la problématique de la convenance stylistique du chant liturgique contemporain. Plusieurs éclairages vont nous servir à élucider les réticences, même marginales, à admettre l'expressivité musicale du

⁵¹Ibid, p. 197.

⁵²«Le sens appelle donc l'interprétation et non l'explication, et le style, en tant que manifestation symbolique, rentre dans ce qu'on peut appeler le champ herméneutique: il englobe la psychanalyse, l'histoire, la religion, l'art.» Michel Imberty, Les écritures du temps..., p. XVI.

chant liturgique. Plus encore, en situant le débat sur le chant liturgique au Québec dans le contexte plus large des questions relatives à l'expression et à la signification de la musique, nous faisons l'épreuve du bien-fondé de notre hypothèse selon laquelle le style musical du chant liturgique peut être considéré comme forme expressive de la foi ecclésiale. De ce préalable dépend toute discussion sur les présumées normes extra-musicales, particulièrement les effets connotatifs et attitudinaux, du jugement de convenance stylistique.

Sur la base des acquis de l'esthétique expérimentale sur la signification musicale, nous pensons avoir établi la légitimité des références extra-musicales dans le débat sur le chant liturgique contemporain. Ce qui pouvait sembler au départ comme un manque d'objectivité et d'attention à la musique elle-même se présente, du point de vue de la psychologie cognitive, comme le résultat d'un processus perceptuel d'assimilation des formes sonores à des significations diverses. Le phénomène d'associations adjectivales, que nous appelions précédemment jugements connotatifs, est un fait courant, observable, étudié en laboratoire, que nul ne peut dénier.

Au regard de la typologie des réponses verbales associées à la musique établie par Francès, le contexte liturgique paraît en outre commander une conduite perceptive davantage orientée vers les significations extra-musicales, une conduite perceptive centrée sur la description analytique de la forme musicale étant inopportune. Cette orientation de la perception semble le fait des non-musiciens comme des musiciens de

formation, ainsi que nous l'avons noté antérieurement. La liturgie est une assemblée de prière communautaire et on voit mal qu'un tel contexte induise les membres d'une assemblée à percevoir la musique à la manière d'une analyse musicologique, même si certains individus en avaient la compétence. Il n'est pas étonnant non plus que le débat sur la convenance stylistique du chant liturgique touche assez peu à l'analyse musicale. Comme la destination liturgique du chant en question participe de l'enjeu principal du débat, il nous paraît normal que l'horizon connotatif dirige la conduite perceptive à laquelle réfèrent les protagonistes.

Cela étant dit, doit-on comprendre que les références extra-musicales qui caractérisent la perception musicale dans la liturgie ne sont dues qu'au contexte de la prière communautaire, voire au texte de cette prière? Derrière cette question se profile encore une fois une objection d'inspiration formaliste selon laquelle la musique fonctionnelle ne devrait pas avoir d'expressivité propre. La musique liturgique, par sa vocation fonctionnelle, devrait constituer un mouvement sonore réservé qui n'attire pas l'attention sur lui-même et qui est tout dévolu à l'expressivité du texte⁵³. Les références extra-musicales auxquelles devrait conduire la musique ne pourraient être que la confession de

⁵³Voir Antoine Bouchard, «Questions sur la nature de la musique liturgique», Bulletin de Laudem, no 6, automne 1992, p. 18.

foi exprimée par le texte du chant⁵⁴. La musique liturgique serait dans son essence une forme sonore ayant pour fonction de supporter et de magnifier le verbe confessant⁵⁵.

S'il est vrai que la liturgie accorde une primauté d'attention à la parole, nous avons fait valoir dans le chapitre précédent un *fait d'attention spécifique* à la musique liée à la parole, au moins à partir du moment où cette musique est stylisée et peut faire l'objet d'un jugement préférentiel, ce qui exclut les formules psalmiques. Cette attention spécifique à la musique plaide en faveur également d'une *expressivité musicale spécifique*. Bien que ce soit le propre du chant de faire converger l'expression verbale et l'expression musicale, les recherches expérimentales en sémantique musicale ont clairement montré l'impossible adéquation entre ces deux systèmes signifiants, notamment en raison de la polysémie du langage musical. Le chant liturgique, au plan musical, possède une expressivité qui n'est pas réductible au texte. C'est d'ailleurs ce que soutient Supicic pour toute forme de chant:

«... un texte associé à une musique, qu'il soit quant à son contenu dans un accord parfait ou non avec l'expression de celle-ci, ne change en rien l'expression purement

⁵⁴C'est le point de vue soutenue par Solange Corbin: «Il faut le dire clairement: l'Église primitive ne tolère la musique que comme un moyen de perfectionnement moral, et comme une partie quelconque du culte divin; elle ignore la notion de la musique écoutée pour elle-même, la notion d'art en somme, et charge la mélodie d'une tâche bien déterminée: transmettre un texte, une doctrine.» in «Musique chrétienne des premiers siècles: les plains-chants et le chant grégorien», Histoire de la musique, tome 1, Paris, Gallimard, 1977, p. 652.

⁵⁵«La mélodie en elle-même n'a souvent qu'une expression vague. Le texte en précise le sens. Le texte de son côté n'a en soi qu'une expression limitée; le chant en se fondant en lui en multiplie l'énergie, il donne à la parole sacrée une éloquence plus vive, un sentiment plus profond.» D. Ildephonse Dirks, «Le chant dans la liturgie», Questions liturgiques et paroissiales, 1912, no III, p. 270.

musicale⁵⁶.» D'autre part, tout en admettant la prééminence du contenu verbal dans le chant liturgique, on ne peut non plus réduire la musique à une simple fonction de support sonore, puisque, comme le prétend Nattiez, «... la présence du fonctionnel n'implique pas l'éviction de l'esthétique⁵⁷.» La forme musicale, en tant que création artistique, la plus dépouillée qu'elle puisse être, conserve toujours une autonomie signifiante et expressive qu'on ne peut réduire à sa fonction.

Les réticences à admettre l'expressivité musicale du chant liturgique ont sans doute à voir, historiquement, avec l'expressionnisme romantique qui a tendance à exalter les sentiments passionnés et à promouvoir un subjectivisme jugé peu compatible avec l'orientation communautaire de la prière liturgique. Certains déplorent que le chant liturgique actuel pèche par débordement expressif, notamment parce qu'il évoque une affectivité subjective étrangère à la liturgie, semblable au sentimentalisme romantique. Le chant liturgique devrait plutôt comporter une expression objective, d'une autre nature que l'expression subjective⁵⁸. Pourtant, le chant dans la liturgie, pas moins que toute autre manifestation de l'art musical, à titre de forme symbolique, nous entraîne, de gré ou de force, sur le terrain de la subjectivité affective. Du point de vue de la psychologie cognitive, la subjectivité affective n'est pas une qualité particulière d'une oeuvre en

⁵⁶Ivo Supicic, La musique expressive, p. 65.

⁵⁷Jean-Jacques Nattiez, Musicologie générale et sémiologie, p.140.

⁵⁸Voir Dom Joseph Gajard, Les plus belles mélodies grégoriennes, Solesmes, 1985, p. 7.

comparaison avec une autre qui ne la possède pas. Toute forme musicale peut être assimilée par l'auditeur aux schèmes affectifs et sensori-moteurs, de sorte qu'elle apparaît toujours investie d'une affectivité, que celle-ci soit débordante, harmonieuse ou réservée, qui trahit une part du vécu subjectif inconscient du compositeur et de son univers culturel. Le chant liturgique ne saurait se soustraire à ce régime perceptuel. Ainsi, la véritable question à poser serait plutôt de déterminer quel type de subjectivité affective est convenable pour l'expression de la prière rituelle communautaire.

La formulation de cette dernière interrogation suppose qu'on ait déjà admis qu'il est légitime de considérer le chant liturgique comme forme expressive de la foi. À la suite de cette admission, nous devons encore préciser dans quel sens on doit comprendre que la musique est expressive de la foi. On doit écarter, à l'évidence, toute correspondance univoque entre l'expressivité musicale du chant liturgique et un contenu de foi ou une croyance que l'on pourrait ensuite considérer abstraitement indépendamment de la musique, ainsi que s'y prête plus volontiers l'expression verbale. La musique ne traite pas de la foi quant à son objet. Elle nous renvoie plutôt à la foi comme expérience vécue, via les *conduites émotionnelles* et les *attitudes* qu'elle induit chez l'assemblée en acte de confession. La musique dans la liturgie se rapporte aux dispositions émotionnelles et attitudinales de la foi vécue en acte de prière communautaire. C'est la foi quant aux sujets qui la confessent. De ces dispositions on peut éventuellement déduire des croyances et des représentations imaginaires qui traduisent certains traits du Dieu auquel les sujets

croissants adressent leur prière. *Lex orandi, lex credendi*, nous rappelle le vieil adage théologique dont on peut voir une illustration vivante et originale dans tout le débat contemporain sur le chant liturgique.

Grâce à cette précision, on peut maintenant expliquer notre conclusion de la première partie sur l'opposition entre l'évocation musicale de la présence de Dieu dans notre histoire et celle d'une anticipation de l'éternité divine. Chacun de ces registres évocateurs était considéré comme le cadre temporel spécifique au culte liturgique. On associait également à ce cadre une représentation spatiale du divin qui opposait, au bas sur terre, la proximité familière du Seigneur de l'histoire à la transcendance indicible du Père céleste, représentée par la hauteur. Aux yeux des différents acteurs du débat, ce contraste des représentations temporelles et spatiales correspond à la différence d'expressivité entre le chant liturgique actuel et un certain idéal de musique sacrée incarné notamment par le chant grégorien. On peut comprendre ce lien de la manière suivante: à partir des conduites émotionnelles induites par un style, les auditeurs passent du plan de la résonance affective de la musique au plan des représentations imaginaires, elles-mêmes investies d'une affectivité. La perception musicale dans la liturgie semble conditionnée par des attentes perceptives à l'égard d'une expressivité musicale qui se situe dans un registre émotionnel équivalent à celui des représentations imaginaires. De la satisfaction de ces attentes dépendrait le jugement de convenance liturgique du style musical.

Avant de poursuivre plus rigoureusement cette discussion, il convient maintenant d'évaluer, par voie expérimentale, l'expressivité musicale spécifique au chant liturgique contemporain et celle du chant grégorien, en référence à la configuration des conduites émotionnelles et des attitudes dégagées à partir des associations verbales libres. Ce n'est qu'après avoir identifié le registre émotionnel de l'effectuation connotative et attitudinale de ces univers stylistiques qu'on pourra exposer pleinement le procès du jugement de convenance, notamment dans son rapport avec une certaine logique interprétative de nature théologique.

5.3 Comparaison du chant liturgique actuel et du chant grégorien au plan de la représentation sémantique.

Nous parvenons ici à un point de notre développement qui peut être considéré comme une contribution inédite au débat sur le chant liturgique au Québec, et plus largement dans le champ de la musicologie liturgique. Il ne s'agit plus d'appréhender abstraitement, en théorie, la possibilité d'une efficience connotative et attitudinale du style musical du chant liturgique. Nous allons considérer concrètement, autant que faire se peut en situation de laboratoire, les résonances émotionnelles, les appréciations connotatives, les impressions ressenties à l'écoute de deux univers musicaux différents, représentés par un échantillon de chants grégoriens et de chants liturgiques contemporains. C'est sur ce plan que nous voulons différencier la norme stylistique en vigueur dans ces pratiques musicales liturgiques. Pour ce faire, nous allons suivre l'approche psychologique expérimentale de

Michel Imberty dans sa comparaison différenciatrice du style entre Brahms et Debussy. À la lumière de ses expériences en laboratoire, rappelons qu'Imberty soutient que l'expressivité d'un style musical, telle que réfractée dans les associations adjectivales, dépend de certains caractères mesurables de la forme sonore de l'œuvre. L'expressivité musicale se manifeste ainsi de nature symbolique.

5.3.1 Le protocole expérimental.

Pour la validité de notre expérimentation et de ses résultats, nous avons convenu qu'il fallait suivre le plus rigoureusement possible le protocole expérimental de Michel Imberty ayant trait aux associations adjectivales d'induction libre. Nous lui avons affecté toutefois quelques ajustements pour tenir compte des contraintes qui nous étaient propres, notamment au plan des ressources humaines et des particularités de notre exercice comparatif. C'est ainsi que nous avons réduit le nombre de sujets auditeurs à 19, comparativement aux 80 sujets (quatre groupes de vingt) des expériences initiales d'Imberty, lesquelles avaient pour but de fonder la théorie de l'expressivité musicale. Comme notre expérimentation ne visait pas la validation d'un modèle théorique, mais s'attachait principalement à la comparaison stylistique, nous nous sommes autorisé à cette réduction, d'autant plus que les expériences plus tardives d'Imberty ont compté en moyenne près d'une douzaine d'auditeurs⁵⁹. D'autre part, nous avons aussi réduit de

⁵⁹Les 19 auditeurs sont des sujets volontaires entre 19 et 52 ans, dont 9 hommes et 10 femmes.

moitié le nombre d'extraits musicaux soumis aux auditeurs⁶⁰. Il faut préciser en outre que, comme les pièces musicales que nous mettons en comparaison sont très courtes, nous avons fait entendre non pas des extraits mais les pièces complètes, ce qui nous a semblé à l'avantage de la validité des réponses associées, d'autant que l'homogénéité expressive de chaque pièce était sauve. La durée moyenne des pièces était de 90 secondes, à la différence des extraits d'Imberty qui n'excédaient pas 50 secondes. Pour les pièces musicales de forme rondo, nous nous sommes limité à un seul couplet. Pour le reste, nous nous sommes conformé au protocole de Michel Imberty. La consigne principale soumise aux auditeurs était la même:

Vous allez entendre de courts extraits musicaux. Votre tâche sera de qualifier ces extraits à l'aide d'adjectifs; aucune contrainte ne vous est imposée: vous pouvez donner le nombre d'adjectifs que vous voulez, tous ceux qui vous viennent à l'esprit pour traduire l'impression ou les impressions que vous avez ressenties à l'audition. N'écrivez vos réponses qu'après l'audition de chaque fragment: en effet, c'est l'impression d'ensemble qu'on vous demande de qualifier, non tel ou tel détail particulier. Vous entendrez chaque extrait deux fois, afin de mieux vous familiariser avec eux⁶¹.

Le choix des pièces musicales a été fait de manière à fournir un échantillon de chants liturgiques représentatifs des deux univers stylistiques à comparer. À la différence d'Imberty, nous ne comparons pas les styles propres à deux compositeurs particuliers,

⁶⁰Pour chaque univers stylistique, nous avons soumis 8 pièces musicales, au lieu des 16 utilisés par Imberty.

⁶¹Michel Imberty, «Polysémie et cohérence sémantique du langage musical: 1.- La polysémie dans les réponses verbales associées à la musique, et la construction d'une échelle circulaire des expressivités musicales», Sciences de l'art - Scientific Aesthetics, tome VII, no 1&2, 1970, p. 79.

nous mettons en comparaison deux normes stylistiques mises en oeuvre par différents compositeurs⁶². Les chants grégoriens ont été choisis par Dom André St-Cyr, de l'abbaye St-Benoît-du-Lac et directeur du chœur grégorien de la paroisse St-Jean-Baptiste à Montréal. Les chants liturgiques de la période post-conciliaire ont été choisis par M. Jocelyn Claveau, directeur de la chorale paroissiale de Ste-Cécile à Jonquière. La figure 3 ci-dessous nous donne la liste des seize pièces musicales retenues pour l'expérimentation⁶³. On a attribué à chaque pièce un code alpha-numérique pour en faciliter l'identification. Par ailleurs, ce sont ces mêmes ensembles vocaux des paroisses

Code	Titre des pièces	Code	Titre des pièces
P01	Omnes gentes	P09	Marchons vers le Seigneur
P02	Kyrie VIII <i>De angelis</i>	P10	Tu es l'espoir, tu es la vie
P03	Domine convertere	P11	Nous t'acclamons Jésus-Christ
P04	Pater noster (solennel)	P12	Aux sources de la vie
P05	Agnus Dei VIII <i>De angelis</i>	P13	Laisserons-nous à notre table
P06	Primum quaerite	P14	Pain pour notre terre
P07	Lucis creator	P15	O Vierge de l'écoute
P08	Magnificat	P16	Je voudrais

Figure 3: Tableau des pièces musicales soumises à l'expérimentation.

⁶²Nous pourrions par exemple comparer le style classique de l'écriture pianistique représenté par Haydn ou Mozart avec le style romantique représenté par Liszt ou Chopin. En musicologie historique, nous parlerions volontiers de style propre à une époque, moins spécifique que le style propre au compositeur. Dans notre cas précis, le répertoire de chants grégoriens incarne un style propre à une période historique, ou plus exactement propre à une pratique institutionnelle historiquement conditionnée, de la même manière que le chant liturgique contemporain d'usage courant dans les paroisses incarne un style propre à une pratique institutionnelle historiquement circonstanciée. Nous n'abordons pas ici la comparaison sous l'angle de deux styles d'époque, mais sous l'angle de deux manifestations symboliques de l'imaginaire culturel chrétien surgies à des périodes historiques distinctes.

⁶³Voir l'Annexe C «Transcription mélodique des pièces musicales utilisées pour le laboratoire de sémantique musicale», p. 43* et l'Annexe H sur DC «Enregistrement des pièces musicales pour le laboratoire de sémantique musicale».

St-Jean-Baptiste et Ste-Cécile qui ont respectivement interprété les pièces de chant grégorien et de chant liturgique actuel pour notre enregistrement sur cassette. Nous tenions à soumettre aux auditeurs des versions musicales le plus près possible des interprétations courantes dans les églises paroissiales. Nous avons utilisé des versions interprétées par des chorales à voix mixtes, composées de musiciens amateurs, avec accompagnement d'orgue. Les variables relatives aux conditions d'interprétation étaient ainsi neutralisées.

D'autre part, pour contrer l'influence appréhendée des paroles du chant sur les significations adjectivales associées à la musique et pour permettre aux auditeurs de se concentrer exclusivement sur l'expressivité musicale, les chants liturgiques de la période post-conciliaire, dont les paroles sont en français, ont été interprétés dans une version modifiée ne comprenant que des vocalises. Imberty a procédé de façon similaire dans une comparaison de l'expressivité musicale du style de Fauré et de Debussy à partir de deux versions musicales d'un même poème de Verlaine⁶⁴. Les chants grégoriens ont par contre été enregistrés dans leur version intégrale, puisque le latin n'est pas une langue courante, il est peu connu des auditeurs et ne peut donc pas induire de références sémantiques verbales précises.

⁶⁴Michel Imberty, Entendre la musique..., p. 164.

5.3.2 Les mesures paramétriques de la complexité formelle et du dynamisme général.

Il convient maintenant de présenter plus en détail la méthodologie employée pour effectuer les mesures paramétriques sur les pièces musicales soumises à l'expérience d'associations adjectivales. Nous avons ici, encore une fois, suivi la méthodologie de Michel Imberty. Les paramètres de la complexité formelle et du dynamisme général nous permettent de vérifier dans quelle mesure les significations verbales associées à la musique sont motivées par les caractères du stimulus sonore. On a vu précédemment que Francès a montré que la motivation des significations verbales associées peut parfois provenir de l'expérience personnelle de l'auditeur, tant au plan de ses souvenirs que de ses présupposés idéologiques⁶⁵. Imberty a toutefois établi plus clairement que les significations verbales associées ne sont pas pour autant indépendantes de la forme phénoménale de l'œuvre musicale. Elles paraissent particulièrement liées au degré de complexité de la forme sonore ainsi qu'à son niveau de dynamisme général. Nous allons maintenant définir plus longuement ces deux paramètres.

Le paramètre de la *complexité formelle* C est calculé selon la formule suivante:

$$C = (H_m \times t) + (e_I \times e_R), \text{ où}$$

H_m représente la valeur de l'*entropie mélodique*,
 t représente la durée de l'*intervalle métrique*,
 e_I représente l'*écart moyen de l'intensité subjective*,
 e_R représente l'*écart moyen des durées* ⁶⁶.

⁶⁵Voir Robert Francès, La perception de la musique, p. 259-260.

⁶⁶Voir Michel Imberty, op. cit., p. 86.

La forme additive de la formule met en relief que la mesure de la complexité formelle C se présente comme la somme de deux indices, soit l'*indice d'hétérogénéité de la forme* ($H_m \times t$) et l'*indice de dissemblance des éléments* ($e_I \times e_R$). Il importe ici de préciser, même brièvement, la nature de ces variables et la méthode de calcul pour obtenir leur valeur.

L'indice d'hétérogénéité de la forme est construit principalement à partir de la valeur d'*entropie mélodique*. L'entropie mélodique est la quantité du débit informationnel sonore organisé selon une structure plus ou moins redondante, d'après la fréquence des intervalles mélodiques⁶⁷. Une mélodie fortement redondante, jouant presque toujours sur les mêmes intervalles, sera considérée au plan perceptuel comme un stimulus simple, à faible valeur d'entropie. Plus l'entropie est élevée, moins la redondance est grande, et plus la forme du stimulus sonore est complexe, comme l'effort cognitif exigé de l'auditeur est grand. Le psychologue D. E. Berlyne, à propos des stimuli visuels, a déjà montré que la complexité d'un stimulus augmente la tension émotionnelle chez l'observateur⁶⁸. En musique, toutefois, l'hétérogénéité de la forme relève également d'un paramètre temporel. Le sentiment d'unité perceptive attaché à une forme musicale apparaît lié à la durée structurante de l'*intervalle métrique*, c'est-à-dire la durée entre

⁶⁷Voir Annexe D «Démonstration détaillée du calcul des indices de complexité formelle C et du dynamisme général D », p. 62*.

⁶⁸Voir D. E. Berlyne, *Aesthetics and psychobiology*, New York, Appleton Century Crofts, 1971.

deux accentuations principales dont la périodicité structure la perception auditive⁶⁹. Ainsi que l'a montré Fraisse, les oeuvres musicales sont généralement construites autour de deux valeurs de note principales dans un rapport de un à deux ou de un à trois⁷⁰. Selon Imberty, l'intervalle métrique est déterminé par la durée de la valeur de note la plus longue du rapport de un à deux ou à trois, pourvu que celle-ci compte pour au moins 25% des valeurs de note de l'ensemble de la pièce musicale. Dans les cas où la valeur de note la plus longue est inférieure à 25%, la fréquence de cette valeur est insuffisante pour structurer la perception et la valeur de note plus brève apparaît, au plan perceptif, comme une valeur unique indifférenciée. Dans ce cas, l'intervalle métrique est plus difficile à calculer car il dépend alors de données thématiques structurées sur la base de la périodicité des phrases mélodiques et des membres de phrases. Une impression d'arythmie prévaudra, étant donné une périodicité incertaine, qui par surcroît peut être beaucoup plus longue⁷¹. L'indice d'hétérogénéité de la forme résulte ainsi du produit de la valeur d'*entropie mélodique* en bits par la durée de l'*intervalle métrique* en seconde.

Par ailleurs, l'observation expérimentale a montré que d'autres caractères propres à la musique pouvaient augmenter le niveau de complexité de la forme musicale. Il s'agit des écarts de durée et des écarts d'intensité subjective. Les paramètres que nous utiliserons sont les moyennes des écarts de durée et d'intensité subjective, et le produit

⁶⁹Voir Michel Imberty, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁰Voir P. Fraisse, *Les structures rythmiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 106.

de ces deux écarts moyens nous donnera l'*indice de dissemblance des éléments*. L'*écart moyen des durées* se calcule à partir de la fréquence des valeurs de note. Selon une échelle de coefficients arbitraires, on accorde le coefficient «0» à la valeur de note la plus fréquente, alors qu'on accorde le coefficient «2» aux valeurs de note qui sont dans un rapport proportionnel du double ou de la moitié avec la valeur de note la plus fréquente, le coefficient «3» aux valeurs de note qui sont dans un rapport proportionnel du triple ou du tiers avec la valeur de note la plus fréquente, et ainsi de suite. Chaque coefficient est multiplié par le nombre de notes ayant cette valeur dans l'ensemble de la pièce, et la somme de tous ces produits est divisée par le nombre total de notes dans la pièce⁷². L'*écart moyen de l'intensité subjective* est lui aussi calculé sur la base de coefficients arbitraires, plus précisément sur des coefficients de majoration d'intensité subjective, attribués par exemples aux notes qui ont une fonction harmonique particulière, comme le retard, la broderie, l'appoggiature, la note de passage ou encore aux notes qui constituent un arrangement rythmique irrégulier, comme les contre-temps et les syncopes. Pour obtenir l'écart moyen de l'intensité subjective, on fait le produit de ces coefficients de majoration avec le nombre de notes affectées par les écarts d'intensité

⁷¹Voir Michel Imberty, *op. cit.*, p. 82-83.

⁷²Voir Michel Imberty, *Sémantique psychologique de la musique*, Thèse de doctorat ès Lettres et Sciences humaines, Université de Paris X - Nanterre, 1978, p. 574.

subjective, on calcule la somme de ces produits et on la divise par le nombre total de notes dans l'ensemble de la pièce⁷³.

L'addition de l'*indice d'hétérogénéité de la forme* et de l'*indice de dissemblance des éléments* nous donne la valeur de l'*indice de complexité formelle C*. Dans l'espace sémantique musicale, la recherche expérimentale a démontré que la tension émotionnelle croît en fonction de la complexité de la forme sonore. À une forme musicale simple correspond une résonance émotionnelle dans le registre de l'intégration psychique, caractérisée notamment par l'harmonie, la sérénité, la joie. À une forme musicale plus complexe correspond une résonance émotionnelle davantage dans le registre de la désintégration psychique, caractérisée par des conduites émotionnelles dépressives ou agressives, selon la valeur faible ou élevée de l'indice D du dynamisme général du stimulus sonore que nous allons maintenant définir⁷⁴.

Le paramètre du *dynamisme général D* est obtenu selon la formule:

$$D = I \times \sqrt{V} \text{ où}$$

I représente la valeur de l'*intensité moyenne subjective* et
V représente la *vitesse*.

Le dynamisme d'ensemble d'une oeuvre musicale apparaît ici le produit de sa vitesse et de son volume sonore global perçu. Notons que l'intensité sonore n'est pas mesurée en décibel, puisque à intensité physique égale, certaines notes, à cause de leur fonction

⁷³Ibid, p. 575-576.

⁷⁴Voir Michel Imberty, *Entendre la musique...*, p. 88.

harmonique particulière (appoggiature, retard, etc.) ou à cause de leur distance avec la masse harmonique principale, sont perçues plus intenses. Une note très aiguë accompagnée d'un accord dans le registre moyen apparaîtra plus intense, même si elle a la même valeur en décibel, tout comme une note dissonante, comme la septième majeure, paraîtra plus forte qu'une note parfaitement consonante avec l'harmonie⁷⁵. Notre approche est perceptuelle, et c'est donc l'intensité *subjective* qui prévaut.

L'*intensité moyenne subjective* se calcule sur la base d'une échelle arbitraire de coefficients d'intensité, où les nuances d'intensité *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff* ont respectivement les valeurs de 1, 2, 3, 4 et 5. On multiplie le nombre de notes par le coefficient d'intensité qui leur correspond selon leur nuance, on fait la somme de ces produits, on lui ajoute encore la somme des coefficients de majoration pour les écarts d'intensité (syncope, contre-temps, note de passage, appoggiature, etc.), puis on divise le résultat de cette addition par le nombre total de notes dans la pièce, ce qui nous donne l'intensité moyenne subjective par note⁷⁶. Le paramètre de la *vitesse* nous donne le nombre moyen de notes par seconde pour l'ensemble de la pièce. La vitesse s'obtient en divisant le nombre total de notes entendues successivement dans la pièce (un accord de quatre notes compte pour une seule note) par la durée totale en seconde. À noter que la vitesse est différente du tempo, lequel désigne le nombre d'unité de temps par minute. Par

⁷⁵Ibid, p.86.

⁷⁶Voir Michel Imberty, Sémantique psychologique de la musique, Thèse de doctorat, p. 205.

exemple, une pièce musicale pourrait avoir un tempo lent tout en ayant une vitesse rapide à condition que les valeurs de note pour chaque temps soient brèves, comme des doubles-croches ou des triples-croches. Une autre pièce à tempo rapide pourrait avoir la même vitesse que cette pièce à tempo lent pourvu que les valeurs de notes pour chaque temps soient inversement plus longues⁷⁷. L'usage du radical de la vitesse dans la formule du dynamisme général D ne vise qu'à éviter la manipulation de chiffres trop élevés.

Le rôle de la vitesse est déterminant dans les assimilations signifiantes. «À tempo égal, c'est /.../ la vitesse qui crée tension ou détente chez l'auditeur⁷⁸.» L'intensité sonore vient accentuer cet effet, de sorte que le dynamisme général d'une pièce est le résultat de la combinaison de la vitesse et de l'intensité. La recherche expérimentale a montré qu'un dynamisme d'ensemble assez bas aura tendance à susciter des réponses émotionnelles de type dépressif ou mélancolique, alors qu'un dynamisme élevé suscitera des réponses de type angoissé ou agressif. Une valeur faible ou élevée de l'indice de dynamisme général d'une pièce musicale provoque ainsi une assimilation aux schèmes de désintégration psychique. L'intégration psychique apparaît plutôt se traduire musicalement par un indice de dynamisme général de valeur moyenne, dans une position d'équilibre entre

⁷⁷Voir Michel Imberty, Entendre la musique..., p. 55.

⁷⁸Ibid.

deux extrêmes⁷⁹.

Pour un suivi adéquat de notre développement, le lecteur peu familier avec notre terminologie tirera profit d'une lecture attentive de l'Annexe D où nous présentons deux exemples servant à la démonstration détaillée des calculs d'indice que nous avons appliqués à toutes les pièces de chant grégorien et de chant liturgique actuel qui ont servi à notre expérience.

5.3.3 Le traitement des données par l'analyse des correspondances.

La différenciation stylistique que nous faisons ici se rapporte à deux types de données. D'une part, au plan extra-musical, nous avons les *adjectifs* associés à la musique par les auditeurs; d'autre part, au plan du stimulus musical, nous avons les *mesures paramétriques* de la complexité formelle et du dynamisme général. Notre objectif est de différencier les styles du chant grégorien et du chant liturgique actuel à partir des adjectifs, lesquels nous instruisent de l'effet connotatif et attitudinal de l'expressivité musicale. Par la corrélation entre les adjectifs associés à la musique et les mesures paramétriques, nous voulons montrer que les effets observés chez les auditeurs à travers les associations adjectivales sont, au moins en partie, causés par les propriétés de la forme sonore de la pièce musicale. Cet exercice de corrélation constitue un élément indispensable de l'entreprise herméneutique de la sémantique musicale. Il ne peut

⁷⁹Ibid., p. 92.

cependant s'effectuer qu'après un traitement statistique des associations adjectivales par le moyen d'une *analyse des correspondances*.

L'analyse des correspondances est un type d'analyse factorielle qui nous permet de mettre en correspondance deux ensembles de données, en l'occurrence ici un ensemble d'adjectifs qualificatifs qui se rapportent à un ensemble de pièces. L'analyse des correspondances est une méthode de traitement statistique pour l'étude des *tableaux de contingence* tels que nous procure la compilation des adjectifs associés aux pièces musicales. La figure 4 ci-dessous nous fournit un exemple de tableau de contingence. Il s'agit d'un extrait du tableau des données pour le chant grégorien où les colonnes intitulées P01 à P08 représentent les huit chants grégoriens, et où chacune des lignes de la première colonne de gauche est intitulée par un adjectif. Les nombres que l'on retrouve dans les différentes cases du tableau correspondent au nombre de fois où tel adjectif à été mis en correspondance avec telle pièce par les auditeurs. Prenons par exemple l'adjectif *calme*. Pour la pièce P01, quatre individus différents, sur les dix-neuf

	P01	P02	P03	P04	P05	P06	P07	P08	TOTAUX
APAISANT	2	0	0	1	1	1	0	1	6
AUSTÈRE	1	0	0	0	1	0	0	1	3
BEAU	0	3	0	0	1	0	1	1	6
BERÇANT	1	2	1	0	0	1	1	0	6
CALMANT	6	1	2	2	3	3	1	2	20
CALME	4	4	4	2	3	2	2	3	24
CHANTANT	1	2	0	1	0	0	0	0	4
CONTEMPLATIF	1	1	1	0	0	0	2	0	5
CONTRAIGNANT	0	0	0	0	1	1	1	2	5

Figure 4: Extrait du tableau de contingence pour le chant grégorien.

auditeurs, ont utilisé cet adjectif pour qualifier l'impression ressentie à l'écoute de la première pièce. De la même manière, pour la pièce P08, on peut lire que l'adjectif *apaisant* a été utilisé par un seul répondant pour qualifier l'effet de ce chant. Pour la constitution des deux tableaux de contingence (un pour le chant grégorien et un autre pour le chant liturgique actuel), nous n'avons retenu que les adjectifs ayant au moins trois occurrences pour l'ensemble des pièces de l'univers stylistique concerné, en toute conformité avec les critères méthodologiques de Michel Imberty⁸⁰. Cela nous a donné 77 adjectifs pour le chant grégorien et 88 adjectifs pour le chant liturgique actuel.

L'analyse des correspondances est un instrument de *statistique descriptive*. Comme le stipule Michel Volle, il s'agit en fait «... d'un outil de dégrossissage des résultats bruts⁸¹.» Le principe conducteur commun à l'ensemble des méthodes d'analyse factorielle des données, dont l'analyse des correspondances, peut être formulé de la façon suivante: «... consentir une perte en information afin d'obtenir un gain en signification⁸².» Toute analyse de données ne vise qu'à une présentation commode des données brutes, au moyen notamment de différents graphiques, afin de permettre un dégagement de significations. «Les outils logiques de l'analyse des données n'ont d'autre but que de faciliter l'interprétation du corpus statistique étudié. Ils la facilitent, mais ne

⁸⁰*Ibid*, p. 51. Pour la procédure utilisée dans notre laboratoire de sémantique musicale, voir l'Annexe E «La constitution des tableaux de contingence», p. 72*.

⁸¹Michel Volle, *Analyse des données*, Paris, Économica, 1993, p. 17.

⁸²*Ibid*, p. 12.

rapport à ce centre (ou *écart-type*), sur la base des fréquences relatives de chaque élément (*adjectifs ou pièces*). L'analyse factorielle des correspondances nous permet de plus la reproduction graphique de *deux nuages de points superposés*, en plaçant l'un sur l'autre le nuage de points produit par les adjectifs qualificatifs et le nuage de points produit par les pièces. La superposition des deux nuages de points nous donne ce que Michel Imberty appelle *la représentation sémantique du style*, où il est possible de repérer les significations verbales dominantes associées à telle pièce par comparaison à telle autre.

La corrélation entre cette *représentation sémantique*, formée de la superposition du nuage de points des adjectifs et du nuage de points des pièces, et les *mesures paramétriques* dont nous avons parlé plus haut ne peut se faire avec les données brutes. Il faut procéder à partir du calcul d'un *coefficient de corrélation par rangs*. Pour déterminer le rang des pièces à partir de la représentation sémantique, on a qu'à se rapporter à l'ordre des pièces selon chacun des deux axes. Toutes les pièces ont une coordonnée sur l'axe horizontal, et on accorde le rang «un» à la pièce dont la coordonnée est la plus faible jusqu'au rang «huit» à la coordonnée la plus élevée. L'ordre des pièces selon leur rang sur l'*axe horizontal*, dit aussi *premier axe d'inertie*, est mis en corrélation avec le rang des pièces selon l'ordre croissant des valeurs numériques de l'indice de dynamisme général D tel que nous avons défini plus haut. La corrélation de l'ordre des pièces selon le rang de leur coordonnée sur l'*axe vertical*, dit aussi *deuxième axe*

d'inertie, se calcule en rapport avec le rang des pièces selon l'ordre croissant des valeurs numériques de l'indice de complexité formelle C tel que vu précédemment. Le calcul d'un coefficient de corrélation par rang s'obtient par la formule R_S de Spearman⁸⁶.

Par ailleurs, les calculs nécessaires pour l'analyse des correspondances sont de toute évidence très complexes et nécessitent un traitement informatique. Comme le dit Michel Volle, «... il est vrai en effet qu'il n'existerait pas d'analyse des données sans informatique - en raison du volume de calculs nécessaires que seul l'ordinateur peut réaliser⁸⁷.» Pour effectuer nos calculs, nous avons utilisé le logiciel ADE-4 (Analyse de Données Écologiques) conçu par Jean Thioulouse, Daniel Chissel, Sylvain Dolédec, Jean-Michel Olivier, chercheurs de l'Université de Lyon, dans une version téléchargée à partir du Web⁸⁸. La bibliographie des concepteurs nous renvoie notamment aux ouvrages de J.-P. Benzécri, une sommité dans le domaine de l'analyse des correspondances, auquel justement réfère Michel Imberty⁸⁹.

⁸⁶Voir Gérard Baillargeon et Louise Martin, Statistique appliquée à la psychologie, Trois-Rivières, Les éditions SMG, 1989, p. 633.

⁸⁷Michel Volle, op.cit., p. 7.

⁸⁸ADE-4 est disponible sur Internet à: <http://pbil.univ-lyon1.fr/ADE-4/>.

⁸⁹Voir notamment, dans une version plus récente, J.-P. & F. Benzécri, Pratique de l'analyse des données: analyse des correspondances & classification. Exposé élémentaire, Paris, Dunod, 1984. L'analyse des correspondances est une méthode statistique en vogue croissante dans les milieux scientifiques français depuis les deux dernières décennies. Cela s'explique notamment par le fait que ses principaux théoriciens sont eux-mêmes français. Son utilisation est moins courante dans la recherche scientifique nord-américaine.

5.3.4 Présentation des résultats.

Pour la présentation des conclusions de notre laboratoire de sémantique musicale, nous allons procéder en traitant d'abord sommairement les résultats de l'analyse factorielle des correspondances. Puis nous mettrons ces résultats en corrélation avec les mesures paramétriques du dynamisme général et de la complexité formelle. Cette démarche devrait nous permettre d'identifier les différences stylistiques au plan sémantique comme au plan perceptuel, la différenciation stylistique au plan de l'analyse musicologique ne faisant pas proprement partie de notre approche comparative.

A. Le chant grégorien.

Le laboratoire de sémantique musicale que nous avons conduit épouse la logique de toute démarche de psychologie expérimentale. Les différentes pièces musicales que nous avons présentées aux auditeurs sont considérées comme des stimuli sonores en face desquels on étudie la réaction ou la réponse du sujet humain. Dans notre compilation des résultats, chaque adjectif est considéré comme une réponse verbale. Mais un même adjectif peut également avoir été utilisé plusieurs fois, soit par le même auditeur d'une pièce à l'autre, soit par différents auditeurs à l'occasion d'une même pièce, en sorte que cet adjectif compte pour plusieurs réponses. Dans le cas du chant grégorien, dans l'ensemble des pièces, nous avons obtenu 859 réponses verbales associées, pour seulement 340 adjectifs différents, dont 220 à occurrence unique et 120 à occurrence multiple. Pour l'analyse des correspondances, nous n'avons retenu que les 77 adjectifs

ayant au moins une triple occurrence dans l'ensemble des pièces. Ces 77 adjectifs représentent près du quart des adjectifs utilisés, mais constituent 64% des réponses verbales associées (553/859). C'est la correspondance entre ces 77 adjectifs et les 8 chants grégoriens que nous étudions à l'aide de l'analyse factorielle. La figure 5 présente le graphique des nuages de points superposés de ces deux ensembles de données. Cela nous donne *la représentation sémantique du chant grégorien* telle que perçue par les auditeurs à l'écoute des huit pièces de cet univers musical. Le premier axe d'inertie, qui correspond à l'axe horizontal, compte pour 21,74% de l'inertie totale, c'est-à-dire de l'ensemble des données du tableau de contingence. Les expérimentations d'Imberty démontrent que cet axe correspond au dynamisme général des stimuli musicaux. Au plan sémantique, il devrait nous donner une ordonnance des réponses verbales qui opposent les adjectifs qui expriment un mouvement à ceux qui expriment davantage l'idée de repos. Un dynamisme musical élevé est comme naturellement assimilé par les auditeurs aux tensions musculaires nécessaires au mouvement, alors qu'un dynamisme plus faible est assimilé plus spontanément à la détente musculaire, caractéristique du repos. Étonnamment, l'ordre des adjectifs sur le premier axe des nuages de points du chant grégorien ne manifeste pas cette opposition. Cela s'explique par le fait qu'on retrouve très peu d'adjectifs exprimant l'idée de mouvement parmi les 77 retenus pour l'analyse des correspondances. En effet, seuls les adjectifs *coulant, berçant, entraînant, rassembleur, parlant, élevant* et *enveloppant*, au sens propre, impliquent nécessairement l'idée de mouvement, encore que *parlant* et *élevant* devraient plutôt être pris au sens

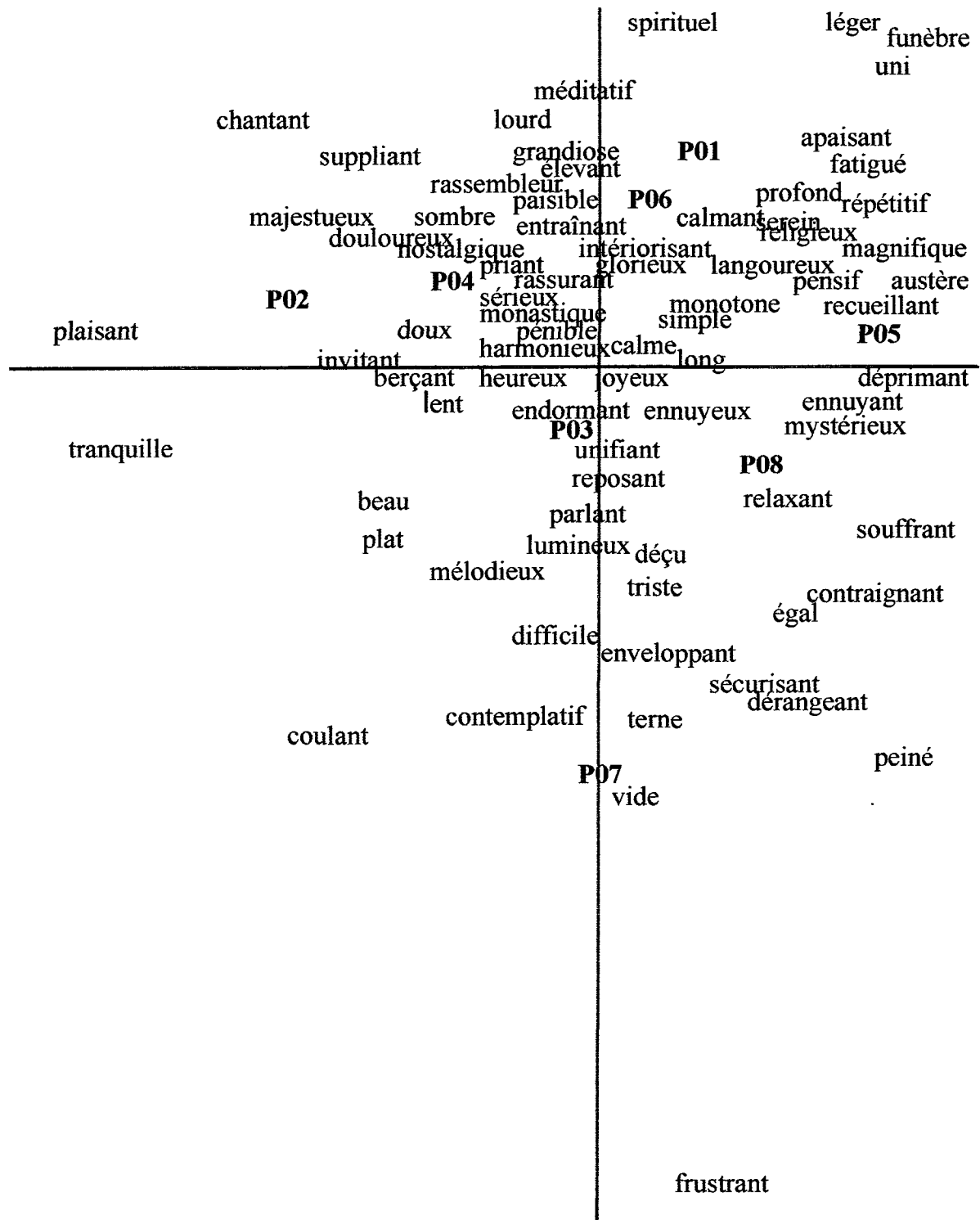


Figure 5: Représentation sémantique du style du chant grégorien.

de *signifiant* et de *priant*⁹⁰. En scrutant les autres réponses adjectivales non retenues pour l'analyse factorielle, nous n'avons pas trouvé davantage d'adjectifs en rapport avec le mouvement⁹¹. Cette forte homogénéité des réponses verbales explique sans doute pourquoi les nuages de points ne donnent pas rigoureusement une forme en U, caractéristique de l'effet Guttman. Cet effet statistique est produit par l'analyse des correspondances lorsque les éléments sont différenciés selon un caractère croissant, comme le dynamisme aurait pu l'être⁹². L'effet Guttman se retrouve dans notre graphique, mais il comporte un nombre important de *points paradoxaux*⁹³ désignant les réponses adjectivales distribuées de façon relativement proportionnelle entre les différentes pièces musicales. Ces points paradoxaux se retrouvent touffus au centre du nuage, et désignent notamment les adjectifs *rassurant, sérieux, nostalgique, priant, pénible, entraînant, paisible, difficile, lumineux, rassembleur, grandiose, méditatif*.

Le paramètre de l'indice D du dynamisme général, que nous avons calculé sur les pièces à partir de leur vitesse et de leur coefficient d'intensité subjective, nous aide à comprendre cette homogénéité des réponses adjectivales. La figure 6 nous présente ci-dessous les données ayant servi au calcul de cet indice pour chaque pièce de chant

⁹⁰Voir Annexe F «Ordre des adjectifs selon les axes factoriels définis par l'analyse des correspondances», p. 88*

⁹¹Voir Annexe E, où l'on présente l'ensemble des réponses obtenues pour le chant grégorien, p. 76*-77*. Parmi les autres réponses à occurrence moindre, on peut relever les adjectifs *rassemblant, transportant, respirant, soulevant, glissant, stressant, essoufflant*.

⁹²voir Michel Volle, *Analyse des données*, p. 157.

⁹³*Ibid.*, p. 158.

grégorien. On remarque que la moyenne du dynamisme général pour le chant grégorien est de 4,472. Sur une échelle de 12, ce dynamisme modéré nous laisse entendre que les réponses adjectivales sont dans le registre de l'intégration psychique avec une tendance à la position dépressive, comme on peut le déduire également à partir des points paradoxaux cités plus haut⁹⁴. Par ailleurs, le faible *écart-type* de 0,316 est très

	I	V	\sqrt{v}	D	Rang D	Rang axe 1
P01	3,870	1,380	1,175	4,546	6	6
P02	3,567	1,396	1,182	4,214	2	1
P03	3,827	1,314	1,146	4,387	4	3
P04	4,018	1,414	1,189	4,779	7	2
P05	4,029	1,255	1,121	4,514	5	8
P06	3,758	1,352	1,163	4,368	3	5
P07	4,006	1,552	1,246	4,991	8	4
P08	3,338	1,421	1,192	3,979	1	7
Moyenne	3,802	1,386	1,177	4,472	-	-
Écart-type	0,244	0,087	0,037	0,316	-	-

Figure 6: Tableau des données pour le calcul de l'indice du dynamisme général D pour le chant grégorien

significatif pour notre caractérisation perceptuelle du style⁹⁵. L'écart-type désigne la différence moyenne entre chaque valeur D et la moyenne de ces valeurs. Un faible écart-type nous indique que la différence entre les valeurs la plus forte et la plus faible est légère. Dans notre cas, cela signifie que les pièces de chant grégorien que nous avons fait entendre ont un dynamisme général très semblable d'une pièce à l'autre, et que

⁹⁴Parmi les points paradoxaux que nous avons cités, la plupart des adjectifs définissent un état d'intégration psychique, *rassurant, sérieux, priant, entraînant, paisible, lumineux, rassembleur, grandiose, méditatif*. Seuls trois adjectifs désignent un état de désintégration psychique à tendance dépressive, soit *nostalgique, pénible et difficile*.

⁹⁵Par comparaison, Imberty avait un écart-type de 2,279 pour les extraits de Debussy et de 3,283 pour les extraits de Brahms. *Entendre la musique...*, p. 91 et p. 98.

leur différenciation selon ce critère est très difficile. On comprend alors la valeur non-significative du coefficient de corrélation par rangs $R_s = - 0,10$ ⁹⁶. D'un point de vue esthétique, cette homogénéité du dynamisme est la marque d'une unité de style assez remarquable. L'expressivité musicale du chant grégorien se caractérise par un dynamisme modéré propre à l'évocation des états de repos, de calme et de prière.

Pour approfondir notre compréhension de la représentation sémantique du chant grégorien, il nous faut également considérer la configuration des adjectifs selon le deuxième axe principal d'inertie (axe vertical). Cet axe renferme 16,9% de l'inertie totale. Au plan sémantique, l'axe vertical correspond aux schèmes de résonance émotionnelle et devrait opposer les réponses adjectivales qui expriment des sentiments malheureux à celles qui expriment des sentiments heureux, selon le degré plus ou moins élevé de complexité formelle des stimuli musicaux. De fait, on retrouve au début de l'axe 2 une concentration plus élevée d'adjectifs désignant des sentiments malheureux. Parmi les 27 adjectifs désignant une thymie négative sur l'ensemble des 77 adjectifs, plus du tiers se retrouve au bas du deuxième axe: *frustrant, vide, peiné, terne, dérangent, difficile, contraignant, déçu, triste, plat, souffrant*; on en retrouve également parsemés sur l'ensemble de l'axe, sans jamais avoir une concentration équivalente à celle du bas. On doit reconnaître qu'il ne s'agit pas ici d'un jeu d'opposition marquée, ce qui donne à penser que nous sommes en présence d'une

⁹⁶Voir Annexe G «Calcul des coefficients de corrélation de rang», p. 96*.

ambiguïté sémantique, caractéristique du chant grégorien, entre thymies positives et négatives.

L'indice de complexité formelle C va nous fournir des éclairages sur cette ambiguïté. La figure 7 présente les nombreuses données nécessaires au calcul de ce paramètre perceptuel. La moyenne de l'indice C est de 6,03. On a vu plus haut que cet indice résulte de la somme de deux indices distincts. Le premier indice se rapporte à l'hétérogénéité de la forme. Il résulte du produit de l'entropie mélodique avec la durée de l'intervalle métrique ($H_m \times t$). Dans notre cas, cet indice détermine presque à lui seul le calcul de la complexité formelle, puisque l'autre indice, l'indice de dissemblance des

	Hm	t	Hm X t	eI	eR	eI X eR	C	rg C	rg axe2
P01	2,913	2,16 s.	6,292	0,025	0,46	0,011	6,303	6	8
P02	2,947	2,07 s.	6,100	0,04	0,55	0,022	6,122	5	5
P03	2,154	2,62 s.	5,643	0,012	0,47	0,006	5,649	3	3
P04	2,080	2,46 s.	5,117	0,018	0,32	0,006	5,123	1	6
P05	2,479	2,63 s.	6,520	0,029	0,31	0,009	6,529	7	4
P06	2,799	2,55 s.	7,137	0,015	0,41	0,006	7,143	8	7
P07	2,566	2,34 s.	6,004	0,006	0,19	0,001	6,005	4	1
P08	2,183	2,45 s.	5,348	0,020	0,82	0,016	5,364	2	2
Moy.	2,515	2,41 s.	6,020	0,021	0,44	0,010	6,030	-	-
Éc.typ	0,350	0,18	0,653	0,0106	0,19	0,007	0,653	-	-

Figure 7: Tableau des données pour le calcul de l'indice de complexité formelle C pour le chant grégorien.

éléments résultant des écarts d'intensité et de durée ($eI \times eR$), ne donne que des valeurs négligeables, sa moyenne étant de 0,01. Ce faible indice se comprend aisément tant il est connu que l'expressivité musicale du chant grégorien ne repose pas sur les contrastes importants des nuances d'intensité. Ces contrastes sont pratiquement inexistant, à tout

le moins ils sont toujours tempérés par des crescendo et des decrescendos à amplitude modeste. Le chant grégorien ne s'interprète jamais ni très doux ni très fort. Les écarts d'intensité ne font pas partie de son expressivité. Il en est de même au plan des écarts de durée. Le génie rythmique du chant grégorien ne s'impose pas par la diversité des valeurs de notes. Ainsi que le dit Jacques Chailley, «... (le) mouvement est uniformément modéré. Toutes les notes sont égales, sauf les finales et parfois les avant-dernières⁹⁷.» À s'en tenir à ces paramètres, la forme phénoménale du stimulus sonore auquel donne lieu le chant grégorien semble très simple et ne paraît pas propice à susciter des tensions émotionnelles. Pourtant notre corpus de réponses adjectivales atteste clairement une résonance émotionnelle négative, au moins pour le tiers des réponses (27 sur 77). C'est donc nécessairement du côté de l'indice d'hétérogénéité de la forme qu'on peut trouver matière à explication pour cette ambivalence sémantique.

L'indice d'hétérogénéité de la forme nous amène à considérer en premier lieu le paramètre de l'entropie mélodique. La moyenne de l'entropie mélodique H_m pour le chant grégorien est de 2,515. Ce faible indice est tout à fait conforme à la forte redondance de l'ensemble des oeuvres musicales qui utilisent l'échelle diatonique, comparativement à l'infime redondance des productions sonores construites sur des fréquences aléatoires bien plus diversifiées que dans la gamme diatonique. Imberty

⁹⁷Jacques Chailley, Cours d'histoire de la musique: Des origines à la fin du 17e siècle, Paris, Alphonse Leduc, 1985, p. 26.

prétend d'ailleurs que la variabilité de l'entropie est en général trop faible, dans la musique occidentale, pour lui prêter une valeur différenciatrice du style. Ce paramètre ne peut donc pas aider à prédire le contenu émotionnel des réponses verbales⁹⁸. Il doit être combiné à la durée de l'intervalle métrique. C'est précisément ce second paramètre qui va le mieux nous permettre de caractériser le chant grégorien au plan perceptuel, en corrélation avec les associations sémantiques qu'il suscite, notamment cette portion de réponses thymiques négatives. La détermination de la durée de l'intervalle métrique nous pose une difficulté particulière qui relève de l'expressivité propre au chant grégorien. L'intervalle métrique est la durée qui sépare deux accentuations principales et qui structure la perception des auditeurs. «(L)es accentuations auxquelles correspondent les limites des intervalles métriques (les temps forts, si l'on veut) structurent le perçu musical par leur périodicité. Si ces accentuations sont espacées dans le temps (notamment si la durée de l'intervalle métrique dépasse 1 seconde) la complexité de la structure musicale, dans son ensemble, apparaît d'autant plus forte que ces repères sont moins fréquents⁹⁹.» Or la notion de temps fort ou d'appui périodique est étrangère à la rythmique grégorienne. «Le chant grégorien /.../ ignore la régularité d'appui des barres de mesures, exprimées ou sous-entendues. C'est un rythme libre, dont la souplesse fait

⁹⁸voir Michel Imberty, op. cit., p. 76.

⁹⁹Ibid., p.80-81.

toute la beauté¹⁰⁰.» Nous touchons ici une caractéristique fondamentale de l'esthétique grégorienne. Le rythme grégorien n'est pas structuré en fonction de mesures à deux ou trois temps, mais plutôt en fonction des phrases musicales construites sur le principe de complémentarité entre l'arsis et la thésis, ou l'élan et le repos. La périodicité ne provient pas d'une régularité d'appui, comme à chaque deux ou trois temps dans le rythme mesuré, mais elle s'établit sur cette alternance d'élan et de repos:

La période musicale grégorienne/.../ est calquée sur la ligne verbale et périodale oratoire: elle est formée, elle aussi, d'une élévation et d'une déposition, au sommet de laquelle se trouve l'accent principal. /.../ Ce qui vaut pour la période, vaut aussi pour tous ses éléments, phrases et demi-phrases. Cette loi périodale trouve son application dans toutes les sortes de chants (simples, neumatiques, fleuris) et dans tous les systèmes¹⁰¹.

Cette organisation rythmique propre au chant grégorien a des conséquences très importantes au plan perceptuel. La périodicité ne s'inscrit plus dans l'ordre de la durée, elle s'élabore selon l'alternance du principe d'unité que constitue la relation d'élan à repos¹⁰². C'est ce principe d'unité, en tant qu'il ponctue plus ou moins fortement la mélodie à chaque fin de phrase ou de membre de phrase, bien que variable dans l'ordre de la durée, qui nous semble structurer la perception des auditeurs. Nous sommes en

¹⁰⁰Jacques Chailley, *op. cit.*, p. 25-26. La littérature sur le sujet est unanime. Depuis les recherches de Dom Mocquereau jusqu'aux récents dictionnaires musicologiques, on distingue deux formes rythmiques, soit la forme mesurée qui nous est plus familière en Occident et la forme libre dont on trouve une illustration exemplaire dans le chant grégorien.

¹⁰¹Dom Paolo Ferretti, Esthétique grégorienne ou Traité des formes musicales musicales du chant grégorien, Volume 1, Paris, Desclée, 1938, p. 43.

¹⁰²«C'est la relation d'élan à repos qui est ici principe d'unité.» Dom Georges Mercure, Rythmique grégorienne, St-Benoît-du-lac, 1952, p. 103.

présence d'un cas typique de forme musicale où la durée de l'intervalle métrique ne peut être établie que d'après des données thématiques¹⁰³.

La durée moyenne de l'intervalle métrique t pour l'ensemble des pièces de chant grégorien est de 2,41 secondes. C'est ce paramètre qui accroît considérablement la valeur de l'indice de complexité formelle C et qui rend compte des réponses adjectivales de thymies négatives. Le coefficient de corrélation par rangs d'après la valeur de l'indice C et la coordonnée des pièces sur le deuxième axe d'inertie donne $R_s = 0,43$ ou 43%¹⁰⁴. La corrélation n'est évidemment pas parfaite, ce qui montre que la relation n'est pas exclusivement causale. Elle est cependant suffisante pour attester que les réponses verbales ne sont pas totalement indépendantes de la complexité de la forme, d'autant plus que la valeur de l'écart-type est de 0,653, ce qui donne très peu de marge aux auditeurs pour différencier les pièces, chacune ayant à peu près la même complexité¹⁰⁵.

Notre laboratoire de sémantique musical nous permet maintenant de caractériser le chant grégorien, sous l'angle perceptuel, de la façon suivante. Au plan de la forme, nous constatons une forte homogénéité stylistique d'une pièce à l'autre, montrée notamment par les faibles écarts-types. Comme stimulus musical, le chant grégorien combine un

¹⁰³Des considérations techniques sont exposées à l'Annexe D «Démonstration détaillée du calcul des indices de complexité formelle C et de dynamisme générale D », p. 42*.

¹⁰⁴Si l'on excepte P04 où l'écart est de 5 rangs, on obtient une valeur de $R_s = 0,59$ ou 59%.

¹⁰⁵Imberty a travaillé avec un corpus expérimental dont l'écart-type de l'indice C était de 2,45 pour les pièces de Debussy et de 1,07 pour Brahms.

dynamisme modéré avec une complexité formelle plutôt élevée, bien que non extrême. Au plan sémantique, cela nous donne un corpus de réponses adjectivales principalement dans le registre émotionnel du calme avec une incursion significative dans le registre de la souffrance dépressive. L'expressivité musicale du chant grégorien paraît ainsi réfracter une expérience croyante sensible au sérieux du drame humain, un drame qui semble trouver sens dans la communion à la stabilité du temps de Dieu. L'absence presque complète de qualificatifs de mouvement, tout comme le rythme libre, connu depuis l'Antiquité grecque pour susciter l'impression d'arythmie¹⁰⁶ en raison de l'absence d'accentuations périodiques dans la durée, sont particulièrement éloquents de la représentation temporelle sous-jacente à l'expressivité du chant grégorien. Cette musique instaure clairement, au sein de la prière liturgique, un régime contemplatif théocentrique qui suggère à merveille la pérennité de la quiétude en Dieu. Le chant grégorien évoque une tranquillité qui vient de l'éternité mais trahit également, par euphémisme cependant, le déchirement du drame humain ici-bas. On n'y rencontre pas l'expression des cris de douleur aux accents émotionnels bruts, comme dans certains extraits de la littérature psalmique. Tout cela est comme inhibé dans une attitude de réserve et de décentration de soi, qui pourrait être interprétée comme l'indice d'une grande maturité spirituelle. L'expressivité du chant grégorien paraît disposer l'assemblée

¹⁰⁶Voir dom André Mocquereau, Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne: théorie et pratique, tome 2, Paris, Desclée, 1927, p. 4.

liturgique à privilégier cette attitude, afin que, dans la prière communautaire, l'humain s'efface et cède la place à la compassion apaisante du Seigneur confessé et loué.

Notre interprétation de l'univers stylistique du chant grégorien, au plan de la représentation sémantique, trouvera par ailleurs des compléments d'éclairage dans l'exercice comparatif que nous ferons en rendant compte des résultats de notre expérience d'association adjectivale avec les pièces de chant liturgique actuel. Par cette comparaison, nous anticipons déjà l'étape de la différenciation stylistique que nous développerons plus formellement au point suivant.

B. Le chant liturgique actuel.

Les huit pièces de chant liturgique actuel, dans leur ensemble, ont suscité 983 réponses adjectivales. Les auditeurs se sont servis d'un lexique de 341 mots, dont 191 à occurrence unique et 150 à occurrence multiple. Pour l'analyse des correspondances, nous n'avons retenu que les 88 adjectifs ayant au moins une triple occurrence dans l'ensemble des pièces de chant liturgique, soit 25,8% des mots utilisés comptant pour 67,9% des réponses adjectivales (668/983). Avec un lexique pratiquement de même taille que pour le chant grégorien (340 mots), comprenant un vocabulaire équivalent, les auditeurs ont fourni en moyenne un nombre plus élevé de réponses adjectivales, ce qui donne à penser que le processus associatif était plus aisé étant donné un univers stylistique plus familier aux auditeurs. La figure 8 nous présente la *représentation sémantique du style du chant liturgique actuel* telle que perçue par les auditeurs dans

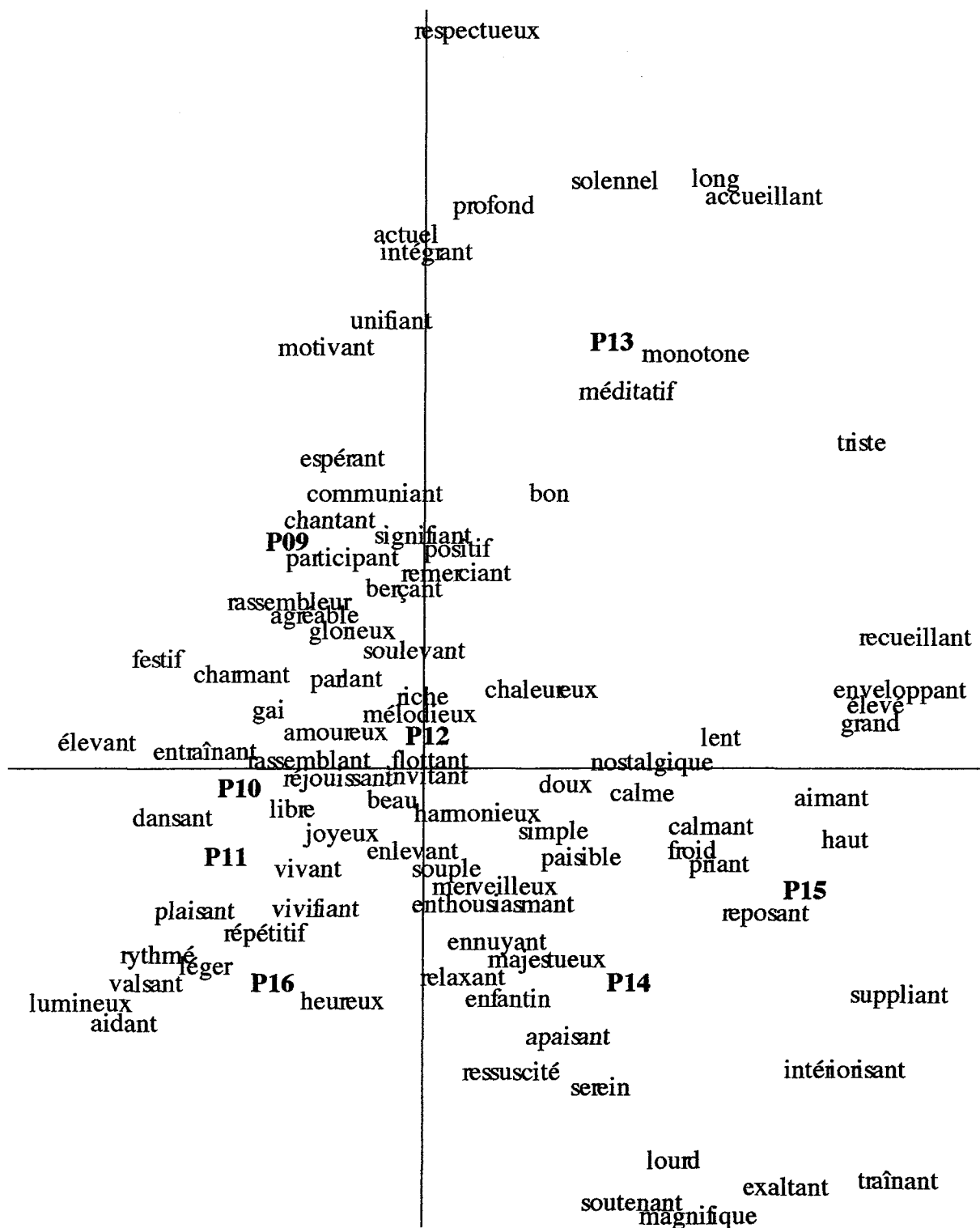


Figure 8: Représentation sémantique du style du chant liturgique actuel.

notre expérience d'association adjectivale. Les nuages de points superposés sont légèrement plus dispersés, ce qui nous indique dès le départ que les réponses verbales sont probablement un peu moins homogènes. De plus, on y retrouve davantage d'adjectifs différents. Le premier axe d'inertie (axe horizontal) renferme 30,4% de l'inertie totale. Cet axe correspond au dynamisme général et donne lieu normalement, au plan sémantique, à une ordonnance des adjectifs qui opposent des qualificatifs de mouvement à des qualificatifs d'état, suivant l'opposition tension et détente. Ici l'opposition est assez manifeste. Dans la première partie de l'axe, nous avons des adjectifs comme *valsant, dansant, rythmé, rassembleur, rassemblant, vivifiant, réjouissant, participant*, etc., alors que dans la deuxième partie, nous retrouvons des adjectifs comme *recueillant, traînant, intériorisant, reposant, lent, calmant, lourd, calme, paisible, méditatif, serein, doux, apaisant*, etc. Les pièces de chant liturgique actuel sont plus faciles à différencier les unes des autres selon leur dynamisme. En se référant à la figure 9, qui nous fournit les données relatives à la constitution de l'indice

	I	V	v	D	rg. D	rg axe 1
P09	4,015	1,108	1,053	4,226	6	5
P10	3,716	1,182	1,087	4,040	5	6
P11	3,818	1,277	1,130	4,313	7	8
P12	3,782	1,079	1,039	3,930	3	4
P13	3,693	1,133	1,065	3,932	4	3
P14	3,805	1,012	1,006	3,828	2	2
P15	3,756	0,766	0,875	3,288	1	1
P16	3,845	1,861	1,364	5,246	8	7
Moy.	3,804	1,177	1,077	4,100	-	-
Éc-typ	0,099	0,314	0,138	0,557	-	-

Figure 9: Tableau des données pour le calcul de l'indice de dynamisme général D pour le chant liturgique actuel.

de dynamisme général D, on peut noter que la moyenne de l'indice D est de 4,1 et son écart-type est de 0,557, soit près du double de celui du chant grégorien (0,316). Ce qui est plus éclairant encore, c'est l'écart-type de 0,314 pour la vitesse, alors que pour le chant grégorien l'écart-type de la vitesse n'était que de 0,087, soit quatre fois moins élevées. Un semblable écart-type pour le chant liturgique actuel signifie que la différence entre la pièce ayant le dynamisme le plus bas et celle ayant le plus élevé est suffisamment grande pour favoriser une différenciation aisée d'après ce critère. C'est ce qui explique un coefficient de corrélation par rangs $R_s = 0,93$ ou 93%. L'ordonnance des pièces selon la configuration des adjectifs sur le premier axe est en corrélation presque parfaite avec l'ordonnance des pièces selon leur indice de dynamisme général. Cette corrélation est possible même en présence de points paradoxaux qui nous indiquent une ambivalence expressive due à une certaine homogénéité de l'univers stylistique en présence.

Le lecteur attentif aura sans doute remarqué que la moyenne du dynamisme général pour le chant liturgique actuel est inférieure à celle du chant grégorien, tout comme c'est le cas pour la vitesse. On peut s'étonner de prime abord qu'une moyenne plus faible donne paradoxalement des réponses adjectivales plus dynamiques. Cependant, on doit constater que la pièce P16 (*Je voudrais* de R. Lebel) a un indice de 5,25, alors que la pièce de chant grégorien ayant l'indice le plus élevé est P07 (*Lucis creator*) avec 4,99. Cet exemple nous montre encore une fois l'importance de l'écart-type pour

l'interprétation de la moyenne. Le chant liturgique actuel a une moyenne plus basse, mais constituée à partir de valeurs plus différenciées, alors que le chant grégorien a une moyenne plus élevée obtenue à partir de valeurs très près les unes des autres. Par ailleurs, il faut signaler le faible tempo utilisé dans l'interprétation des pièces de chant liturgique actuel pour l'enregistrement sur cassette. Les tempi sont tous inférieurs à l'indication métronomique des partitions. Si les pièces avaient été interprétées plus rapidement, nous aurions évidemment une valeur moyenne plus élevée pour l'indice de dynamisme général D, mais l'écart-type aurait été sensiblement le même.

Nous dégageons de cette analyse des résultats que l'expressivité du chant liturgique actuel s'inscrit dans un registre évocateur plus étendu, qui inclut le mouvement et la danse comme le calme et la prière. Sur la base d'un dynamisme moyen assez modéré, le chant liturgique actuel suggère un climat émotionnel festif plus facilement repérable par les auditeurs. C'est ce que nous allons vérifier maintenant à l'aide du paramètre de la complexité formelle C qui correspond au deuxième axe d'inertie.

Ce deuxième axe compte pour 15,7% de l'inertie totale. Il devrait normalement opposer des sentiments heureux et malheureux. Or il se trouve que dans l'ensemble des 88 adjectifs utilisés par les auditeurs, nous n'en trouvons que 11 qui expriment une thymie négative, soit *soutenant, traînant, lourd, suppliant, enfantin, ennuyant, répétitif, froid, nostalgique, monotone et long*. Ils sont légèrement plus concentrés au début de l'axe, mais ils sont également parsemés sur l'ensemble. Il en ressort une résonance

émotionnelle globalement joyeuse, soit à tendance paisible ou soit à tendance festive. Cela est tout à fait convergent avec la valeur moyenne de l'indice de complexité formelle, plus faible que celle du chant grégorien, soit 3,89 comparativement à 6,03. On sait que l'intégration formelle résulte d'un dynamisme général modéré lié à une complexité formelle faible, puisque c'est la complexité qui crée la tension émotionnelle. Comme nous l'avons vu précédemment, l'indice de complexité formelle C résulte de la

	H _m	t	H _m x t	e ^I	e ^R	e ^I x e ^R	C	rg. C	rg axe 2
P09	3,483	1,02 s.	3,553	0,197	1,2	0,237	3,789	4	7
P10	3,376	1,46 s.	4,926	0,095	0,88	0,085	5,012	7	5
P11	2,460	0,74 s.	1,820	0,182	1,47	0,267	2,087	1	4
P12	3,009	1,52 s.	4,573	0,167	1,17	0,195	4,768	5	6
P13	3,089	0,92 s.	2,842	0,133	1,06	0,141	2,983	3	8
P14	3,244	1,45 s.	4,704	0,073	1,42	0,104	4,808	6	2
P15	2,839	1,79 s.	5,082	0,182	1,71	0,311	5,393	8	3
P16	2,978	0,68 s.	2,025	0,247	1,04	0,257	2,282	2	1
Moy.	3,060	1,20 s.	3,691	0,159	1,24	0,200	3,890	-	-
Éc-typ	0,323	0,41 s.	1,3245	0,0566	0,271	0,0823	1,298	-	-

Figure 10: Tableau des données pour le calcul de l'indice de complexité formelle C pour le chant liturgique actuel.

somme de deux indices différents qui nous aident à caractériser le style. Pour ce qui est de l'indice de dissemblance des éléments (e^I x e^R), on observe que sa valeur moyenne pour le chant liturgique actuel est 20 fois plus élevée que pour le chant grégorien, soit 0,2 comparativement à 0,01. Cette valeur demeure évidemment très faible, mais elle témoigne d'une différence stylistique significative. Le chant liturgique actuel comporte des écarts d'intensité et de durée dont on ne retrouve pas l'équivalent dans le chant grégorien, plus uniforme au plan de ces paramètres. Ces écarts introduisent un principe

de variété qui complexifie la forme musicale et favorise les réponses adjectivales mélancoliques et dépressives¹⁰⁷. Comme la valeur de cet indice est faible, cela explique le peu de réponses de ce type dans la représentation sémantique de l'univers stylistique du chant liturgique actuel. Dans le cas du chant grégorien, les réponses mélancoliques ou dépressives sont expliquées plutôt par la durée aperiodique de l'intervalle métrique, qui entre dans la composition de l'indice d'hétérogénéité de la forme. Par ailleurs, la détermination de l'intervalle métrique pour le chant liturgique actuel était aisée. Dans tous les cas, nous avons considéré la valeur de note la plus longue dans un rapport de un à deux ou de un à trois, et cela nous donne une durée moyenne de 1,2 secondes. En ce qui a trait à la valeur moyenne de l'entropie mélodique, elle est de 3,06, ce qui correspond bien à la redondance caractéristique de la musique tonale. Ici encore, on constate que l'indice d'hétérogénéité de la forme détermine presque à lui seul la valeur de la complexité formelle C. En dépit d'un écart-type de 1,3, plus élevé que ceux que nous avons rencontrés jusqu'à maintenant, mais quand même inférieur à ceux qui caractérisent le corpus expérimental d'Imberty, toujours supérieurs à 2, les auditeurs n'arrivent pas à départager les pièces de chant liturgique actuel selon les résonances émotionnelles positives et négatives. La complexité étant plus basse que dans le chant grégorien, les réponses adjectivales sont presque exclusivement dans le registre des thymies positives, ce qui explique la valeur non significative du coefficient de corrélation par rang

¹⁰⁷voir Michel Imberty, Entendre la musique..., p.100.

$R_s = -0,07$. La valeur moyenne de l'indice de complexité formelle demeure toutefois significative en comparaison avec celle du chant grégorien qui est presque deux fois plus élevée.

Les résultats de notre expérience d'association adjectivale nous permettent maintenant de dégager les principales caractéristiques de l'univers stylistique du chant liturgique actuel. Du point de vue des propriétés phénoménales de la forme sonore, cette musique combine en général un dynamisme d'ensemble modéré et une complexité moyennement faible, de manière à réaliser une intégration formelle. Les écarts-types pour les mesures paramétriques C et D étant plus élevés que dans le chant grégorien, on doit reconnaître qu'il n'y a pas le même degré d'homogénéité expressive. Du point de vue sémantique, cela se traduit principalement par un corpus de réponses adjectivales couvrant un spectre émotionnel du calme à la joie. L'unité expressive du chant liturgique actuel se manifeste par les sentiments heureux qu'il suscite. L'expérience croyante auquel il nous renvoie paraît appartenir au registre de la réjouissance pascale. C'est la foi comme source de bonheur, qui invite à l'abandon confiant et appelle une célébration joyeuse actualisable dans le mouvement et la danse, ainsi qu'en témoignent des qualificatifs comme *rythmé*, *valsant*, *entraînant*, etc. Le chant liturgique actuel est expressif d'une foi vécue dans l'instant présent, investie d'une affectivité qui passe dans le corps. Le régime de la prière liturgique instauré par cette musique semble plutôt anthropocentrique. C'est le régime de la participation active qui engage toute la personne, y compris le corps et l'affectivité,

où l'humain existe pleinement devant Dieu. L'attitude à privilégier dans la prière communautaire, sur le modèle de la prière personnelle, est la spontanéité vraie et confiante du moment, sans réserve ni pudeur. L'assemblée se présente en face de Dieu telle qu'elle est, avec une confiance filiale heureuse.

5.3.5 Différenciation stylistique.

Les résultats de notre laboratoire de sémantique musicale nous apportent de nouveaux faits perceptuels pouvant servir à différencier le chant grégorien et le chant liturgique actuel en tant que normes stylistiques. La différenciation de ces deux univers musicaux dans les termes de l'analyse musicologique traditionnelle n'aurait jamais pu nous conduire à ces faits. Nous serions restés dans l'impasse qui perdure depuis longtemps qui consiste à discuter les avantages, en fait de musique liturgique, du système d'écriture modale et du rythme libre par rapport à la syntaxe tonale et au rythme mesuré¹⁰⁸. Cette différenciation, toute pertinente qu'elle soit dans son domaine propre, n'apporte pas l'éclairage dont nous avons besoin pour résoudre la problématique de la convenance stylistique du chant liturgique. Nous sommes en présence d'un problème d'esthétique fonctionnelle qui nécessite des lumières sur la perception de la musique, notamment sur son effectuation connotative et attitudinale auprès des auditeurs. Ce n'est qu'après coup

¹⁰⁸L'avantage du système modal est notamment soutenu par Émile Martin dans Une muse en péril. Essai sur la musique et le sacré, Paris, Fayard, 1968.

qu'on pourrait éventuellement se rapporter aux conventions d'écriture pour les mettre en corrélation avec le perçu musical.

L'éclairage nouveau que nous apportons s'appuie sur la relation que nous avons réussie à établir entre un ensemble de *faits sémantiques* et *certaines propriétés des stimuli musicaux*. Résumons brièvement les différents termes de cette relation tels qu'ils se sont avérés dans notre expérimentation. Le chant grégorien suscite des associations sémantiques qui écartent les qualificatifs de mouvement. Les réponses adjectivales décrivent plutôt des sentiments heureux, calmes, tempérés, tout en n'excluant pas les sentiments de tristesse et de souffrance. Ces associations sémantiques sont le résultat d'une assimilation de stimuli musicaux qui ont la propriété d'avoir un dynamisme général modéré, et d'être organisés selon une complexité formelle plutôt élevée qui s'explique principalement par l'absence d'appuis rythmiques périodiques. De son côté, le chant liturgique actuel suscite des associations sémantiques qui décrivent globalement des sentiments heureux, allant du calme à la joie, en débouchant même sur des réponses adjectivales qui expriment des mouvements. Ces associations sémantiques sont provoquées par l'assimilation de formes sonores au dynamisme d'ensemble modéré, ayant une structure formelle simple, notamment au plan de l'organisation rythmique de type mesuré qui assure une régularité d'appui dans la durée.

Au plan de la forme phénoménale du style musical, c'est la composante rythmique qui constitue la différence fondamentale entre le chant grégorien et le chant liturgique

actuel. Nous touchons ici au problème des repères d'accentuation périodique qui structurent le perçu musical, ce qu'Imberty appelle *l'intervalle métrique*. Lorsque la périodicité d'appui s'inscrit dans la durée, les schèmes anticipateurs de la perception sont généralement confirmés au fil de la progression de l'œuvre et ne suscitent pas de tension émotionnelle. C'est le cas du chant liturgique actuel. Mais lorsque la périodicité d'appui s'établit selon des données thématiques, comme dans le cas du chant grégorien, où l'intervalle métrique est déterminé à partir des unités phraséologiques constituées de l'arsis et de la thésis, l'anticipation schématique est déroutée. Les schèmes anticipateurs exigent une vigilance perceptive accrue pour identifier les repères temporels des fins de phrase où se produit une pause. Ces pauses interviennent à des intervalles de durée aperiodiques, les phrases n'étant pas nécessairement de même longueur. L'effort cognitif pour structurer la perception musicale est plus grand et peut engendrer des réponses émotionnelles plus tendues.

Cette différence structurale de l'organisation rythmique engendre nécessairement au plan sémantique des registres émotionnels distincts. Les représentations sémantiques que nous avons étudiées nous suggèrent deux *manières* différentes de se disposer psychologiquement dans l'acte de confession communautaire. Deux styles qui donnent des orientations différentes aux conduites émotionnelles et aux attitudes de la prière de l'assemblée liturgique. La logique d'ensemble des réponses adjectivales associées au chant grégorien converge principalement vers le *registre émotionnel du calme résigné*.

Le chant liturgique actuel suscite par contre des réponses adjectivales qui appartiennent davantage au *registre émotionnel de la joie*. Il y a ainsi une différence très nette entre le chant grégorien et le chant liturgique actuel au plan de leur effectuation connotative et attitudinale. Ces deux univers stylistiques induisent des dispositions affectives différentes en contexte liturgique, l'une étant plus intérieure et réservée, l'autre plus extravertie et spontanée.

5.4 Conclusions pour notre débat.

Pour conclure ce chapitre, nous voulons inscrire les résultats de notre approche expérimentale dans le débat présent sur le jugement d'inconvenance que l'élite musicale prononce à l'égard du chant liturgique actuel. Nous reprenons ici la suite de notre discussion telle que nous l'avons laissée depuis la fin du chapitre précédent, alors que nous avons émis l'hypothèse que les musiciens professionnels jugent inconvenant le chant liturgique actuel notamment à partir des effets du chant grégorien comme norme d'évaluation. Plus tôt dans ce chapitre, nous pensons avoir établi la légitimité potentielle de cette hypothèse en établissant au moins la validité des possibilités de renvoi extra-musical qu'elle suppose. Nous avons admis notamment la possibilité pour l'expressivité musicale du chant liturgique d'évoquer et de susciter un registre émotionnel caractéristique de l'attitude confessante dans la liturgie¹⁰⁹. Avec nos résultats

¹⁰⁹Voir infra, p. 150-156.

expérimentaux, nous sommes maintenant en mesure d'illustrer le procès du jugement de convenance à l'égard du chant dans la liturgie.

Nous voudrions d'abord signaler une distinction que notre laboratoire de sémantique musicale nous autorise à faire. En mettant en rapport la critique des musiciens professionnels avec nos résultats expérimentaux, nous nous trouvons à mettre en relation le jugement d'*experts musiciens* engagés dans un débat, et celui d'*auditeurs non-musiciens* non informés de l'existence de ce débat. Nous sommes donc en présence d'attitudes judicatives distinctes. Les experts musiciens privilégient le *jugement normatif* qui consiste à énoncer la valeur de convenance du style musical au plan connotatif. C'est précisément l'objet du débat. Mais notre laboratoire avait pour but de nous faire prendre un recul à l'égard de cette attitude normative afin de rejoindre le *jugement sémantique* logiquement antérieur au jugement normatif. Comme nos auditeurs sont dégagés de tout intérêt professionnel, par ailleurs légitime pour des praticiens de la musique liturgique, il leur était beaucoup plus facile d'adopter cette attitude stricte de jugement sémantique. Nos auditeurs n'avaient pas à juger la convenance liturgique des pièces musicales. Ils n'avaient qu'à traduire en mots les impressions ressenties à l'écoute de ces pièces. Il est très probable que nous n'aurions pas obtenu le même type de réponses adjectivales avec des auditeurs experts plus portés au jugement normatif.

Il ne faut pas s'étonner que, dans un premier temps, la confrontation de nos résultats expérimentaux avec la position des musiciens professionnels mette en relief un écart révélateur. Cet écart manifeste la différence d'attitude judicative qui motive l'interprétation verbale des auditeurs. Cette différence se manifeste au mieux à travers l'utilisation de la typologie du sacré et du profane. On a vu que les musiciens professionnels invoquent souvent cette typologie pour promouvoir le chant grégorien comme type exemplaire de musique sacrée à la différence du chant liturgique actuel critiqué pour être trop profane. Or, dans notre laboratoire d'associations verbales libres, l'adjectif *sacré* n'a été utilisé qu'une seule fois dans les deux corpus de réponses adjectivales (1/1842), et l'adjectif *profane* n'a jamais été utilisé. Ces faits, étonnants à première vue, attestent néanmoins que la typologie du sacré et du profane ne peut être appliquée à la musique que dans un deuxième temps interprétatif à vocation normative. C'est d'abord en termes cinétiques (présence ou absence de mouvements) ou en termes de résonance émotionnelle (sentiments heureux ou malheureux) que s'élaborent les premières associations verbales à la musique. Ce n'est qu'après coup qu'on peut dire d'une musique, en raison du fait qu'elle suscite une impression de calme intérieur exempt d'agitations, qu'elle est sacrée ou qu'elle convient aux rites sacrés. On rencontre un phénomène analogue en ce qui concerne cette série de qualificatifs discréditants auxquels les musiciens professionnels font couramment appel pour décrire le chant liturgique actuel. Dans l'ensemble des réponses verbales associées spécifiquement à cet univers stylistique, on ne rencontre aucune mention d'adjectifs comme *dégradant*,

délabré, banal, insipide, minable, débile, vulgaire. L'adjectif *médiocre* n'est utilisé qu'une seule fois, mais pour le chant grégorien, en P02 (Kyrie *De angelis*), et l'adjectif *insignifiant* est cité seulement deux fois dans chacun des corpus de réponses verbales. Cette constatation est très importante. Elle signifie qu'il n'y a pas d'évidence à désigner le chant liturgique actuel comme étant *minable* ou *dégradant*. L'évidence perceptive est plutôt dans le fait de reconnaître à travers cette musique l'évocation d'un climat festif, qui parfois même entraîne à la danse. Rappelons en outre que les mesures paramétriques des stimuli musicaux nous ont confirmé la vraisemblance de notre corpus de réponses adjectivales avec les caractères de la forme phénoménale de la musique. Sur la base de cette évidence perceptive de premier niveau interprétatif qui se limite au jugement sémantique, on peut, ensuite seulement, juger *minable* cette option expressive en comparaison avec une autre expressivité qui induit un climat émotionnel différent¹¹⁰.

Cette distinction fondamentale entre jugement sémantique et jugement normatif étant établie, nous pouvons maintenant proposer un modèle explicatif qui rende compte du jugement de convenance liturgique à l'égard du style musical du chant dans la liturgie. Le modèle que nous proposons est issu de la corrélation des données descriptives de la première partie avec les données expérimentales de ce chapitre. Il comprend trois

¹¹⁰Cette distinction est nécessaire afin de situer correctement la compétence d'expert des musiciens. Le jugement des musiciens professionnels porte sur une question qui relève autant de considérations artistiques que de critères pastoraux. Ils sont concernés dans la mesure où il leur revient en propre de donner des solutions musicales qui répondent aux impératifs pastoraux de la liturgie. Néanmoins, ainsi que nous l'avons fait valoir au chapitre précédent, la détermination des effets attendus de la musique dans la liturgie relève de la compétence pastorale et théologique. Voir *infra* p. 122-126.

composantes essentielles dont l'arrimage est indispensable au verdict de convenance. On doit considérer d'abord la *composante phénoménale* qui se rapporte directement aux propriétés du stimulus musical. Il ne faut pas perdre de vue que le jugement porte en définitive sur la musique elle-même. Toutefois, parce que ce jugement porte sur la valeur de convenance de cette musique, il procède également de normes extra-musicales. L'élément le plus décisif est sans doute la *composante affective* qui se rapporte aux conduites émotionnelles et aux attitudes induites par le stimulus musical. Le recours au jugement sémantique nous a permis d'isoler cette composante dont on fait le plus facilement état dans le langage d'impression. La composante affective nous conduit également, bien que plus rarement, à la *composante rationnelle* qui se rapporte à l'image de Dieu et à la conception du culte. Cette troisième composante est peu souvent explicite dans les associations verbales spontanées. Elle devient toutefois incontournable dans le contexte d'un débat sur la convenance liturgique.

La valeur liturgique d'un style musical dépend de l'imbrication possible des normes extra-musicales au plan rationnel et affectif. Elle dépend de la correspondance entre la finalité affectée à la prière liturgique et les conduites émotionnelles qui s'y rattachent. C'est la conclusion que nous formulons à la suite de cette étude différenciatrice des univers stylistiques du chant grégorien et du chant liturgique actuel. Pour chacun de ces univers, nous avons pu reconstituer le parcours sémiologique d'une chaîne de renvois multiples dont le point de départ est le stimulus sonore et la fin le régime euchologique

de la liturgie. Afin de résumer nos résultats, nous voulons présenter le parcours sémiologique qui nous fait passer de la musique liturgique à l'interprétation théologique pour les deux univers stylistiques comparés.

Le chant grégorien se présente comme un stimulus sonore simple dont le seul facteur de complexité est son organisation rythmique. L'esthétique du rythme libre, qui met en oeuvre des repères d'accentuation aperiodiques, est propre à suggérer, au plan sémantique, une impression de stabilité et de repos, mais aussi d'arythmie. Le chant grégorien suggère ainsi une résonance émotionnelle principalement dans le registre du calme résigné. Dans le contexte de la prière liturgique, cette résonance émotionnelle s'harmonise avec un certain régime imaginaire du culte rituel, notamment au plan d'une anticipation de la liturgie céleste dans le monde de l'éternité divine. La stabilité et le repos apparaissent facilement assimilables à un ordre de réalité permanent et éternel, ordre propre à la transcendance divine évoquée dans le registre spatial par le schème de la verticalité. Ce régime imaginaire appelle dans le culte un ethos correspondant. La confession d'un Dieu transcendant et immuable appelle chez les sujets confessants une conduite ajustée et convenable. À cet égard, le chant grégorien instaure une conduite émotionnelle qui se caractérise par une attitude de réserve, peu propice aux effusions passionnées. Il instaure une forme d'ascèse de l'émotion par un effort de décentration à l'égard de la sensibilité affective, en vue d'une ouverture intérieure centrée sur Dieu.

Autre est la logique du chant liturgique actuel. Cet univers stylistique nous place en présence d'un stimulus sonore plus simple que le chant grégorien. Son organisation rythmique est courante dans la musique occidentale moderne. Elle assure une accentuation périodique qui facilite la perception musicale et évite les tensions émotionnelles. La structure rythmique du chant liturgique actuel évoque parfois, au plan sémantique, le mouvement et la danse. La résonance émotionnelle qu'il suscite se situe dans le registre de la joie. En contexte de prière communautaire, la représentation sémantique du chant liturgique actuel s'harmonise avec un imaginaire cultuel où Dieu se rend présent à notre histoire et s'intéresse à la condition humaine jusqu'à partager l'être-là ici et maintenant de l'assemblée. Le mouvement, la danse, la joie sont des réalités qui renvoient nécessairement à la corporéité de l'assemblée liturgique. L'assemblée s'adresse à ce Dieu comme à un ami, en toute spontanéité et confiance. L'ethos du culte rituel s'en trouve profondément modifié. Au plan des conduites émotionnelles induites par la musique, on passe d'une attitude de réserve à une attitude de familiarité. L'assemblée existe pleinement dans la confiance joyeuse que lui procure la rencontre de son Seigneur qui fait oeuvre de salut aujourd'hui.

La figure 11 présente un tableau récapitulatif de notre développement. Notre modèle explicatif permet de dégager à partir des tendances sémantiques dominantes la cohérence théologique associée au culte liturgique. Nous sommes en présence de régimes euchologiques très différents. Le régime euchologique de la liturgie instauré par le

Style musical	Chant grégorien	Chant liturgique actuel
Structure rythmique.	Rythme libre ou accentuation a périodique.	Rythme mesuré ou accentuation périodique.
Dominante cinétique.	Stabilité et repos.	Mouvement.
Conduite émotionnelle.	Calme résigné.	Joie.
Cadre temporel.	Éternité.	Aujourd'hui du salut.
Cadre spatial.	Ciel. Haut.	Terre. Bas.
Attribut divin.	Transcendance.	Proximité.
Attitude	Réserve.	Familiarité.
Régime euchologique	Contemplatif théocentrique.	Anthropocentrique.

Figure 11: Tableau récapitulatif des régimes euchologiques instaurés par le chant grégorien et le chant liturgique actuel.

chant grégorien est plutôt contemplatif. La référence première est Dieu et la finalité de la prière liturgique est de nous faire entrer dans l'ordre transcendant des réalités divines. Par contre, le régime euchologique instauré par le chant liturgique actuel est davantage anthropocentrique. La prière liturgique ne vise pas à masquer la réalité contemporaine de l'assemblée au profit d'un monde divin à rejoindre. Elle consiste plutôt dans la confession joyeuse des signes de la présence agissante et accompagnatrice de l'Emmanuel au sein du monde présent. Ce sont deux façons très différentes de concevoir la finalité de la prière liturgique qui ont de grandes incidences sur la manière de se comporter au plan des attitudes et des conduites émotionnelles. La convenance liturgique à l'égard d'un style musical ne peut être énoncée que moyennant une imbrication des attitudes qu'il suscite avec le régime euchologique que l'on privilégie. Si le chant liturgique actuel est jugé inconvenant, c'est qu'il est jugé en fonction du régime

euchologique du chant grégorien dont la logique implique une réserve émotionnelle qu'il ne partage manifestement pas. Tout comme le chant grégorien lui-même a été délaissé pour inconvenance probablement à cause d'une volonté d'établir un régime euchologique dans la liturgie qui restaure l'attitude de familiarité en signe de confiance filiale. À ce point de notre recherche, il faut observer que les deux univers stylistiques que nous avons soumis à une étude comparative ont vu le jour dans des univers culturels très différents. Le chant liturgique actuel nous place en face d'une pratique relativement récente en Église, plus spécialement répandue dans les liturgies paroissiales au Québec et au Canada francophone. Des pratiques musicales équivalentes ont cours dans d'autres régions du monde, particulièrement suite au concile Vatican II, mais nous nous gardons d'étendre à ces pratiques, sans vérification plus exhaustive, les conclusions de notre recherche. D'autre part, nous nous sommes intéressés au chant grégorien, qui constitue un monument du patrimoine musical de l'Occident chrétien. Or ce que nous avons affirmé à son propos dans notre étude résulte de la perception contemporaine. Pour valider encore plus fermement nos conclusions, notamment à propos du régime euchologique qu'il met en œuvre, nous devons prêter attention à la littérature abondante consacrée à ce monument artistique afin d'entrer dans la manière dont il a été perçu en d'autres circonstances historiques. La perception du chant grégorien que nous avons dégagée a-t-elle valeur universelle? C'est en prêtant attention aux différentes associations sémantiques présentes dans les commentaires littéraires du chant grégorien que nous pourrions nous en rendre compte. De cette validation dépend la portée

universelle de notre modèle explicatif mettant en rapport le style musical et l'euchologie rituelle communautaire.

CHAPITRE VI

Les jugements sémantiques sur le chant grégorien du XIX^e siècle à nos jours.

Ce chapitre est consacré à un dernier effort de problématisation historique qui doit nous conduire à la formulation de notre question spécifique de recherche. La problématique de la convenance stylistique que nous avons traitée jusqu'à présent, et que nous avons dégagée à partir d'un ensemble de données descriptives sur la situation de la musique liturgique au Québec, nous semble être en définitive une problématique spécifiquement théologique et pastorale se rapportant aux conduites émotionnelles suscitées par la musique dans la liturgie. Mais avant de poser plus clairement cette problématique, il convient de vérifier comment le chant grégorien a été perçu et interprété au plan sémantique en d'autres circonstances historiques que la période contemporaine. Notre laboratoire de sémantique musicale nous a permis d'établir qu'une certaine logique conceptuelle de nature théologique résulte d'un processus de renvois multiples dont la source se trouve, au moins pour une part, dans les propriétés mêmes du stimulus sonore du chant grégorien. L'objet de la première partie de ce chapitre est de vérifier si la cohérence théologique insinuée dans les commentaires musicologiques ou spirituels sur le chant grégorien est du même ordre que celle que nous avons dégagée par notre expérimentation.

Nous avons choisi de nous limiter à la littérature qui s'inscrit dans la foulée du mouvement liturgique du siècle dernier, plus particulièrement en milieu francophone, notamment en France, en Belgique et au Québec. Une enquête historique sur les compositeurs du chant grégorien, ou du moins sur leur horizon inspirateur, aurait sans doute été possible, d'autant plus que les commentaires musicaux de l'époque médiévale nous permettent de constater d'emblée que leurs auteurs adoptent sans difficulté une attitude sémantique. L'historien Enrico Fubini fait remarquer qu'avant le XI^e siècle, les traités sur la musique ne contiennent qu'exceptionnellement des références descriptives sur la musique réelle donnée à entendre. La plupart du temps, ces commentaires «... se mêlent et interfèrent avec des théories abstraites, philosophiques, cosmologiques ou théologiques¹.» Néanmoins, une attention aux efforts de restauration du chant grégorien depuis le milieu du XIX^e siècle et dans toute une partie du XX^e siècle nous semble d'un intérêt supérieur. Outre le fait de nous placer en contact avec une abondante littérature où se retrouvent des interprétations sémantiques sans équivoques, et cela même dans les commentaires musicologiques les plus sérieux, l'intérêt pour cette période se découvre également par la pertinence de l'éclairage historique sous lequel elle place la problématique contemporaine de la musique liturgique. Comme le prétend le théologien et musicologue Jean-Yves Hameline, «... la connaissance historique du 19^e siècle n'est pas seulement l'approche pittoresque d'une époque "révolue" mais la saisie d'un grand nombre de processus

¹Voir Enrico Fubini, Les philosophes et la musique, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 46.

actuellement en cours...²» Si notre approche a été jusqu'à maintenant presque exclusivement synchronique, ce chapitre marque un déplacement méthodologique qui ira s'accroissant dans la prochaine partie, qui consiste à inscrire la problématique contemporaine dans le mouvement de l'histoire. Nous tenterons donc, dans un premier temps, de saisir l'esprit directeur du mouvement liturgique, esprit qui a été consacré par Pie X en 1903 dans son *Motu proprio* sur la restauration du chant grégorien dans l'Église universelle. Par la suite, nous ferons état de quelques traits récurrents de la critique des musiciens de profession à l'égard de la musique d'église. Ces traits nous paraîtront vite une stratégie comparative qui prépare l'éloge du chant grégorien et de sa vertu spirituelle. Précisons enfin que, bien que le mouvement grégorien soit d'origine européenne, nous avons tenu à signaler ses échos au Québec, notamment à travers les publications d'Eugène Lapierre et de dom Georges Mercures, ainsi qu'à travers quelques articles de la *Revue de Saint-Grégoire* publiée à Québec de 1949 à 1963.

6.1 Le mouvement liturgique et la réforme de Pie X.

Pour bien saisir l'esprit du mouvement liturgique, il faut se replacer dans le contexte plus large des efforts de restauration du catholicisme au sein de la France républicaine du XIX^e siècle. Nous sommes alors en présence d'une Église qui tente de redéfinir son rapport à la société suite à la Révolution et à l'abolition de la monarchie. Le mouvement liturgique, du moins à sa naissance sous l'instigation de dom Prosper Guéranger, le restaurateur de

²Jean-Yves Hameline, «Le son de l'histoire. Chant et musique dans la restauration catholique», *La Maison Dieu*, no 131, 1977, p. 5.

l'ordre bénédictin à Solesmes, fait partie de ces efforts de redéfinition du rapport de l'Église au monde. Il se rattache du point de vue idéologique à l'ultramontanisme qui voit notamment dans la papauté un principe de gouvernement universel³, générateur d'un état de civilisation conforme à l'esprit du christianisme. «La restauration catholique, dans laquelle prend place le "mouvement liturgique" et la réforme de la musique d'église, nous est apparue comme une parade conjoncturelle d'une société religieuse cherchant à (re)constituer un tissu social, une sacralité alternative, un éthos proprement chrétien, appuyé sur l'image rétrospective d'une chrétienté⁴.» Dom Guéranger plaide en faveur d'une retour à la liturgie romaine au dépens du rite gallican. Mais cette romanisation de la liturgie n'est qu'une pierre d'assise devant servir éventuellement une œuvre de restauration plus globale touchant l'ensemble de la société. Plus qu'un retour au centre romain, le mouvement liturgique s'insère dans une volonté de rétablir un ordre du monde sur le modèle civilisateur du Moyen Âge⁵. Dans cette perspective, le chant grégorien apparaît

³On doit citer ici le livre de Joseph de Maistre *Du pape* qui, selon Evangelista Vilanova, «... devint l'évangile de l'ultramontanisme et contribua notablement au triomphe de celui-ci en 1870.» Histoire des théologies chrétiennes, tome III, Paris, Cerf, 1997, p. 516.

⁴Jean-Yves Hamelines, loc. cit., p. 44.

⁵«... Dom Guéranger, pour revenir à la liturgie authentique, croyait devoir revenir au moyen âge (sic). Lui et ses premiers disciples acceptaient comme hors de question le principe admis par la plupart de leurs contemporains que le moyen âge (sic) avait été l'ère chrétienne par excellence, et que sa civilisation et sa culture nous fournissaient l'exemple inégalé d'un idéal catholique incarné dans les réalités terrestres.» Louis Bouyer, La vie de la liturgie, Paris, Cerf, 1956, p. 29. Jean-Yves Hameline nuance cette lecture historique en précisant que le Moyen Âge constitue pour Guéranger un modèle possible de société chrétienne, sans toutefois remplacer la valeur fondatrice et normative de la période patristique: «... la période patristique lui apparaît déterminante, et /.../ il faut sans doute redire que le Moyen Âge /.../ est bien loin de tenir une place prépondérante dans le panorama rétrospectif que Guéranger et ses amis du Mémorial tentent de reconstituer. C'est à la faveur d'une réflexion, à laquelle il convient d'associer principalement le nom de Montalembert, sur le rapport du christianisme avec certains états de la société et de la civilisation, attestés dans l'histoire, et par là même reconnaissables comme exemplaires mais transitoires que le Moyen Âge apparaîtra comme une époque ayant réalisé, dans les conditions qui étaient les siennes, une synthèse jugée relativement heureuse en ses principes et fructueuses en ses productions de pensée et d'art chrétiens.» Jean-Yves Hameline, «Liturgie, Église, société», La Maison Dieu, no 208, 1996, p. 18.

comme une forme d'art exemplairement imprégné de l'esprit chrétien qui régnait à l'époque qui l'a vu naître. C'est le type même de la musique sacrée. Guéranger ira jusqu'à dire qu'il se sent porté à penser que les auteurs de certaines pièces grégoriennes ont pu bénéficier d'une «... assistance spéciale de l'Esprit-Saint...⁶»

Cette vénération du chant grégorien est à comprendre également dans le contexte éloigné de la mentalité romantique. Les musiciens de l'époque commencent à éprouver une certaine lassitude à l'égard du langage musical contemporain. Plusieurs se montrent fascinés par la polyphonie sacrée des maîtres Franco-flamands. On redécouvre avec autant d'admiration l'œuvre de Palestrina, et l'on remonte ainsi toujours plus loin dans le temps jusqu'au vénérable chant grégorien. «Voilà la musique qui parle le plus directement à l'homme des "choses du ciel"⁷.» Le mouvement liturgique, sous l'impulsion déterminante de dom Guéranger, adopte cet idéal passéiste. Au tournant du XX^e siècle, l'idéalisation de ces œuvres musicales conduit directement à la conviction qu'il existe un répertoire de musique sacrée dont l'ancienneté garantit l'authenticité⁸. Cette musique sacrée se définit par opposition à une musique profane, mondaine, que l'on retrouve au concert comme à la fête. En France, le promoteur par excellence de cette distinction entre musique sacrée et musique profane est sans conteste Joseph d'Ortigue. Dans son *Dictionnaire de plain chant et de musique religieuse*, d'Ortigue établit une distinction de

⁶Dom Prosper Guéranger, *Institutions liturgiques 1840-1851*, extraits établis par Jean Vaquié, Éditions de Chiré, 1977, p. 93.

⁷Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 127.

⁸Nicolas Schalz, «Musique sacrée. Naissance et évolution d'un concept», *La Maison-Dieu*, no 164, 1985, p. 96.

genre entre ce qu'il appelle la tonalité ecclésiastique et la tonalité moderne. À son avis, ces deux tonalités ont des finalités distinctes. Malgré les nombreuses tentatives de composition de musique religieuse moderne, il soutient que l'art musical contemporain est inapte à l'expression authentique et austère de la foi. Cette musique trahit le siècle et, au jugement de d'Ortigue, elle n'atteindra jamais le caractère sublime du système de la tonalité ecclésiastique, celui-là seul qui est propre à la musique d'église. Ainsi, dans la vaste entreprise de restauration catholique, «Guéranger pour la liturgie, d'Ortigue pour la musique religieuse, représentent à l'état presque pur la position «intransigeante» en ces matières. L'un et l'autre font preuve d'une conscience aiguë des aspects sociaux, voire politiques, des processus en cours et des enjeux profonds⁹.» Ces deux figures dominantes saisissent avec acuité les enjeux identitaires que pose à l'Église un monde culturel de plus en plus sécularisé. De leur position d'intransigeants, ils plaident en faveur d'une séparation des formes expressives de la liturgie avec les matériaux culturels et artistiques de la société contemporaine afin que l'Église retrouve en ce monde son influence civilisatrice et formatrice de la «chrétienté».

Cette position sera adoptée quelques décennies plus tard par Pie X, à l'occasion de la promulgation du motu proprio *Tra le sollecitudini*. Séduit par l'entreprise de restauration du chant grégorien chez les bénédictins de Solesmes, convaincu des bienfaits éventuels d'une telle restauration pour l'Église universelle, Pie X promulgue un ensemble de

⁹Jean-Yves Hameline, «Le son de l'histoire...», p. 25.

directives visant à définir les normes de la musique sacrée. Le chant grégorien y reçoit une consécration définitive:

...le chant grégorien a toujours été considéré comme le plus parfait modèle de la musique sacrée et on peut établir à bon droit la règle générale suivante: Une composition musicale ecclésiastique est d'autant plus sacrée et liturgique que, par l'allure, par l'inspiration et par le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne, et elle est d'autant moins digne de l'Église qu'elle s'écarte davantage de ce suprême modèle¹⁰.

Pie X constitue ainsi le chant grégorien comme *la norme* de toute musique admise à l'église. Il faut remarquer l'absence de référence sémantique pour justifier cette position, si ce n'est toutefois pour désigner les caractères d'une oeuvre musicale moderne digne de la liturgie: «La musique plus moderne est aussi admise dans l'Église, car elle fournit, elle aussi, des compositions dont la valeur, le sérieux, la gravité, les rendent en tous points dignes des fonctions liturgiques¹¹.» Pie X poursuit en réprochant cependant les musiques modernes qui évoquent le monde profane: «... l'on admettra dans l'Église que celles qui ne contiennent rien de profane, ne renferment aucune réminiscence de motifs usités au théâtre, et ne reproduisent pas, même dans leurs formes extérieures, l'allure des morceaux profanes¹².»

La promulgation de cette discipline pour la musique d'église nous fait entrer dans l'ère de la *promotion* du chant grégorien. La diffusion du chant grégorien devient une cause à

¹⁰Pie X, «Motu Proprio Tra le sollecitudini», La liturgie. Les enseignements pontificaux, Tournai, Desclée, 1956, p. 177.

¹¹Ibid., p. 178.

¹²Ibid.

épouser, une cause qui méritera la concertation de revues, d'écoles et de mouvements divers¹³. Hameline précise que cette période «... correspond à l'époque de la plus grande centralisation romaine qu'ait sans doute connue l'Église dans toute son histoire, et réalisait, formellement au moins, le projet des restaurateurs "intransigeants" qui, au terme d'une longue lutte, en avaient obtenu, dans le Motu Proprio de Pie X, une confirmation officielle et une remarquable formulation¹⁴.» La restauration du chant grégorien dans l'Église romaine au début du XX^e siècle ne s'est pourtant pas faite sans résistance. L'initiative de Pie X heurte de plein fouet des habitudes musicales établies depuis quelques générations, qui consistent notamment à introduire dans le culte différentes pièces du répertoire contemporain. En témoigne ce commentaire éloquent d'Eduard Hanslick: «Quiconque a voyagé en Italie a entendu avec étonnement, dans les églises, les airs d'opéra les plus connus de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi. Ces morceaux et d'autres plus profanes encore, pourvu qu'ils soient d'un caractère calme, ne troublent nullement les bons paroissiens qui semblent au contraire en être extrêmement édifiés¹⁵.» Cette pratique paraît plaire aux assemblées. Elle agrmente l'assistance au culte public d'une ambiance enchanteresse, à l'heure où le goût musical est à l'expressionnisme sentimental. Pour cette raison, les historiens de la liturgie ont coutume de désigner cette époque comme une période de décadence en fait de musique liturgique. Les promoteurs du chant grégorien, parmi lesquels on retrouve un certain nombre de musiciens de formation, auront fort à

¹³Voir à ce sujet dom Olivier Rousseau, Histoire du mouvement liturgique: Esquisse historique depuis le début du XIX^e siècle jusqu'au pontificat de Pie X, Paris, Cerf, 1945, p. 164-166.

¹⁴Jean-Yves Hameline, «Le son de l'histoire...», p. 45.

¹⁵Eduard Hanslick, Du beau dans la musique, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986, p. 83.

faire pour renverser les us et coutumes musicaux établis dans les paroisses. Depuis la promulgation de la réforme de Pie X, et même avant, sous l'influence du mouvement liturgique, on assiste au développement d'une critique de la musique d'église dont les termes nous sembleront familiers: dénonciation des chansonnettes dans la liturgie, accusation du clergé pour son laisser-aller, et promotion des vertus du chant grégorien, modèle de musique sacrée.

6.2 Quelques traits récurrents dans la critique de la musique d'église.

Les efforts de restauration du chant grégorien vont ainsi de pair avec une réprobation d'un état de fait jugé inacceptable pour la liturgie. On dénonce l'intrusion à l'église de musiques profanes, souvent trop passionnées, parfois au ton léger, toutes musiques indignes du culte. En plus des airs d'opéra qu'on n'hésite pas à transformer en leur substituant les paroles pour leur donner une certaine conformité à l'usage liturgique, on rencontre également un bon nombre de compositions inédites, des cantiques réalisés dans un langage musical qui appartient à l'air du temps. Il n'est pas rare que la dénonciation de ces compositions musicales prenne l'allure d'une raillerie, comme en témoigne ce commentaire d'Oscar Comettant datant de 1862:

On ne saurait rien imaginer de plus plat, de plus banal et de plus niais que ces milliers de petits motets et de petites messes écrites pour de petites chapelles, par de petits compositeurs pour de petites voix avec accompagnement de petites orgues. En vérité, il faut que la bonté du Créateur soit infinie pour qu'il accepte sans courroux ce tas de petits hommages à deux sous la page. Ne vaudrait-il pas beaucoup mieux se taire que de chanter ainsi¹⁶?

¹⁶Oscar Comettant, Musique et musiciens, Paris, Pagnerre, 1862, p. 44, cité dans Jean-Yves Hameline, loc. cit., p. 10.

Depuis le XIX^e siècle jusqu'en cette fin de XX^e siècle, l'insatisfaction des musiciens de formation à l'égard de la pratique musicale de l'Église se manifeste comme une constante, autant en Europe qu'au Québec¹⁷. Ennui, embarras, dégoût même, tels sont les sentiments que provoquent chez une certaine élite musicale la musique et le chant à l'église. C'est sur ce fond qu'Eugène Lapierre, dans *La musique au sanctuaire*, nous livre sa position. Dans cet ouvrage, l'auteur déplore notamment le retard qu'accuse l'Amérique par rapport à l'Europe dans la restauration de la musique sacrée lancée par dom Guéranger et encouragée par Pie X¹⁸. Il convie les musiciens, particulièrement les organistes, à redoubler d'ardeur pour mener à bien cette réforme:

Notre devoir présent est de renouer à la Tradition, c'est-à-dire à un passé glorieux et fécond en discipline artistique, notre époque décadente; de restaurer le bon goût, sinon la décence, aux tribunes où nous avons accès le dimanche. On signale partout des abus, des déchéances. Efforçons-nous à l'étude du style d'Église, de la Polyphonie chorale, du Psaume lyrique et de l'Orgue liturgique¹⁹.

On repère ici l'idéalisation des productions musicales médiévales qui caractérise la position intransigeante du mouvement liturgique issu de dom Guéranger. Eugène Lapierre manifeste un intérêt soutenu pour la reconquête d'un authentique style d'église, dont il s'applique par ailleurs à décrire les principaux traits distinctifs²⁰.

¹⁷Nous voyons là une validation de la position de Robert Francès sur la différence de perception entre musiciens et non-musiciens, notamment au plan des attentes perceptives plus élevées chez les musiciens et leur propension à une plus grande impression de banalité devant les formes musicales simples. Il est possible de retracer plusieurs témoignages de cet ennui des musiciens face à la musique d'église durant toute la période qui nous intéresse.

¹⁸Eugène Lapierre, *La musique au sanctuaire*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, p. 139.

¹⁹*Ibid.*, p. 222.

²⁰*Ibid.*, p. 170-172.

La revue de Saint-Grégoire nous fournit également certaines illustrations du jugement critique partagé par les musiciens au Québec sur la situation de la musique d'église en général. En 1950, on peut y lire un texte d'Eugène Gigout, ancien professeur d'orgue au conservatoire de Paris, qu'on peut dater approximativement d'avant 1925, où ce dernier dénonce la médiocrité des cantiques modernes:

La musique des cantiques modernes actuellement en usage dans nos église est médiocre; aux dépens de la plus élémentaire prosodie, les romances vieillottes et les airs de bravoure démodés se disputent les dépouilles de la belle et touchante poésie des siècles passés...²¹

On n'hésite pas à mettre en doute l'authenticité du sentiment religieux suscité par ce genre de musique, ainsi que le fait remarquer Jean Vallerand, secrétaire du conservatoire de Montréal:

Les fidèles s'excitent d'une fausse émotion religieuse à l'audition de pages faussement religieuses; l'on se prépare à l'immense mystère de Noël par une musique d'opérette et l'on médite l'insondable mystère de la Rédemption par l'intermédiaire de l'hypocrite piété des *Sept Paroles du Christ* de M. Théodore Dubois²².

En 1961, juste avant le concile Vatican II, Claude Thompson soutient que la prière chantée est en situation de crise, en prenant soin cependant de préciser que cela s'est présenté à plusieurs reprises dans l'histoire de l'Église. Dans un long article, Thompson dresse un panorama historique qui le conduit à se prononcer sur le répertoire moderne des cantiques populaires: «Je crois que l'abondante et l'étonnante production de cantiques de

²¹Eugène Gigout, *La revue de Saint-Grégoire*, 2^e année, no 4, décembre 1950, p. 20.

²²Jean Vallerand, «La musique de la maison de Dieu», *La revue de Saint-Grégoire*, 4^e année, nos 2-3, juin-octobre 1952, p. 12.

ces dernières années contient beaucoup de déchets pour quelques pièces réussies²³.» Claude Thompson considère par ailleurs que ces cantiques, lorsqu'ils sont de bonne qualité, sont un puissant moyen d'expression de la foi du peuple, à ranger aux côtés du chant grégorien qui constitue la forme permanente et intangible de l'expression musicale de la foi de l'Église²⁴.

La critique de la musique d'église ne peut se dérober à la recherche des causes de la décadence de la pratique musicale liturgique. Plusieurs raisons sont invoquées, comme par exemple, pour ce qui est du Québec, l'absence d'un véritable métier de musicien d'église, ou l'amateurisme qui fait loi dans les paroisses²⁵. Mais il est une raison qui ne manque pas d'être invoquée de façon périodique, presque à la manière d'un leitmotiv. Il s'agit du manque de sensibilité des prêtres à l'égard de la chose musicale. C'est le point de vue exposé notamment par Joseph d'Ortigue: «Les prêtres /.../ sont assurément très réguliers, très exemplaires. Mais il n'est pas moins vrai qu'en fait de musique, ils sont totalement dépourvus de sens moral²⁶.» D'Ortigue considère que les prêtres causent un tort considérable aux fidèles quand ils manquent à leur devoir de surveillance de la musique, ou pire encore, quand ils encouragent eux-mêmes, pour on ne sait quel motif imprudent,

²³Claude Thompson, «La crise de la prière chantée», La revue de Saint-Grégoire, 13^e année, no 1, mai 1961, p. 16.

²⁴Ibid., p. 2.

²⁵À ce sujet, voir Jean Vallerand, loc. cit., p. 12; également Eugène Lapierre, «La musique religieuse au Canada», La revue de Saint-Grégoire, 2^e année, no 1, mars 1950, p. 6.

²⁶Joseph d'Ortigue, Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique religieuse, New York, Da Capo Press, 1971, réimpression de l'édition de Paris, 1854, p. XXXVII-XXXVIII.

l'utilisation de musiques à saveur mondaine. Quelques générations plus tard, après le *Motu proprio* de Pie X, c'est toujours le même constat, fait cette fois par l'abbé Clément Besse: «Le clergé français, d'ordinaire si tendrement attaché aux mille détails du culte, ressentit tout d'un coup un besoin impérieux de proscription et de suppression. Ces clercs timides devinrent d'ardents iconoclastes²⁷.» Il ajoute plus loin: «J'ai dit, et je répète que l'Église chez nous a perdu non seulement le goût de l'excellence mais, en certains cas, jusqu'au sentiment de la convenance d'art²⁸.» On retrouve ce même reproche au Québec dans la première partie du XX^e siècle avant Vatican II. Au milieu des années cinquante, des musiciens n'hésitent pas à blâmer les pasteurs pour expliquer le peu de progrès du mouvement grégorien au Québec: «Aussi longtemps que le clergé ne marchera pas, le mouvement végétera toujours et ne prendra jamais l'ampleur qu'il devrait prendre. /.../ La musique sacrée relève directement de l'autorité. Et si l'autorité, pour toutes sortes de raisons imaginables ou inimaginables, ne veut pas prendre ses responsabilités /.../ que voulez-vous que les laïques fassent... !²⁹» Force est d'admettre qu'il s'agit là d'une autre constante de la critique de la musique d'église qui traverse le XIX^e siècle jusqu'à ce jour, à savoir l'impuissance des musiciens à intéresser les prêtres aux problèmes de la musique dans le culte. «Depuis une cinquantaine d'années l'écart n'a cessé de grandir entre théorie et pratique. La plupart des évêques et des prêtres se désintéressent de ces problèmes mineurs. Le barème des valeurs et des urgences est tellement surchargé! La musique pâtit

²⁷L'abbé Clément Besse, La crise des cérémonies religieuses et de la musique sacrée, Paris, Lethielleux, 1908, p. 4.

²⁸ Ibid., p. 92.

de l'indifférence artistique dont témoignent les pionniers de la nouvelle liturgie³⁰.» Ce commentaire d'Émile Martin, qui date de la fin des années soixante, au début de la réforme liturgique de Vatican II, traduit la désillusion d'un projet restaurateur qui n'aura été guère plus qu'une idéologie sans véritable emprise sur la pratique. La restauration catholique rêvée par les ultramontains s'est avérée une impasse. La rénovation de l'ordre social du monde séculier, escomptée par la rupture des formes expressives du culte avec ce même ordre social, n'est pas survenue. En dépit de cette déconvenue qui s'est progressivement imposée, la *cause* du chant grégorien est cependant demeurée bien vivante, en raison notamment du champ plus large de ses motivations, non limité à la visée régénératrice d'un catholicisme civilisateur. La croisade pour rétablir le chant grégorien dans l'Église universelle prend aussi les couleurs d'un renouveau spirituel. Il s'agit de proposer un répertoire musical qui a la vertu de faire entrer dans les sentiments de la foi authentique qui l'a fait naître.

La littérature sur le chant grégorien témoigne principalement de cette motivation. On attend des prêtres qu'ils épousent la cause du chant grégorien et qu'ils en fassent la *promotion* dans leur paroisse, ainsi que l'a expressément demandé Pie X. Mais comme cela est trop souvent le fait de cas isolés, il importe de convaincre les pasteurs de la valeur éminente de ce répertoire. Il est remarquable de constater combien les différents auteurs adoptent toujours un ton extraordinairement élogieux. La stratégie promotionnelle

²⁹Extrait d'une lettre d'un directeur de chorale grégorienne cité par Hugues Gagné C.S.V. dans «Le mouvement grégorien dans la province de Québec», La revue de Saint-Grégoire, 6^e année, no 2, juin 1954, p. 10.

³⁰Émile Martin, Une muse en péril. Essai sur la musique et le sacré, Paris, Fayard, 1968, p. 186.

consiste d'une part à montrer la haute valeur artistique du chant grégorien par le moyen de démonstrations musicologiques érudites³¹; d'autre part, l'argument promotionnel vers lequel on se sent inévitablement conduit, et que l'on retrouve souvent en introduction et en conclusion des commentaires musicologiques, réside dans l'affirmation des vertus spirituelles des mélodies grégoriennes. Certains ouvrages sont même consacrés exclusivement à cette apologie. C'est précisément ici que nous passons au plan sémantique et que nous avons le plus de chance de rencontrer une articulation théologique associée à l'expressivité du chant grégorien. C'est à cet aspect précis de l'entreprise promotionnelle que nous voulons nous attarder.

6.3 L'éloge des vertus du chant grégorien.

La première oeuvre d'envergure consacrée à la promotion du chant grégorien est sans aucun doute le *Dictionnaire de plain-chant et de musique religieuse* publié en 1854 par Joseph d'Ortigue. Dans la préface, l'auteur expose la thèse principale qui sera développée dans l'ensemble de l'ouvrage, à savoir la distinction fondamentale entre la tonalité ecclésiastique et la tonalité moderne. Cette distinction touche évidemment les règles syntaxiques des deux genres musicaux. L'auteur tente de démontrer l'inconvenance des règles de la musique moderne pour l'expression du sentiment religieux requis par le culte. Comme on pouvait

³¹En marge de la pratique liturgique, le chant grégorien a été l'objet de nombreuses recherches historiques qui se poursuivent jusqu'à ce jour. Sous l'influence de la musicologie générale, ces recherches ont notamment pour but de retrouver l'interprétation authentique du chant grégorien, c'est-à-dire l'interprétation conforme à l'esprit de ses créateurs, par delà les couches successives des différentes traditions d'interprétation. La recherche sur le chant grégorien a fait appel à la méthode sémiologique pour le décryptage des manuscrits les plus anciens. Les bénédictins de Solesme ont à cet égard apporté une contribution remarquable et indispensable. Voir à cet effet Jean Bihan, «Autour du chant grégorien», *La Maison-Dieu*, no 161, 1985, p. 77-82.

s'y attendre, la différenciation s'effectue au plan de l'écriture musicale comme au plan extra-musical:

... (le) système de musique moderne, celui qui est basé sur l'élément de la note sensible, de la modulation, de la transition, de la dissonance, et qui, par conséquent, ne porte pas l'idée de repos, ou du moins qui ne la porte qu'accidentellement, est le seul propre à cet ordre de sentiments qui a la créature et les sens pour objet. Le système de musique fondé sur la constitution du plain-chant /.../ qui porte irrésistiblement l'idée de repos, est le seul propre à l'expression de cet ordre de sentiments qui se rapporte à l'esprit et à Dieu³².

L'auteur présente cette distinction comme «... un fait acquis à la science³³.» On doit remarquer combien d'Ortigue prend la peine d'établir le rapport entre ses remarques spirituelles et certains traits d'écriture musicale:

... la gamme du plain-chant étant constituée de manière à ce que les intervalles qui la composent soient dépourvus d'attractions et d'affinité les uns envers les autres, il s'ensuit que le plain-chant ne module pas; /.../ Ce qu'il exprime, c'est le calme des passions, la paix en Dieu, la vue de la cité permanente, *manentem civitatem*³⁴.

On voit ici se profiler la référence à un ordre permanent déduit à partir d'interprétations sémantiques relatives à la résonance émotionnelle. La citation suivante le montre encore plus clairement: «... cette expression calme, grave, impassible au point de vue humain; cette image de continuité, de permanence, d'immutabilité, d'infini, propre à cette sorte de chant qui a directement Dieu pour objet, tient au principe constitutif du système ecclésiastique...³⁵» À l'opposé, la musique moderne est présentée comme celle qui évoque un ordre de réalité transitoire, propre à l'expression des passions: «... l'analyse de ses

³²Joseph d'Ortigue, *op. cit.*, p. XXXI-XXXII.

³³*Ibid.*

³⁴Joseph d'Ortigue, *op. cit.*, article «Repos», col.1311.

³⁵Joseph d'Ortigue, *op. cit.*, article «Philosophie de la musique», col. 1215.

éléments prouve qu'elle est pourvue au plus haut degré de l'expression passionnée, agitée, de tout ce qui correspond à l'idée de l'être successif, variable et changeant, de cet être tellement ballotté par ses penchants, qu'il peut dire à chaque instant de sa vie: non habemus hic manentem civitatem³⁶.» Dans la préface, Joseph d'Ortigue est très explicite sur la vision anthropologique qui soutient sa position: «Que dit, en effet, la religion au Chrétien? Elle lui dit qu'il y a deux ennemis irréconciliables en lui: l'esprit et les sens, la volonté supérieure et la volonté inférieure...³⁷» La louange divine concerne la partie supérieure de la volonté. Par conséquent, l'Église doit choisir un art expressif qui nous dégage de la partie inférieure, que d'Ortigue identifie clairement au corps: «... il doit exister dans l'art, expression de l'homme et de tout l'homme, une forme particulière, appropriée à l'expression de cet ordre de sentiments, dégagée de tout ce qui est humain et périssable³⁸.»

Il est très intéressant de constater combien le *Dictionnaire de plain-chant* de Joseph d'Ortigue repose sur une chaîne de renvois du même type que celle que nous rencontrons dans le débat contemporain sur le chant liturgique au Québec. À partir de la tonalité ecclésiastique qui suscite une impression de calme et de repos, impression qui suggère à son tour la permanence et l'immutabilité de l'ordre divin, d'Ortigue affirme la parfaite convenance liturgique de la teneur spirituelle du chant grégorien, qu'il appelle plutôt chant ecclésiastique ou plain-chant. Ce que nous n'avions pas encore rencontré jusqu'à maintenant, cependant, c'est l'appréciation négative du corps, considéré comme un

³⁶Joseph d'Ortigue, *op. cit.*, article «Repos», col. 1311-1312.

³⁷Joseph d'Ortigue, *op. cit.*, p. XXXI-XXXII.

³⁸*Ibid.*

obstacle à la vie spirituelle. Nous sommes tout près ici d'une spiritualité angélique ayant cours à l'époque, certes marginale, mais fonctionnant du moins en tant que composante de l'imaginaire chrétien relatif au culte. À cet égard, dom Olivier Rousseau a montré que «... (les) théoriciens de la prière liturgique au XIX^e siècle ont établi une théologie du chant, une mystique du chant, dont ils ont trouvé les éléments chez les anciens auteurs, et qui situe très haut la valeur de la psalmodie, liée essentiellement à la louange angélique³⁹.» D'Ortigue ne va cependant pas jusqu'à établir explicitement le rapport entre la spiritualité angélique et le chant ecclésiastique.

L'ensemble des thèses qui sont exposées dans le dictionnaire de Joseph d'Ortigue vont être reprises au cours des générations subséquentes. Le secret du chant grégorien, ce qui constitue sa vertu fondamentale, réside dans son inspiration de foi⁴⁰. Après d'Ortigue, la plupart des commentateurs du chant grégorien y feront allusion. On dira du chant de l'Église que «... par son harmonie et sa suavité, plus que la simple parole, (il) fait en outre pénétrer la pensée dans l'âme; il la grave au fond des coeurs...⁴¹» L'efficacité pastorale du chant liturgique est réputée d'ordre théologal: «Ces chants, en outre, produisent un

³⁹Dom Olivier Rousseau, *op. cit.*, p. 152. La spiritualité angélique soutient que le corps est une nuisance à la louange de Dieu. En témoigne cette prière extraite d'un ouvrage contemporain sur la dévotion aux saints anges: «Pour nous, écrasés sous une masse charnelle loin de votre face, distrait par la vue du monde, nous ne pouvons vous adresser les dignes louanges de votre infinie grandeur. /.../ nous nous imaginerons que nous sommes au ciel et que nous chantons vos louanges en compagnie de vos Anges.» L'abbé Eugène Soyer, *La vie angélique ou l'imitation des saints anges*, Paris, Haton, 1873, p. 137.

⁴⁰«... le plain-chant reste fondamentalement, dans son principe et son expression dominante, un art social, produit d'une oeuvre collective, inspiré, dans son ensemble, par le seul génie d'une époque, la foi.» Joseph d'Ortigue, *op. cit.*, article «Philosophie de la musique», col. 1215-1216. Jacques Chailley reprend la même idée plus d'un siècle plus tard: «En vérité, le chant grégorien a condensé en soi toute la force de foi et d'espoir des siècles opprimés et c'est ce qui le rend émouvant.» *Histoire musicale du moyen âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 46.

raffermissement de la foi dans les âmes...⁴²» Plus explicite encore, dom Georges Mercure affirme que «... (le) chant grégorien communique à l'âme la mentalité chrétienne des siècles qui l'ont vu naître...⁴³». Dans la même perspective, Justine Ward soutient que le chant grégorien peut apporter une contribution appréciable à la formation spirituelle des jeunes:

À tout prendre, (le chant grégorien) est matériellement beaucoup plus facile que les autres genres de musique. Ses difficultés sont plutôt d'ordre spirituel. Et c'est précisément ce qui constitue sa haute valeur éducative. Si les enfants n'aiment pas ce chant, ils ne profiteront pas de sa valeur spirituelle⁴⁴.

Plus récemment, plusieurs musicologues n'ont pas manqué de souligner que le chant grégorien est tout à fait propice à l'intériorité nécessaire à la prière. Ainsi dom P. Combe:

Tous, même ceux qui ne partagent pas les principes de dom Mocquereau, reconnaissent sa valeur de prière, liée à son rythme pacifiant, à la fois souple et précis. Tout cela contribue à faire du chant grégorien une musique éminemment religieuse. À la fois hiératique et souple, elle s'adapte merveilleusement au culte divin et aux sentiments de l'âme en prière⁴⁵.

Il est intéressant de noter ici le souci de mettre en rapport le génie rythmique du chant grégorien avec la résonance affective ajustée à l'attitude eucharistique. Dom Paolo Ferretti

⁴¹D. Ildephonse Dirks, «Le chant dans la liturgie», Questions liturgiques et paroissiales, no IV, 1913, p. 65.

⁴²D. Ildephonse Dirks, «Le chant dans la liturgie», Questions liturgiques et paroissiales, no III, 1912, p. 390.

⁴³Dom Georges Mercure, O.S.B., Rythmique grégorienne, St-Benoît-du-lac, 1952, p. II.

⁴⁴Justine Ward, «L'enseignement du chant grégorien aux enfants d'après la méthode Ward», La revue de Saint-Grégoire, 2^e année, no 2, juin 1950, p. 14.

⁴⁵P. Combe, «Chant grégorien», Science de la musique, tome 1, sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1976, p. 180. Dans le même sens: «... l'unité de temps est indivisible (à l'inverse de nos unités modernes qu'on peut décomposer en noires, croches, doubles croches), ce qui donne une grande impression de calme et d'égalité.» Solange Corbin, «Musique chrétienne des premiers siècles: les plain-chants et le chant grégorien», Histoire de la musique, tome 1, Paris, Guallimard, 1977, p. 647. Voir aussi Fernand Biron, Le chant grégorien, sa valeur esthétique, Québec, Librairie de l'Action Catholique, 1946, p. 16.

établit ce même rapport, en éprouvant la même sensibilité à l'égard des justes attitudes émotionnelles qui caractérisent la prière liturgique:

À la base du mouvement rythmique grégorien, il y a une unité ou temps premier indivisible. Cette indivisibilité exclut les rythmes rapides, précipités et passionnés de la musique moderne et cette modération même du mouvement contribue, elle aussi, à produire le sentiment de retenue et de calme religieux indispensable à un chant qui doit accompagner la prière liturgique⁴⁶.

Dom Georges Mercure va tout à fait dans le même sens, en faisant cependant allusion aux effusions romantiques de certains cantiques populaires:

La forme spirituelle de son rythme libre oblige à l'étude des principes universels du rythme qui peuvent être appliqués ensuite aux autres formes rythmiques. Il donne le goût du beau austère et, par les caractères de vérité, de franchise et de sérénité, il guérit l'âme de ce désordre psychologique qu'on appelle le romantisme⁴⁷.

On commence ici à voir se profiler la définition du registre émotionnel mis en branle par le chant grégorien, une tendance que l'on retrouvera particulièrement dans les commentaires spirituels, comme ceux de dom Joseph Gajard: «Discrétion, mesure, sobriété, simplicité, profondeur, vérité et noblesse, tels sont les mots qui caractérisent le mieux, du simple point de vue artistique, l'expression des mélodies grégoriennes⁴⁸.» Mais cette tendance à qualifier le chant grégorien au plan émotionnel se présente également dans les études historiques, comme celle de Albert-Jacques Bescond: «... n'y a-t-il pas lieu de souligner la valeur du chant grégorien comme signe universel, catholique, créateur d'ambiance d'adoration et d'unité fraternelle, et cela essentiellement par la valeur de la musique et

⁴⁶Dom Paolo Ferretti, Esthétique grégorienne, ou Traité des formes musicales du chant grégorien, volume 1, Paris, Desclée, 1938, p. 2.

⁴⁷Dom Georges Mercure, op. cit., p. I.

⁴⁸Dom Joseph Gajard, Les plus belles mélodies grégoriennes, Solesmes, 1985, p. 7.

même si les paroles ne sont pas comprises en détail⁴⁹.» La spiritualité du chant grégorien, telle qu'elle est décrite par ses différents commentateurs, est manifestement contemplative. Adoration, intériorité, calme, retenue, réserve, ce sont bien là les qualités expressives d'une prière théocentrique, toute pénétrée des dispositions divines: «(Le chant grégorien) est à la fois austère et bouleversant, riche de ferveur mystique, flamme pure qui monte vers Dieu sans intermédiaire ni intercesseur⁵⁰.» On est ici au fondement de toute entreprise promotionnelle qui vise à répandre l'usage de cet art musical dans les lieux de culte. La vertu essentielle du chant grégorien est de nous communiquer comme de l'intérieur toute la richesse de l'expérience mystique du monachisme occidental. On s'éloigne ainsi peu à peu du projet restaurateur ultramontain, car la perspective ne concerne plus tellement ici les rapports de l'Église avec le monde. Le chant grégorien est présenté comme une irruption mystique au sein du culte communautaire:

Si la mélodie grégorienne est grave, pleine de retenue et de dignité, d'un souffle viril, ample et sain, elle le doit surtout au diatonisme; et c'est grâce au diatonisme que cette mélodie chaste, virginale, appartient à un genre de musique qui recueille au lieu de distraire, et qui, s'insinuant au coeur des fidèles, y provoque des sentiments de piété et de sainteté, le soulève jusqu'au Ciel pour l'unir à Dieu⁵¹.

Quelques commentateurs insistent fortement sur le fait que le chant grégorien nous fait entrer dans un monde tout divin qui tranche avec l'expérience humaine ordinaire. Ce serait là la marque d'une authentique expérience mystique:

... est-il un chant plus propre à réaliser l'idéal du cantique de louange représentatif de la vie la plus profonde de l'Épouse du Christ, que le chant grégorien, tel qu'il a fleuri autour de saint Grégoire le Grand et

⁴⁹Albert-Jacques Bercond, *Le chant grégorien*, Paris, Buchet/Chastel, 1972, p. 303.

⁵⁰René Montigny, *Histoire de la musique*, Paris, Payot, 1964, p. 11-12.

⁵¹Dom Paolo Ferretti, *op. cit.*, p. 2.

dans les beaux siècles du monachisme antique? Il semble que nul autre ne saurait satisfaire les âmes à la fois éprises de cette vie humble et cachée, et amies de la beauté: splendeur du vrai, splendeur du bien, splendeur de la forme, comme ce chant capable, en évitant tout alliage humain, de maintenir le cœur et l'esprit dans la région du pur surnaturel⁵².

Dans plusieurs commentaires liés à des pièces spécifiques, dom Gajard adopte également ce langage. Nous citons ici un extrait de son commentaire de l'Introït de la messe Pâques. Dom Gajard tente ici de justifier, par une mystique de la vie intra-divine évoquée par l'absence de mouvement, le caractère posé de cette pièce qui annonce pourtant la résurrection du Christ au matin de Pâques:

Ici tout est divin, c'est une extase de Dieu en Dieu. Cet introït appartient à un genre à part; non seulement il ne s'adresse pas au sens, il est tout immatériel, spirituel. Pas de "mouvements"... Il est de quelqu'un qui est absolument en dehors des conditions de notre nature, qui n'a rien à voir avec les passions humaines, de quelqu'un qui n'a même plus d'existence propre, mais qui est tout fondu en Dieu⁵³.

Ailleurs, dans un commentaire sur l'Offertoire de la Messe de minuit, dom Gajard établit le rapport entre l'évocation de l'éternité et le peu de mouvement dans la ligne mélodique⁵⁴. Mais il n'y a pas que repos et calme dans le chant grégorien. Les commentaires spirituels relèvent également des élans de joie et d'exaltation dans certaines pièces du répertoire. On prend toutefois toujours soin de spécifier qu'ils sont exprimés avec mesure, car le chant

⁵²Paule Élisabeth Labat, Louange à Dieu et chant grégorien, Paris, Librairie Téqui, 1975, p. 32.

⁵³Dom Joseph Gajard, op. cit., p. 141.

⁵⁴«Avec l'offertoire Tui sunt, /.../ nous pénétrons dans un autre monde, ou plutôt nous revenons à ce qui fait le charme si prenant des pièces chantées de la Messe de Minuit: une saveur prononcée d'éternité. Car c'est bien de cela qu'il est question uniquement ici. Texte et mélodie s'accordent merveilleusement pour arracher l'âme au souvenir de tous les événements humains, fussent-ils les plus saints et les plus spirituels. C'est une longue contemplation très aimante des attributs divins, de ce qui est l'apanage essentiel de ce Messie nouveau-né, et pourtant le maître absolu et Roi incontesté de toute la création. C'est à peine s'il y a du mouvement dans cette incomparable mélodie...» Dom J. Gajard, op. cit., p. 66.

grégorien «... est avant tout intérieur⁵⁵». Dom L. Baron nous fournit un bel exemple de ce souci dans la présentation qu'il fait de l'Offertoire de l'Ascension:

(La mélodie) est pénétrée d'un bel enthousiasme ardent et joyeux que nous n'avons pas encore rencontré dans l'office. La première incise décrit la montée de Notre-Seigneur. /.../ La joie se laisse aller quelque peu sur *jubilatione*, légère d'abord, elle vibre sur les notes longues à la fin du dernier motif, mais sans éclater; elle garde toujours sa réserve. La seconde phrase se développe dans le même atmosphère. À noter le motif de *jubilatione* repris sur *Dominus* et même sur *in voce*; il donne à la phrase un caractère de grâce aimable, de bonheur paisible, de joie intérieure, dans un recueillement qui se fait de plus en plus profond...⁵⁶

Au terme de ce parcours, nous constatons que l'éloge des vertus du chant grégorien se développe en substance dans une perspective mystique. Plus encore, il semble bien que c'est précisément cette qualité mystique qui confère au grégorien sa qualité liturgique. Cette musique est présentée comme une des médiations religieuses les plus translucides du monde divin, au point où certains auteurs vont jusqu'à évoquer l'absence de médiation, la rencontre spontanée de l'ineffable, «... dans la simplicité sans labeur d'une intuition qui saisit le divin au-delà des idées claires, loin de tout effort d'abstraction⁵⁷.» Musique céleste, pourrait-on dire, dont seule une humanité détachée du poids de la chair peut reconnaître la supériorité laudative et y discerner un écho sublime des louanges angéliques de la liturgie céleste. Dans cette logique, ne pas adhérer à la cause du chant grégorien peut signifier un manque d'avancement et d'élévation spirituelle.

⁵⁵Ibid., p. 7.

⁵⁶Dom L. Baron, L'expression du chant grégorien. Commentaire liturgique et musical des messes des dimanches et des principales fêtes de l'année, Abbaye St-Anne de Kergonan, 1948, p. 88.

⁵⁷Paule Elisabeth Labat, op. cit., p. 30. Voir aussi René Montigny, op. cit., p. 11-12.

6.4 Le régime euchologique du chant grégorien.

À l'égard de l'objectif immédiat de ce chapitre, nous sommes maintenant en mesure d'affirmer que la cohérence théologique qu'on peut dégager à partir des différents commentaires sur le chant grégorien est tout à fait du même ordre que celle que nous avons extraite de la corrélation de nos résultats expérimentaux avec les principales articulations du débat sur le chant liturgique au Québec. Notre attention au mouvement grégorien du XIX^e siècle jusqu'à ce jour nous a permis de reconstituer terme à terme les différentes strates de notre modèle explicatif du régime euchologique instauré par la musique. En conformité avec notre laboratoire de sémantique musicale, nous avons pu constater que plusieurs commentateurs établissent un rapport entre la structure rythmique du chant grégorien et l'impression de repos ou d'absence de mouvement. À partir de cette impression, plusieurs auteurs invoquent le calme comme la résonance émotionnelle caractéristique de l'expressivité du chant grégorien. Tout comme chez certains protagonistes du débat contemporain au Québec, on retrouve également chez les divers auteurs une propension à passer au plan d'une articulation proprement théologique. Les principales composantes de cette articulation touchent à l'éternité de la condition divine, à l'imaginaire céleste et surtout à l'attitude de réserve qu'il convient d'adopter dans la prière chantée.

Après cette investigation, nous n'avons pas de difficulté à admettre que le premier niveau d'interprétation sémantique, qui se limite à traduire la résonance émotionnelle des mélodies grégoriennes, a valeur universelle. La nature du stimulus sonore du chant grégorien est

telle qu'il ne peut engendrer des réponses émotionnelles fort diversifiées dans les différentes cultures et à différentes époques. On doit admettre cependant que le second niveau d'interprétation sémantique, où l'on passe au plan de la conceptualité théologique, pose davantage question. On peut accepter que certaines conceptions théologico-spirituelles trouvent dans l'expressivité musicale du chant grégorien un objet projectionnel qui fait sens. La forme phénoménale du chant grégorien se prête bien à ce jeu inconscient de projection symbolique auquel se sont habituées de nombreuses générations. Mais il ne faut jamais perdre de vue qu'il s'agit d'un langage artistique ouvert qu'on peut difficilement limiter à une interprétation de type théologique. Une herméneutique du chant grégorien dans un contexte culturel étranger à l'Occident chrétien ne donnerait probablement pas le même résultat. C'est en tant qu'il participe d'un système culturel qui rend possible une articulation théologique que le chant grégorien peut avoir une signification de cet ordre. Il nous faut donc préciser que le second niveau d'interprétation sémantique que nous avons rencontré dans le débat sur le chant liturgique au Québec comme dans l'ensemble du mouvement liturgique n'a de valeur que pour les aires culturelles où s'est répandu le christianisme. Le régime euchologique instauré par le chant grégorien n'a de potentiel fonctionnel que dans ces aires. Encore qu'il ne peut fonctionner que selon certaines clés interprétatives dont nous avons abondamment fait état. L'audition du chant grégorien ne conduit à la prière de référence chrétienne que lorsqu'il prend place dans le contexte liturgique ou du moins qu'il est connu comme un chant à destination liturgique, et qu'on présume que dans ce contexte on doit se recueillir, puisque le Dieu auquel on adresse sa prière est le Dieu ineffable en face duquel il convient de se poser en toute modestie dans

un respect adorateur. En dehors de ce contexte, il peut servir simplement de musique de détente ou de relaxation, comme nous le permettent les conditions d'écoute du disque.

La fréquentation de différents commentaires littéraires nous a permis de constater une forte insistance à démontrer que le chant grégorien nous convie à une expérience mystique. Cela est présent également dans le débat sur le chant liturgique au Québec, mais son articulation est plus vague. Le mouvement liturgique tel qu'il s'est manifesté chez les promoteurs du chant grégorien paraît proposer un idéal de spiritualité liturgique qui converge vers l'adoration contemplative. C'est une mystique du recueillement où, par l'effet d'une distanciation intérieure à l'égard des mouvements affectifs de la sensibilité, la prière se veut avant tout centrée sur Dieu lui-même. La mystique de l'adoration que suggère le chant grégorien enjoint l'assemblée orante à la pudeur dans l'exposition de ses dispositions émotionnelles. Cela va cependant de pair avec la dépréciation du corps que nous avons rencontrée à quelques reprises. Cette dépréciation prend place, on le sait, dans une vision anthropologique où le corps est perçu comme le résultat d'une déchéance de la condition humaine suite au péché originel. Le fruit de cette déchéance se manifeste dans tout ce qui est humain et passionné, tout ce qui est de l'ordre de la vie affective, des sentiments et des émotions. Il ne convient donc pas qu'on se présente devant Dieu, au moins dans la prière publique et communautaire, en faisant droit à n'importe quelle disposition affective transitoire. L'adoration de l'indicible grandeur du Seigneur des miséricordes commande une attitude de réserve et de tempérance, une attitude posée qui manifeste une sensibilité restaurée par une ascèse pénitentielle sanctifiante. En somme, le chant grégorien nous apparaît suggérer une euphémisation des dispositions affectives

comme un moyen pour l'assemblée liturgique d'entrer dans la plus juste attitude euchologique.

6.5 Position du problème.

Au terme de cette deuxième partie, nous voulons reprendre les principaux acquis de notre recherche afin de bien poser la problématique théologique qui nous apparaît soulevée par la pratique musicale dans la liturgie contemporaine au Québec.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons fourni une description narrative de la situation de la musique liturgique au terme de laquelle nous avons pris acte d'une remise en question par l'élite musicale universitaire de la nouvelle orientation stylistique du chant liturgique après Vatican II. À un changement de langue au plan du texte a coïncidé un changement de langage ou de style musical qui n'a pas été sans conséquence. À travers les nombreuses critiques des musiciens professionnels, on observe en outre plusieurs réminiscences de l'argumentaire du mouvement liturgique en faveur de la restauration du chant grégorien. Les musiciens prennent appui sur le concile Vatican II qui a d'ailleurs réitéré la position de Pie X sur la désignation du répertoire grégorien comme chant propre de la liturgie⁵⁸. On doit constater cependant que l'horizon idéologique de la restauration du catholicisme par la liturgie est définitivement clos. La position des musiciens professionnels dans le débat contemporain sur le chant liturgique n'a rien à voir avec la poursuite d'un christianisme civilisateur. Elle ne retient que des éléments fragmentaires,

⁵⁸«L'Église reconnaît dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine; c'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses égales d'ailleurs, doit occuper la première place», De Sacra liturgia, no 116.

comme l'élévation spirituelle, la mystique contemplative, l'avant-goût de la liturgie céleste dans l'éternité divine, l'attitude de réserve, qui se présentent comme la survivance tenace d'un régime eucharistique liturgique ayant des racines profondes et sans doute encore valables dans le christianisme occidental, notamment dans le monachisme. Cette position épouse toutefois quelque peu les accents nostalgiques d'un idéal passéiste qui convoite le retour d'un état des choses dont on peut se demander s'il a déjà même existé, à la manière d'une utopie dont on projette la réalisation dans un passé originaire immémorial. Les musiciens professionnels, en jouant sur le thème du retour, que ce soit le retour à la qualité musicale, le retour au répertoire de musique sacrée et à la tradition, ou le retour à la dignité cérémonielle, plaident pour un idéal musical qui est plus facile à soutenir lorsqu'on peut prétendre qu'il a déjà été atteint dans le passé. Le jugement d'inconvenance qu'ils formulent à l'égard du chant liturgique actuel marque le premier virage de ce retour à la norme présumée traditionnelle. Ce jugement appelle une explicitation du régime normatif de la prière liturgique en matière musicale.

Ce fut l'objet de la deuxième partie de fournir un modèle explicatif des processus perceptuels distincts qui caractérisent ce régime normatif. Nous avons reconnu que les musiciens de formation ont une meilleure capacité perceptive que celle des non-musiciens, mais que cette capacité ne garantit en rien une meilleure validité des associations sémantiques à l'égard des stimuli musicaux. On a pu voir par ailleurs que c'est précisément à ce plan sémantique que se pose un problème de convenance stylistique. Ce qui est en jeu, bien davantage que les normes conventionnelles d'écriture musicale, c'est le style en tant que forme symbolique qui donne à penser. Il nous est apparu évident que c'est au

plan extra-musical, notamment ce qui touche les résonances émotionnelles, que se pose vraiment la nécessité d'une norme de convenance du style musical du chant liturgique⁵⁹. Or, autre évidence, le chant liturgique actuel relève d'une norme sémantique différente de celle du chant grégorien, et lorsque le premier est jugé par comparaison avec le second, il apparaît nécessairement inconvenant. C'est ce que nous avons démontré en détail notamment grâce aux résultats de notre laboratoire expérimental de sémantique musicale. Dans un exercice de corrélation avec les termes du débat contemporain sur le chant liturgique, nous avons proposé un modèle explicatif des régimes euchologiques distincts établis par les deux univers stylistiques mis en comparaison. Pour chacun de ces régimes, nous avons pu dégager notamment la résonance émotionnelle dominante et l'attitude euchologique qu'elle induit, en rapport avec un certain imaginaire culturel relatif à la temporalité et à la spatialité. Ces logiques affectives et rationnelles constituent les normes extra-musicales du jugement de convenance de la musique dans la liturgie. Le régime normatif de la liturgie en matière musicale nous renvoie par conséquent à la définition des caractères d'une spiritualité liturgique. La norme stylistique d'une musique liturgique dépend de l'image de Dieu et de l'attitude euchologique qui correspond à cette image. Le chant grégorien établit un régime euchologique qui privilégie une attitude de réserve respectueuse dans l'activité orante communautaire pour correspondre à l'image d'un Dieu

⁵⁹La position d'Émile Martin à ce sujet tend à confirmer notre point de vue: «Après trente ans de recherche, force nous est de reconnaître qu'il est impossible, en dehors du texte /.../ de déterminer le caractère liturgique ou religieux d'une oeuvre musicale.» *op. cit.*, p. 63. Martin reconnaît que l'analyse musicologique, qui touche notamment aux règles de composition, est inapte à différencier le style musical en sa qualité religieuse: «Si l'on doit assimiler une oeuvre écrite pour le culte à un type de musique fonctionnelle, il est impossible en revanche de déterminer le caractère religieux d'une oeuvre (liturgique ou non) à partir de ses critères internes.» , p. 180. Émile Martin n'a pas vu cependant qu'il fallait plutôt considérer les propriétés perceptives du stimulus musical dans leur relation avec les associations sémantiques au plan extra-musical.

transcendant et ineffable, sur un fond d'ontologie métaphysique. Par contre, le chant liturgique actuel favorise plutôt une attitude de familiarité confiante pour correspondre à l'image d'un Dieu qui se fait proche et sensible aux drames humains.

Ce déplacement de la norme au plan des attitudes dans la prière liturgique est interprété par plusieurs intervenants pastoraux comme le fruit d'une inculturation de l'expression liturgique. Le chant liturgique actuel se présente alors comme une critique de l'attitude de réserve, trop souvent perçue à teneur pénitentielle, à l'égard d'un Dieu lointain, inaccessible, présenté sous des traits plus souvent austères que magnanimes et pardonnants. Il remet en question cette attitude comme norme universelle invariable dans le temps, tel qu'avancé dans le mouvement liturgique, en suggérant plutôt qu'il s'agit d'une sensibilité culturelle, adoptée par le christianisme à une certaine époque, qui ne correspond peut-être plus à la vérité évangélique manifestée dans la méditation interprétante contemporaine. Il y a dans le fait même d'avoir donné une nouvelle orientation stylistique à la pratique musicale liturgique le prononcé d'un verdict d'inconvenance à l'égard du chant grégorien et de l'attitude eucharistique qu'il privilégie. La réforme liturgique au plan musical, telle qu'elle s'est réalisée au Québec du moins, force une conversion d'attitude qui se traduit par des conduites émotionnelles différentes. C'est le passage de la réserve adoratrice de l'homme incliné devant la grandeur de Dieu à la familiarité de l'homme debout qui s'adresse à Dieu avec lucidité et confiance comme à un Père aimant et compatissant. «Passage toujours à refaire, dira Louis-Marie Chauvet en reprenant la typologie paulinienne, d'une attitude d'esclave envers un Maître imaginativement tout-puissant revêtu de la panoplie des attributs majestueux de l'esse à une attitude de fils envers un Dieu

représenté autrement parce que pensé à l'ombre de la croix, et donc de frère envers autrui⁶⁰.» Passage qui illustre du reste un effort de renouvellement de la liturgie, notamment quant à la teneur significative de l'annonce de l'Évangile comme puissance de salut et de libération, et qui donne à penser qu'on est en présence d'un véritable fait d'inculturation.

En somme, la musique dans la liturgie pose la question des attitudes à privilégier pour la prière communautaire. La réponse à cette question dépend certes de considérations théologiques se rapportant à l'image de Dieu, ainsi que nous l'avons démontré. Mais elle dépend aussi du régime éthologique propre au rite chrétien. Ce régime a trait aux normes de convenance comportementale, dont certaines sont variables selon les cultures, et d'autres invariables et universelles, parce qu'elle touche l'identité de la foi chrétienne. Le problème de la convenance stylistique du chant liturgique actuel se présente ainsi comme un problème de régulation du comportement rituel. Il touche plus spécifiquement les conduites émotionnelles favorables à une juste attitude théologique dans une pratique de socialisation de l'expérience croyante vouée à être réitérée. Il est possible que le caractère répétitif de la liturgie communautaire impose sa propre norme de réserve en cette matière. C'est le cas certainement pour la liturgie monastique où la fréquence des rassemblements quotidiens appelle une réserve émotionnelle ajustée aux interactions des liens de proximité de la vie communautaire. On fausserait sans doute l'attitude euchologique par un usage excessif du registre émotionnel de la joie festive. Autre est la problématique de la liturgie

⁶⁰Louis-Marie Chauvet, Symbole et sacrement. Une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne, Paris, Cerf, 1987, p. 47.

paroissiale qui se tient sur une base hebdomadaire. Dans ce cas précis qui nous intéresse, il faut à présent vérifier comment le travail d'inculturation qui touche le régime des attitudes dans l'acte de chant communautaire ne dénature pas pour autant la spiritualité propre à l'action liturgique. Nous plaiderons en faveur de la compatibilité de l'attitude de familiarité avec la prière communautaire dans la mesure où cette attitude trouve à s'inscrire dans la tradition d'interprétation évangélique touchant l'originalité de la prière chrétienne et ne contrevient pas à l'éthos du rite chrétien tel qu'il s'est constitué au cours de l'histoire. Le chant liturgique contemporain pratiqué au Québec ne sera une pratique sensée et jugée telle que dans la mesure où, par son inscription interprétative, on le lira comme une participation au mouvement de l'histoire du salut, notamment par sa contribution à la portée significative de la célébration liturgique.

TROISIEME PARTIE

L'inculturation de la liturgie par la musique.

Cette troisième partie est consacrée à une interprétation théologique de la pratique musicale liturgique contemporaine à la lumière de la Tradition ecclésiale et de l'Écriture. Depuis notre description narrative de la première partie, nous avons pu constater qu'en tant que pratique ecclésiale, la musique et le chant dans la liturgie suscitent volontiers des interprétations théologiques. La deuxième partie avait pour objet d'exposer le procès de ces langages interprétatifs associés au style musical. Par notre comparaison du chant grégorien et du chant liturgique actuel au plan de la représentation sémantique, nous avons conclu que le régime normatif de la musique dans la liturgie se rapporte notamment aux conduites émotionnelles jugées favorables à une expression authentique de la foi. Notre approche comparative nous a permis de mettre en évidence également le déplacement de l'attitude dominante dans le culte. Le modèle explicatif que nous avons établi nous autorise à suggérer le passage d'une attitude de réserve à une attitude de familiarité. Dans les milieux pastoraux qui s'intéressent au débat sur le chant liturgique actuel, ce passage est *déjà* interprété, au plan théologique, comme le fruit d'une inculturation de la foi célébrée en Église. Si la deuxième partie nous a permis de discuter la position des musiciens relative à la perception et au jugement des qualités connotatives de la musique, cette troisième partie propose en revanche une discussion théologique sur la validité de l'inculturation de la liturgie que les intervenants pastoraux prêtent au

nouveau répertoire de chants liturgiques qui s'inspirent de la musique populaire. Le principe qui guidera notre discussion théologique consiste dans la *corrélation critique* entre la nomination interprétative de la pratique contemporaine et son inscription possible dans la Tradition d'interprétation du christianisme qui s'est constituée au cours de l'histoire depuis les origines apostoliques. La nature discursive de cet exercice de *corrélation critique* met en valeur le caractère dialectique de l'interprétation théologique. À la différence d'une thèse historico-critique à l'affût de l'historicité des faits, la nature dialectique de la théologie pratique place la lecture historique comme une condition de l'énonciation du sens pour aujourd'hui. L'interprétation de la pratique contemporaine n'est sensée au regard de la foi que par l'interprétation de l'histoire comme Histoire du salut où Dieu prend corps et se fait Parole. Il s'agit en fait de regarder comment la pratique liturgique contemporaine, en particulier au plan musical, s'inscrit en contribution à la dynamique du Règne de Dieu qui vient, en ce qui regarde sa portée libératrice.

La démarche théologique dans laquelle nous sommes engagés admet la fiabilité de la transmission apostolique de la foi ecclésiale par l'action de l'Esprit et du ministère de l'Église. La foi chrétienne ne procède pas par génération spontanée. Elle est réponse méditative et active à la Révélation de Dieu dans l'histoire à travers l'événement de la Croix-Résurrection confessée par les premiers disciples et la multitude des témoins qui ont communiqué cette Bonne Nouvelle. C'est pourquoi nous devons référer aux sources littéraires de la Tradition chrétienne, au premier chef l'Écriture et les Pères de l'Église, mais également aux différents auteurs chrétiens qui ont marqué le cours de l'histoire. Le patrimoine littéraire du christianisme est extrêmement riche et abondant. Il atteste la

possibilité d'une pluralité d'interprétations théologiques qui ne porte pas atteinte à l'unité de la foi ecclésiale. La Tradition d'interprétation du christianisme est à la fois une et plurielle. Dans la définition du canon des Écritures, dans les efforts de régulations dogmatiques, elle se présente d'abord comme un *principe de convergence* vers l'unité. La Tradition vivante est un appel à la communion dans l'annonce évangélique et l'agir missionnaire pour l'avancement du Royaume. La théologie, en tant que contribution à l'annonce évangélique, inscrite dans la Tradition vivante, participe à l'effort d'intelligence commune de la foi ecclésiale. C'est la fonction du Magistère d'appeler cette intelligence commune, selon les époques et les cultures. Mais l'intelligence de la foi n'est jamais une tâche achevée. Non pas qu'il s'agisse d'une tâche à compléter dont on pourrait anticiper l'achèvement suivant une logique de développement organique. Le discours théologique, dans sa quête d'intelligence de la révélation de Dieu, compte tenu de la diversité contextuelle de son élaboration et de son historicité constitutive, est nécessairement multiforme. La pluralité des théologies chrétiennes témoigne de la richesse du mystère de la Kénose divine dans l'histoire humaine, comme du mystère de la divinisation de l'humanité dans l'Esprit Saint, ou du mystère du salut par grâce de l'homme pécheur. Devant la pluralité des théologies néotestamentaires, des théologies patristiques, des écoles théologiques et des spiritualités chrétiennes, nous devons admettre que la pluralité est constitutive de la Tradition d'interprétation du christianisme. Cette pluralité intrinsèque à la Tradition, loin de constituer une dislocation des repères identitaires de la communion de foi dans l'unique baptême, atteste la nature événementielle de l'auto-communication divine, dans la compromission du Verbe pour le destin sensé de l'histoire

humaine, et non pas seulement en tant que transmission de vérités objectives à portée métaphysique.

La compréhension de la Tradition comme pluralité convergente, manifestée par la diversité des sources littéraires, nous pose au plan méthodologique le problème de la référence sélective et partielle. Comment la théologie comme exercice de corrélation critique peut-elle référer à cette Tradition? L'admission d'un principe pluriel au sein de la Tradition nous oblige à admettre également une pluralité de lecture interprétative de l'histoire du christianisme. Avant d'être un principe, il s'agit d'un fait à reconnaître. On doit cependant faire la différence entre l'histoire des pratiques, des conceptions et des représentations véhiculées par le christianisme et l'interprétation de cette histoire comme démarche d'auto-compréhension de la foi ecclésiale. La première se satisfait des sources externes sans engagement du sujet interprétant, alors que la seconde implique, au contraire, la subjectivité croyante en acte de discernement des signes des temps. La théologie pratique se situe dans ce second registre. C'est à l'intérieur de cette limite qu'est possible la divergence interprétative. Une divergence d'interprétation de l'histoire, de lecture de la Tradition est possible au sein même de la communauté confessante, pour autant que l'on tienne la théologie comme discussion et exercice de discernement des signes contemporains de l'avancement du Royaume.

La problématique à laquelle nous sommes confrontés dans cette thèse illustre très bien ce fait des divergences interprétatives. Divergence d'interprétation normative de la musique, divergence d'interprétation des attitudes dans la prière communautaire,

divergences qui toutes signifient l'appel au discernement. Ces considérations nous conduisent à définir l'herméneutique théologique que nous poursuivons comme une lecture de la Tradition à partir du questionnement sur l'inculturation qui émerge de la problématique contemporaine de la musique liturgique. Notre analyse herméneutique devrait nous conduire à mieux juger la valeur théologico-pastorale d'un style musical d'inspiration populaire dont l'effectuation attitudinale pourrait s'avérer une modalité de l'inculturation de la liturgie. Une inculturation qui cherche à manifester l'historicité de la venue de Dieu à la rencontre des hommes et des femmes de ce temps. Une inculturation de la pratique liturgique dont nous tenterons de rendre compte au travers d'un discours théologique lui-même en procès d'inculturation, comme on peut le mesurer dans son articulation à la réalisation de l'utopie eschatologique.

CHAPITRE VII

Le style musical comme facteur d'inculturation de la liturgie.

La tâche qu'il nous reste maintenant à accomplir consiste non pas à vérifier la justesse des interprétations théologiques associées aux deux univers stylistiques que nous avons comparés, mais plutôt à établir la pertinence, au regard de l'inculturation de la liturgie, de la conversion d'attitude engendrée par le changement de style musical. Nous avons déjà montré que le passage de la réserve respectueuse à la familiarité est intimement lié au changement de l'imaginaire culturel, notamment en ce qui touche le cadre temporel et la représentation de Dieu. Ce qu'il nous faut maintenant vérifier, en rapport avec la Tradition et l'Écriture, c'est l'opportunité de l'attitude de familiarité pour la prière rituelle communautaire, en dépit d'un usage séculaire qui semble privilégier l'attitude de réserve. L'éclairage historique que nous recherchons touche à la musique dans son rapport à la spiritualité et à la théologie proprement dite et leur interaction dans la liturgie. Aussi, il ne s'agit pas tant de faire l'histoire de la musique liturgique que d'établir les corrélations historiques possibles en rapport avec les interprétations théologico-spirituelles contemporaines sur la pratique musicale liturgique. Pour ce faire, notre attention se portera d'abord sur les motivations de l'usage séculaire qui favorise la réserve. Par la suite, nous essaierons de relever l'originalité de l'attitude confessante des communautés rassemblées dans l'Esprit du Ressuscité en référence à l'Évangile. Nous discuterons enfin, à titre de contre-épreuve, la position de Romano Guardini sur le style

liturgique, notamment en ce qui touche les conduites émotionnelles compatibles avec la prière liturgique. Au terme de ce parcours, nous pourrions mieux envisager comment le style musical du chant liturgique contemporain peut jouer comme facteur d'inculturation de la liturgie.

7.1 Les aspects culturels de la norme de réserve.

La littérature du mouvement liturgique sur le chant grégorien démontre une assimilation de la norme de réserve comme la norme propre de l'attitude eucharistique dans le culte public. La longévité d'une telle habitude comportementale dans la prière liturgique lui confère à première vue une autorité normative sûre. On pourrait en déduire qu'elle représente l'expression privilégiée de la Tradition et qu'elle a valeur universelle selon le temps et le lieu, devenant en quelque sorte un archétype dont dépendrait tout développement créateur de la pratique musicale liturgique. Il nous faut donc élucider, en considération du caractère vivant de la Tradition, l'opportunité du maintien d'une telle norme universelle. Cela nous impute de mettre davantage en lumière les aspects culturels de la norme de réserve. Comme pour tout autre comportement, cette norme n'a pu émerger qu'au sein d'une culture qui lui donne forme et la fait advenir comme pratique signifiante, comme modalité expressive de la foi. Durant les premiers siècles du christianisme, pour ce qui concerne le développement de la pratique musicale dans la liturgie, c'est principalement la culture gréco-romaine qui a rempli cette fonction matricielle.

7.1.1 Les Pères de l'Église face à la musique.

Le Nouveau Testament n'est guère instructif sur la musique liturgique, si ce n'est qu'il atteste le fait d'une pratique du chant dans l'assemblée chrétienne. Il faut attendre les Pères de l'Église avant de rencontrer une attention spécifique à ce sujet. La réflexion a d'abord porté sur la légitimité de l'insertion du chant dans le culte. Est-il convenable de chanter dans les rites de la Nouvelle Alliance¹? Cette question a surtout été traitée à partir de conceptions platoniciennes et néoplatoniciennes qu'il convient ici de ressaisir brièvement afin de mieux percevoir leur influence².

Dans la pensée grecque, la musique est considérée selon deux perspectives opposées. Elle joue d'abord un rôle éducatif de premier plan, en raison notamment de ses caractères d'harmonie et de rationalité qui lui confèrent une faculté cathartique et un potentiel civilisateur sans pareil. Toutefois la musique demeure une force mystérieuse et ambiguë, certes capable d'influence morale constructive, mais également susceptible d'éveiller des plaisirs anarchiques, et en cela signe de désordre moral, voire de corruption des mœurs³.

¹Augustin est un témoin privilégié de ce dilemme: «Oui, quand on les chante comme je dis, les paroles saintes, à les prendre avec leur contenu, communiquent à nos âmes une émotion, je le sens, plus religieuse et plus réchauffée au feu de la piété que si on les chantait autrement. /.../ Mais souvent la délectation sensible me triche... /.../ Quelquefois, au contraire, un peu trop en garde contre la tricherie en question, je pêche, mais c'est tout à fait rare, par excès de rigueur: je voudrais que l'on écartât de mes oreilles, et même de l'Église, la mélodie des suaves cantilènes. Le plus sûr me paraît être ce que maintes fois, il m'en souvient, l'on m'a rapporté de l'évêque d'Alexandrie, Athanase; il faisait débiter le psaume par le lecteur avec une inflexion de voix si discrète que cela tenait plutôt du récitatif que du chant.» Confessions, Livre X, XXXIII, 49-50, traduit du latin par Louis de Mondadon, Éditions Pierre Horay, 1982, p. 283-284.

²Sur la position des Pères de l'Église face à la musique, voir Enrico Fubini, Les philosophes et la musique, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 37-41.

³Ibid., p. 15-16.

C'est pour cette raison sans doute que Platon en vient à établir la distinction entre la musique qui est jouée par les musiciens, perceptible par l'oreille, et la musique abstraite, qui consiste dans l'harmonie des rapports numériques, et qui n'existe que dans l'esprit comme objet de spéculation philosophique⁴. Il importe de noter ici que cette distinction a été tenue jusqu'à la fin de l'Antiquité chrétienne comme un lieu commun. Relayée par les néoplatoniciens, ces derniers en ont renchéri l'aspect éthique par une conception mystique, faisant de la musique, selon Enrico Fubini, «... un véritable instrument d'ascèse, en tant qu'image d'un monde parfait et idéal, de l'harmonie céleste⁵.»

Face à la musique, les Pères de l'Église font donc preuve d'ambivalence, car d'une part ils héritent de la valorisation du chant rituel dans la tradition liturgique hébraïque, mais d'autre part ils partagent le sens commun qui distingue la *musica* spéculative appréhensible par l'intelligence rationnelle et le *cantus* qui charme les sens⁶. La musique ne sera donc admise dans le culte qu'avec prudence. En effet, la crainte de la corruption de l'âme par la musique est de nature à susciter les plus vives mises en garde de la part des pasteurs de l'Église. On veut empêcher que celle-ci ne devienne un véritable instrument démoniaque de perdition. D'autant plus que, selon Michel Poizat, «... dans l'esprit de beaucoup parmi les premiers chrétiens, l'exemple des cultes environnants

⁴*Ibid.*, p. 25.

⁵Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 35. Chez Aristote, et plus nettement encore chez Aristoxène, on rencontre des préoccupations d'ordre pratique beaucoup moins spéculatives, touchant davantage l'expérience sensible de la musique. C'est cependant la perspective platonicienne qui a le plus laissé sa marque.

⁶Saint Augustin est un témoin éloquent de cette distinction de l'Antiquité classique, notamment dans son traité *De musica*. Voir Solange Corbin, «"Musica" spéculative et "cantus" pratique. Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales», *Cahiers de Civilisation médiévale*, X^e et XII^e siècle, no 5, 1962, p. 1-12.

avait établi l'équivalence ou plus précisément l'amalgame: musique = festivités profanes = cultes orgiaques = orgies⁷.» Les chrétiens ne sont pas sans connaître les orgies rituelles du culte de Dionysos⁸ où la musique, la danse et le vin comptent parmi les principales composantes. Les Pères de l'Église voient néanmoins dans l'association de la musique à la Parole de Dieu le remède nécessaire à la restauration de l'influence bénéfique du chant. On comprend dès lors l'exclusion de la musique instrumentale dans les premiers temps du christianisme. Le charme des mélodies associées à la puissance du Verbe divin trouve ainsi une fin louable, car il joue désormais à titre de dispositif d'attrait pour la diffusion du message évangélique⁹.

L'admission du chant dans le culte étant légitimée, on voit apparaître vers la fin de l'Antiquité chrétienne et le début du Moyen Âge quelques témoignages de préoccupations sur la manière convenable de chanter¹⁰. La question n'est plus de savoir si l'on doit chanter, mais plutôt comment chanter? Ces préoccupations ont rapport en premier lieu avec des contraintes de proclamation publique et de projection sonore. Il

⁷Michel Poizat, *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Éditions Métailié, 1991, p. 46.

⁸Dans la mythologie grecque, Dionysos est le dieu de la Végétation, en particulier de la vigne et du vin. On le nomme Bacchus dans le panthéon romain.

⁹«... le chant commun, qui possède sa mesure, son accent propre, ne peut l'imposer à cette parole sans lui porter atteinte: il ne peut qu'être prohibé. Cependant à partir du moment où une considération extérieure liée notamment non plus à la seule proclamation mais à la diffusion, (ce qui est tout autre chose) fait valoir que le projet divin pourrait s'accommoder d'un support de jouissance, la tentation devient grande de prendre prétexte de cette volonté de diffusion, d'affermissement d'une foi pour se laisser aller à cette jouissance, moyennant un certain nombre de conditions.» Michel Poizat, *op. cit.*, p. 32. Dans le même sens: «... l'Église primitive ne tolère la musique que comme un moyen de perfectionnement moral, et comme une partie quelconque du culte divin; , elle ignore la notion de la musique écoutée pour elle-même, la notion d'art en somme, et charge la mélodie d'une tâche bien déterminée: transmettre un texte, une doctrine.» Solange Corbin, «Musique chrétienne des premiers siècles: les plains-chants et le chant grégorien», *Histoire de la musique*, tome 1, Paris, Gallimard, 1977, p. 652.

¹⁰Voir Michel Poizat, *op. cit.*, p. 119.

faut être capable de se faire entendre. Mais cette recherche d'une manière convenable de chanter a certainement à voir avec la spécialisation du ministère du chant dans la liturgie, plus particulièrement en ce qui touche le chant du soliste. Même si la participation populaire au chant a fait partie intégrante de la célébration liturgique dès les premiers siècles, la règle antique a toujours réservé le chant des Psaumes au psalmiste¹¹. Comme le chant liturgique des premières générations est essentiellement psalmique, au moins dans la liturgie romaine¹², on conviendra qu'une bonne partie des interventions chantées nécessitent l'intervention d'un ministre du chant. Cette spécialisation ministérielle démontre déjà la nécessité ressentie de préserver un art de faire qui s'accorde avec la prière liturgique. Au-delà des possibilités techniques de la voix d'un chanteur formé selon les règles de l'art, il s'agit pour l'institution ecclésiale de promouvoir l'observance de certaines normes comportementales ajustées au culte public. Là encore, la norme de réserve apparaît dans son incontournable force de régulation des conduites rituelles.

7.1.2 Les motifs de la norme de réserve.

Ce qui intéresse désormais notre lecture historique, ce sont les motifs attachés à la promotion de cette norme. Ces motifs se dévoilent notamment dans les interprétations sémantiques associées aux prestations musicales qu'on retrouve dans divers textes conciliaires ou lettres synodales, ainsi que dans certains écrits des Pères de l'Église sur la

¹¹Le développement du chant antiphonique a permis un certain accroissement de la participation populaire, mais cette participation s'est toujours limitée au refrain, étant sauf la règle qui ne fait proclamer un texte canonique que par un ministre. Voir Joseph Gélineau, Chant et musique dans le culte chrétien, Paris, Fleurus, 1962, p. 128.

¹²Voir Philippe Bernard, op. cit., p. 827.

musique, la prière et la liturgie¹³. À partir de cette littérature, il est possible de distinguer quatre motifs principaux dont l'inspiration ascétique nous est apparue indéniable. Tout se passe comme si la pratique du chant dans la liturgie était régie par un ascétisme que nous avons désigné jusqu'à présent de façon générale par la norme de réserve. Les motifs de cette norme nous autorisent à parler dorénavant d'une authentique *règle ascétique* et à nuancer différents ordres de réserve.

Il y a d'abord la réserve motivée par *le rejet de la lascivité*. À la différence du paganisme antique, les chrétiens rejettent depuis les débuts toute conduite orgiaque ou lascive dans leurs rassemblements culturels. Au plan musical, cela se traduit par l'interdiction de tout chant d'inspiration populaire qui pourrait entraîner à la danse, car d'après l'historien Pierre Riché, «... chants et danses avaient, selon la tradition antique, un caractère bien souvent érotique¹⁴.» De fait, l'autorité ecclésiale a souvent condamné l'association du chant et de la danse qui était pourtant courante dans la culture populaire, non seulement lors des mariages et des fêtes saisonnières, mais aussi lors des funérailles et des fêtes religieuses. Certains textes conciliaires dénoncent la pratique de chants honteux et

¹³Les sources sur le sujet sont rares et peu accessibles. Elles sont généralement de nature indirecte, car nous ne connaissons ni les chants, ni les danses qui ont servi l'expression des populations du Haut Moyen Âge. Voir à ce sujet Pierre Riché, Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge: de la fin du V^e siècle au milieu du XI^e siècle, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 328.

¹⁴Pierre Riché, Éducation et culture dans l'Occident barbare. 6^e - 8^e siècle, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 544.

luxurieux¹⁵. Il est donc évident que le chant d'inspiration populaire ne pouvait se retrouver dans la liturgie. L'assemblée chrétienne se soumet à l'observance d'une règle de pudeur qui contraint l'expressivité du chant liturgique de telle manière que le plaisir musical n'éveille pas de consonances lascives. Le motif est ici de l'ordre de la décence. Nous parlerons d'une *réserve pudique*.

On trouve également une motivation pour la norme de réserve dans *le rejet de la théâtralité*, c'est-à-dire ce jeu d'amplification expressive des conduites émotionnelles qui instaure un régime de fiction impropre à la prière. Ce rejet se fonde sur une requête traditionnelle de simplicité dans l'expression liturgique¹⁶. Nous est témoin de cette position notamment Isidore de Séville, dont l'érudition a contribué de manière exceptionnelle à la transmission de la culture antique au Moyen Âge, spécialement en matière musicale¹⁷. Isidore concède que le charme est une qualité nécessaire à la voix du psalmiste, en autant cependant qu'il se limite au registre de la douceur. La voix du

¹⁵En témoigne notamment cet article du Concilium Toletanum III tenu en 589: «Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo, quam vulgus per sanctorum solennitates agere consuevit; ut populi, qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis; non folum sibi nocentes, sed et religiosorum officiis perstreptentes. Hoc etenim, ut ab omni Hispania depellatur, sacerdotum et iudicum a concilio sancto carae committatur.» J.-D. Mansi, Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, volume 9, Florentiae, 1763, reproduit dans une nouvelle parution à Paris, 1902, p. 999. Dans le même sens: «Non oportere praeter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt, et ex membrana legunt, aliquos alios canere in ecclesia.», Concilium Laodicenum, au IV^e siècle, J.-D. Mansi, Sacrorum conciliorum, volume 2, Florentiae, 1759, Paris, 1902, p. 538.

¹⁶On connaît l'insistance répétée d'Augustin sur la simplicité et la transparence des rites de la Nouvelle Alliance. Voir à ce sujet F. Van des Meer, Saint Augustin, pasteur d'âmes, Colmar-Paris, Éditions Alsatia, 1955, p. 16-20.

¹⁷Isidore pouvait compter sur une bibliothèque qui lui a permis d'écrire ses *Étymologies*, une véritable encyclopédie chrétienne destinée à remplacer les encyclopédies païennes. Sa diffusion dans les principaux centres intellectuels d'Europe en a fait, selon Pierre Riché, «... l'ouvrage le plus lu des maîtres du Haut Moyen Âge.» Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge: de la fin du V^e siècle au milieu du XI^e siècle, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 34.

psalmiste ne doit être «... ni rauque, ni rocailleuse, mais chantante, douce (suavis), limpide (liquida) et enfin aiguë (acuta)¹⁸.» Néanmoins il repousse explicitement tout ce qui rappelle la fiction théâtrale: «... pas de geste comme au théâtre, mais une simplicité chrétienne de manière à induire chez le fidèle la plus grande componction¹⁹...» Ce refus de la théâtralité s'entend également au sens où la qualité d'intercession du Peuple de Dieu n'est pas liée à quelque intensité de la pression émotionnelle, ni à sa performance expressive. On retrouve également des échos de cette préoccupation chez Cyprien de Carthage dans son commentaire du Notre Père: «Que chez les hommes de prière la parole, la requête, soit exprimée avec modestie, calme, retenue et pudeur²⁰.» L'ethos de réserve est ici de nouveau affirmé, ajoutant à la pudeur ce qu'on pourrait appeler la *réserve expressive* comme condition d'authenticité de la prière liturgique.

Le rejet de la théâtralité est souvent associé à la recherche d'un effet spirituel à caractère pénitentiel que les Pères ont appelé *componction*. La notion de componction a d'abord été développée par Origène, qui conviait les chrétiens «... à une affliction perpétuelle, deuil et larme, alimentée par la conscience du péché et des traces qu'il laisse dans l'âme²¹.» On peut y voir une certaine concession à l'intensité émotionnelle, non pas cette intensité qui divertit comme au théâtre, mais cette intensité qui regarde la conversion et le regret des péchés. C'est au VI^e siècle chez Grégoire le Grand que la

¹⁸Cité dans Michel Poizat, op. cit., p. 123-124.

¹⁹Ibid.

²⁰Saint Cyprien, L'oraison dominicale, Paris, PUF, 1964, p. 81.

²¹Origène, 20^e homélie sur Jérémie, cité dans Joseph Pégon, article «componction», Dictionnaire de spiritualité, tome 2, Paris, Beauchesne, 1953, col. 1313.

notion reçoit son développement le plus achevé. Grégoire considère la componction comme une disposition habituelle de l'âme dont les motifs sont le repentir des péchés, la crainte du jugement, la misère de cette vie et la nostalgie de l'au-delà²². C'est toutefois chez Nicéas de Rémésiana, au IV^e siècle, qu'on rencontre un premier témoignage de l'association entre la componction et la pratique du chant dans l'église:

La musique ou la forme de mélodie à pratiquer, c'est celle qui est en harmonie avec la sainte Religion, non celle qui emprunterait aux angoisses de la tragédie une allure de déclamation, mais celle qui montrera en vous une véritable vie chrétienne; non celle qui sentira le théâtral, mais produira la componction des péchés²³.

Isidore de Séville adopte exactement la même formulation pour définir l'effet attendu du charme de la musique et du chant dans la liturgie²⁴. Devant semblables témoignages, on peut à juste titre parler de *réserve pénitentielle*.

Enfin, la règle ascétique qui conditionne la pratique musicale liturgique au plan attitudinal trouve un motif supplémentaire dans le concept théologique de l'*Ineffabilité divine*. Adoptant les conceptions esthétiques ambiantes sur la musique, les Pères de l'Église considèrent le chant liturgique comme une image de la gloire divine et un moyen d'élévation de l'âme vers Dieu. Cette conception néoplatonicienne s'est perpétuée dans le Haut Moyen Âge après un effort de christianisation, de sorte qu'elle est reçue dans la scolastique comme un axiome classique sous la formule «*la musique élève l'âme*». Dans

²²Joseph Pégon, *loc. cit.*, col. 1318.

²³Nicéas de Rémésiana, *De psalmodie bono*, cité dans *La liturgie. Les enseignements pontificaux*, Desclée, 1956, p. 49.

²⁴«L'instrument de musique est employé avec des chants aux suaves mélodies, en vue d'incliner les cœurs à la componction.» *De Eccles. Officiis*, cité dans *La liturgie. Les enseignements pontificaux*, p. 56.

son œuvre monumentale *Études d'esthétique médiévale*, Edgar de Bruyne met en lumière chez les penseurs du Haut Moyen Âge (notamment Boèce, Cassiodore, Isidore, Jean Scot Érigène) cette mystique d'élévation spirituelle associée à l'expérience esthétique. Il dégage ainsi trois ordres de beauté qui s'élèvent par degré, de la beauté du monde sensible à la beauté idéale, immatérielle, intelligible, qui seule rend possible la contemplation de l'Ineffable, de l'Incompréhensible²⁵. Nous trouvons une expression de cette logique d'ascension spirituelle appliquée à la musique dans la *Hiérarchie ecclésiastique* du Pseudo-Denys:

(Le chant du cantique de louange rappelle) que c'est Dieu qui nous a formés à son image sur le modèle éternel de la Beauté et qui nous a donné une partie des propriétés divines pour nous rendre capables d'élévation spirituelle²⁶.

Il est intéressant de noter, chez celui qui peut être considéré comme le père de la mystique chrétienne en Orient comme en Occident²⁷, l'invitation aux attitudes de respect et de prudence dans la voie d'élévation vers Dieu:

... je parle de ces âmes qui tendent vers lui comme il leur est permis de le faire, sans sacrilège, dans le respect sacré qui lui est dû, /.../ et qui, dans un élan amoureux proportionné aux lumières qu'elles ont reçues, avec une prudence sacrée, prennent leur vol vers lui sagement et saintement²⁸.

²⁵Voir Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, de Tempel Bruges, 1946, p. 351. _

²⁶Pseudo-Denys l'Aréopagite, «La hiérarchie ecclésiastique», *Oeuvres complètes*, traduction, préface et notes par Maurice de Candillac, Paris, Éditions Montaigne, 1943, p. 273.

²⁷Voir Évangélista Vilanova, *Histoire des théologies chrétiennes*, tome 1, Paris, Cerf, 1997, p. 404.

²⁸Pseudo-Denys l'Aréopagite, «Les noms divins», *op. cit.*, p. 69.

En traitant plus spécifiquement de la manière de se poser devant le mystère de l'Ineffabilité divine, le Pseudo-Denys propose le silence comme la forme la plus achevée du respect devant Dieu, silence mystique d'où jaillit le chant des louanges théarchiques:

... en ne touchant au secret de la théarchie qui transcende l'intelligence et l'essence que par la sainte vénération d'un esprit libéré de toute curiosité en respectant l'Ineffable par notre sage silence, nous sommes entraînés alors jusqu'à ces lumières qui nous viennent des Saintes Écritures et leur splendeur nous pousse aux louanges théarchiques²⁹.

Certes, lorsque Denys parle du chant, la frontière n'est pas étanche entre le plan métaphorique et le plan de la pratique musicale, confondant à dessein les chœurs célestes et la louange ecclésiale³⁰. Toutefois, compte tenu de la validation chrétienne qu'il procure à la thèse platonicienne selon laquelle le divin est indicible et inconcevable³¹, considérant l'étendue de l'influence du corpus dyonisien³², on ne peut nier que ses invitations au respect, à la prudence, voire au silence peuvent être assimilées à la norme

²⁹Ibid., p. 69-70.

³⁰«... lorsque les chants sacrés qui résument les plus saintes vérités ont harmonieusement préparé nos âmes aux mystères que nous devons progressivement célébrer, lorsqu'ils nous ont mis à l'unisson des chants divins et nous ont ainsi accordés non seulement aux réalités divines, mais avec nous-mêmes et mutuellement entre nous de façon que nous ne formions qu'un chœur unique et homogène d'hommes saints, le rappel qui est fait alors très saintement des textes scripturaires élargit par des images et des explications plus nombreuses et plus claires ce qu'avait d'abord résumé, ou plutôt esquissé pour l'intelligence la psalmodie.» Pseudo-Denys l'aréopagite, «La hiérarchie ecclésiastique», op. cit., p. 268-269.

³¹Sur ce point, nous souscrivons aux conclusions de Eberhard Jüngel: «Il est vrai que la thèse du caractère indicible et inconcevable du divin est de son côté justifiée bibliquement chez Jean Damascène, par exemple, par Jean 1, 18 et Matthieu 11, 27. Cependant, cette justification est secondaire. C'est l'esprit de la pensée de Platon qui s'exprime dans la phrase fondamentale: /.../ indicible est le divin, et inconcevable. Par l'entremise des néoplatoniciens, la décision fondamentale de Platon sur la possibilité de dire Dieu est passée dans la théologie chrétienne. C'est avant-tout le théologien connu sous le nom pseudonyme de Denys l'Aréopagite (cf. Ac 17,34) qui a permis à ce principe philosophique de base de prendre valeur théologique chrétienne.» Dieu, mystère du monde, tome 2, Paris, Cerf, 1983, p. 17.

³²Voir à ce sujet l'excellent article «Le Pseudo-Denys l'Aréopagite», Dictionnaire de spiritualité, tome 3, Paris, Beauchesne, 1957, col. 244-429.

de réserve. La perspective du recueillement ici évoquée est encore confortée par la représentation de la condition divine en terme d'immobilité, de stabilité et de repos éternel³³. Devant le motif théologique de l'Ineffabilité divine, nous parlerons ainsi volontiers d'une *réserve contemplative* afin de marquer les caractères d'intériorité, d'humilité et de respect sacré qu'implique ici la prière commune.

7.1.3 Le problème de la réitération de la règle de réserve.

Cette règle ascétique que nous venons de décrire a été réitérée dans l'histoire à maintes reprises sous diverses formulations³⁴. Elle joue la plupart du temps comme un régime normatif antérieur aux normes ecclésiales inscrites dans les rituels. Si l'admission de certains traits culturels ne pose pas vraiment de difficulté, en revanche le fait de sa réitération constante peut laisser entendre qu'elle constitue la norme propre du mode expressif de la liturgie chrétienne. Sans nier qu'elle représente une expression valable de la Tradition, doit-on pour autant conclure qu'elle s'applique à toutes les cultures de toutes les époques, constituant un trait caractéristique de l'anthropologie rituelle du culte

³³«Que dire de l'immobilité, c'est-à-dire de la Stabilité divine? Quoi donc, sinon que Dieu demeure en soi identique à soi, qu'il a sa source stable dans son immuable identité, que c'est parler de lui de façon insuffisante que de qualifier le siège où il réside d'inébranlable, qu'il agit sur les objets identiques de façon identique et selon des modes identiques, qu'il subsiste totalement et indéfectiblement en soi et par soi, qu'il est totalement immuable et exempt de tout mouvement, tout cela en raison de sa suessentialité? Car il est lui-même la cause de tout repos et de toute stabilité, lui qui se situe au-delà de la stabilité et du repos, et c'est en lui que tout est rassemblé, chaque chose conservant ainsi hors de toute atteinte la stabilité de ses biens propres.» Pseudo-Denys l'Aréopagite, «La hiérarchie ecclésiastique», *op. cit.*, p. 159.

³⁴On consultera avec intérêt l'encyclique *Annus qui* du pape Benoît XIV. Publiée en 1749, cette encyclique traite de plusieurs aspects de la pratique musicale liturgique et cite plusieurs autorités et conciles antérieurs, notamment à propos de la décence de la musique d'église. La liturgie: Les enseignements pontificaux, Desclée, 1956, p. 32-71.

chrétien? La nature même des motifs invoqués pour motiver la norme de réserve suggère plutôt qu'on se situe d'emblée dans le champ d'opération de la culture.

Les recherches en psychologie sociale ont montré que les régulations comportementales sont toujours un phénomène de culture, puisque tout comportement humain est normalisé, régulé, policé par le jeu concerté de l'éducation familiale et de l'enculturation³⁵. Cela vaut tout autant pour les normes de la musique liturgique qui ont rapport avec la régulation des conduites émotionnelles et attitudinales admissibles dans la prière communautaire. En matière de musique liturgique, une position normative n'est opérante que moyennant l'arrimage entre les exigences propres du culte et le système culturel qui détermine les conduites aptes à signifier la satisfaction de ces exigences. Les motifs de la règle de réserve manifestent ainsi chacun un potentiel de variation selon les cultures, que ce soit pour les normes de pudeur, corporelle, sexuelle ou émotionnelle, ou pour les normes plus spécifiquement spirituelles reliées aux représentations religieuses sur les regrets de l'homme pécheur et la grandeur du Dieu saint³⁶.

³⁵«La transmission du groupe à l'individu des significations culturelles proprement dites, celles qui débordent l'instant immédiat et perdurent dans le temps en étant partagées au sein du groupe élargi, correspond à ce qu'on appelle l'enculturation. Alors que progressivement s'établissent des liens entre l'individu et la société, la personnalité de l'individu se développe, dans un sens qui doit lui permettre de s'intégrer dans le corps social en adoptant l'éventail des rôles, de plus en plus prescrits. La socialisation comprend donc l'ensemble des mécanismes en jeu au cours de ces épisodes successifs.» Geneviève Vinsonneau, Culture et comportement, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p. 120-121.

³⁶Si l'on admet volontiers, par exemple, qu'il est pertinent que l'expression musicale liturgique fasse preuve d'une réserve pudique, au sens où elle ne recherche pas de consonance sensuelle, on voit mal comment, à partir d'une seule référence culturelle en cette matière, on pourrait préciser des normes musicales universelles pour baliser le travail de composition. Les conditions sociales, historiques, géographiques sont autant de variables qui influencent des normes de pudeur dans une société. La variation des codes vestimentaires selon les cultures et les époques en est une illustration sans équivoque. Il en est de même pour les pratiques musicales. L'association de la danse à la musique dans les cultures africaines n'éveille pas forcément les sentiments d'impudicité qu'un certain rigorisme moral soi-disant chrétien a longtemps déplorés. Les seuils d'inconvenance sont variables selon les ensembles culturels, parce qu'ils relèvent des habitudes de représentation particulières aux diverses sensibilités.

Il faut prendre acte que la règle ascétique a trouvé sa première expression dans le langage et les catégories du platonisme chrétien, comme ce fut le cas pour la théologie et la spiritualité en général, sans dénier par ailleurs les racines sémitiques du christianisme naissant³⁷. Reconnaître l'origine culturelle de cette règle éthologique n'entraîne pas une dévaluation du caractère universel des chefs-d'œuvre musicaux qu'elle a pu susciter. Une grande part du répertoire de musique liturgique, au premier chef le chant grégorien, fait partie du patrimoine musical universel. Toutefois, la valeur *classique* de ce répertoire ne lui confère pas nécessairement une valeur *liturgique* pour toutes les situations culturelles, de même que les pyramides égyptiennes, reconnues universellement comme le reflet d'un génie architectural insurpassable, ne sont plus un modèle fonctionnel de monuments funéraires. Il faut éviter ici la confusion entre la *Tradition vivante* et le *classicisme*. La Tradition vivante comporte certes un principe conservateur, en fidélité à la foi reçue dans le témoignage apostolique rapporté dans l'Écriture. En matière d'expression liturgique, on doit donc reconnaître la richesse spirituelle et la pertinence pastorale d'un attachement au patrimoine culturel chrétien. Mais la Tradition comporte aussi un principe générateur de production culturelle qui doit trouver à s'actualiser dans le déploiement historique de l'annonce de l'Évangile³⁸. Sans quoi, la Tradition est

³⁷On peut citer à ce sujet P. Hadot: «... sous l'influence alexandrine, celle lointaine de Philon, celle plus proche de Clément et Origène, magnifiquement orchestrée par les Cappadociens, certaines pratiques spirituelles philosophiques ont été introduites dans la spiritualité chrétienne et monastique et l'on a décrit, défini, et en partie, pratiqué l'idéal chrétien, en empruntant modèles et vocabulaire à la tradition philosophique grecque. Ce courant s'est imposé par ses qualités littéraires et philosophiques. C'est lui qui a transmis à la spiritualité chrétienne du Moyen Âge et des Temps Modernes l'héritage des exercices spirituels antiques.» Exercices spirituels et philosophie antique, Paris, Études augustinienes, 1987, p. 74.

³⁸«La Tradition n'est donc pas immobile. Elle actualise à chaque période la foi reçue et, de ce fait, elle produit des langages nouveaux pour témoigner de la nouveauté de l'événement fondateur.» Alphonse

pervertie en traditionalisme et son dynamisme interne est sclérosé. On voit mal que l'Église de ce siècle n'envisage la pratique musicale liturgique que sous le mode de la réceptivité à l'égard d'un héritage d'un répertoire classique invariable. Au regard de la Tradition vivante, la célébration de la liturgie n'exclut pas le classicisme, mais elle ne s'y réduit pas non plus. Elle doit nécessairement pouvoir compter sur l'apport créateur des générations contemporaines. La *réitération* de la règle éthologique de réserve au cours de l'histoire trouve ainsi une explication probable dans cette tendance à concevoir la Tradition, de façon étroite, selon les processus sélectifs propres au classicisme à l'égard des matériaux culturels³⁹.

Le problème de la réitération de la règle de réserve semble devoir s'expliquer également par une identification abusive, chez l'autorité ecclésiastique, de la Tradition vivante à *l'univers culturel ecclésiastique*. Au plan historique, il est aisé de démontrer la puissance institutionnelle du Catholicisme romain, notamment en fait de génie législatif, d'influence politique et même civilisatrice, si ce n'est de longévité. Cette puissance institutionnelle s'illustre encore par les traits d'un univers culturel singulier, qu'on pourrait dire inspiré par le modèle de l'état-nation, régi par un gouvernement central, un droit interne, diverses conventions, un corps diplomatique, des procédures, des

Borras, «La Tradition vivante, un pléonasme mal assumé?», Revue d'éthique et de théologie morale: le Supplément, no 216, mars-avril 2001, p. 11- 34.

³⁹Est témoin de cette confusion, Émile Martin: «En matière de musique d'Église, nous trouvons là une constante séculaire: une forme d'art apparaît d'autant plus traditionnelle, qu'elle s'inspire d'un classicisme qui a obtenu de l'Église elle-même ses lettres de créance.» Une muse en péril. Essai sur la musique et le sacré, Paris, Fayard, 1968, p. 139.

symboles, une langue officielle, etc.⁴⁰. Cette autonomie culturelle, d'une stabilité remarquable, confère à la culture institutionnelle du catholicisme romain un certain style, une sensibilité caractéristique, une certaine manière de faire et de sentir qui peut jouer comme écran face aux déplacements de la sensibilité des cultures sociétares, notamment face aux mouvances de la modernité occidentale. Ce phénomène d'écran est toujours un défi à surmonter dans les efforts de dialogue interculturel. Dans notre cas, il serait bénin si ce n'était la tendance historique à la centralisation dans l'exercice de la primauté de juridiction du magistère romain et les insuffisances de la collégialité épiscopale⁴¹. Le fait d'une distance culturelle ne saurait cependant se justifier par la nature prophétique de l'Église et sa fonction critique des forces de contre-culture, ce qui est d'un tout autre ordre. Il s'agit seulement de la perpétuation d'une manière d'être et de signifier, culturellement déterminée, qui place en état de subordination la multiplicité des cultures vivantes, subordination qu'on a tendance à considérer faussement comme un rempart de défense de la Tradition et qui donne lieu à un conservatisme stérile.

Fortement promue par l'institution ecclésiale, il est probable que la règle de réserve ait été également favorisée dans son destin historique par une instrumentalisation politique de la régulation du culte⁴². On connaît les mobiles politiques de l'uniformisation de la liturgie dans les vicissitudes de l'histoire de l'Église, de la fondation de l'Empire chrétien

⁴⁰On lira avec profit les développements de Louis-Marie Chauvet sur la médiation incontournable de l'ordre symbolique dans Symbole et sacrement: pour une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne, Paris, Cerf, 1987, p. 89-115.

⁴¹Les efforts d'internationalisation de la curie romaine sous les pontificats de Paul VI et de Jean-Paul II sont une marque de progrès en vue d'une plus grande attention à la diversité culturelle.

⁴²Voir à ce sujet Paul F. Bradshaw, «L'uniformisation de la liturgie chrétienne au IV^e siècle et au XX^e siècle», La Maison-Dieu, no 204, 1995, p. 9-30.

sous Constantin⁴³ aux influences ultramontaines associées à la réforme de la musique sacrée de Pie X⁴⁴. C'est toutefois la romanisation de la liturgie franque sous les Carolingiens qui apparaît la plus déterminante pour la cristallisation de la norme de réserve. Selon Pierre Riché, à la fin du VIII^e siècle, «... Charles veut poursuivre la réforme liturgique commencée par son père car pour lui l'unité du monde franc est conditionnée par l'unification de la liturgie⁴⁵.» On sait par ailleurs que cette unification a permis aux clercs carolingiens, sur la base du chant romain, de donner naissance au répertoire de chant grégorien⁴⁶. Or, à partir du même centre culturel de la renaissance carolingienne, le développement du chant grégorien coïncide historiquement avec la diffusion des écrits du Pseudo-Denys en Occident. Facilitée par la première traduction latine réalisée par Hilduin, disciple d'Alcuin qui fut un temps le principal conseiller de Charlemagne, cette diffusion s'est accentuée au fil des traductions successives, permettant ainsi au corpus dyonisien, compte tenu des habitudes de mobilité des maîtres et des écoliers du Moyen Âge⁴⁷, d'imprégner la conscience intellectuelle commune de tout l'Occident chrétien⁴⁸. Dans la dédicace de sa fresque littéraire de *l'Année liturgique*,

⁴³ Selon l'historien Paul Christophe, «La conversion de Constantin a été sans doute un ralliement progressif au christianisme, fruit d'une évolution amorcée dès 312, et dans laquelle se conjuguent la conviction personnelle et l'intérêt politique: le christianisme est susceptible de réaliser une nouvelle unité morale dans l'Empire.» *L'Église dans l'histoire des hommes*, Limoges, Droguet-Ardant, 1982, p. 85.

⁴⁴ Voir l'excellent article de Jean-Yves Hameline, «Le son de l'histoire. Chant et musique dans la restauration catholique», *La Maison Dieu*, no 131, 1977, p. 5-47.

⁴⁵ Pierre Riché, *École et enseignement dans le Haut Moyen Âge...*, p. 70.

⁴⁶ Voir à ce sujet Philippe Bernard, *Du chant romain au chant grégorien*, Paris, Cerf, 1996, p. 829.

⁴⁷ Pierre Riché a montré que ce phénomène de mobilité a contribué largement à l'unité de la culture intellectuelle en Occident. Voir *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge...*, p. 204.

⁴⁸ «C'est dans la traduction latine de Scot Érigène faite vers 852, puis dans celle de Jean Sarrazin (vers 1167) et de Robert Grossetête (1240/43) que le moyen âge puisa sa connaissance du Pseudo-Denys dont les idées ont exercé la plus forte influence sur la pensée philosophique et théologique des grands maîtres

Dom Guéranger invoque encore le patronage de Denys, voyant en lui celui «... qui a posé les fondements de la science liturgique, dans ce livre de la Hiérarchie ecclésiastique, que l'Église Romaine appelle un Livre admirable et tout céleste⁴⁹.» On sait en outre qu'en cette fin du XIX^e siècle, à la suite de Guéranger, plusieurs croyaient en la restauration d'une civilisation et d'un art catholiques moyennant la romanisation de la liturgie. Romano Guardini, dans *Christianisme et culture*, sentait toutefois la précarité d'une telle entreprise, rappelant «... le danger de freiner la création culturelle spontanée par un enchaînement à la religion qui serait faux ou prématuré⁵⁰.» Il se montrait ainsi, sur ce point, un précurseur de l'ouverture du concile Vatican II à la diversité des cultures.

Par surcroît, le caractère culturel de la règle ascétique de réserve s'illustre a contrario par la contestation pratique dont elle a été l'objet au fil des siècles. La démonstration de cette contestation n'est pas longue à faire. L'histoire de la pratique musicale liturgique témoigne en effet de nombreuses tentatives dérogatoires par rapport à la norme. L'essor de la polyphonie en est un exemple évident. L'adoption du rythme mesuré, nécessaire pour l'enchevêtrement des voix, manifeste un goût nouveau pour une expressivité musicale autonome, émancipée des contraintes de la métrique du texte⁵¹. Le

de la scolastique.» Berthold Altamer, Précis de patrologie, Paris, Éditions Salvator Mulhouse, 1961 p. 698.

⁴⁹Prosper Guéranger, L'année liturgique, tome I, Paris, Librairie religieuse H. Oudin, 1890, p. VI (non paginé).

⁵⁰Romano Guardini, Christianisme et culture, traduit de l'allemand par le P. Groenendael, s.j., Casterman, 1967, p. 170.

⁵¹Après quelques siècles de développement, le Concile de Cologne, tenu en 1536, a cru bon rappeler l'importance de l'intelligibilité des paroles dans le chant liturgique, tout en admettant les nouvelles possibilités expressives du langage polyphonique. Voir à ce sujet La liturgie. Les enseignements pontificaux, Paris, Desclée, 1956, p. 57.

développement du chant religieux populaire en est une autre illustration. Ce chant religieux n'observe pas avec autant de rigueur les normes de pudeur et de réserve expressive recommandées par les autorités ecclésiastiques. Praticué couramment dans les paraliturgies, admis sous condition dans la liturgie officielle, il emprunte néanmoins rythme et mélodie à la chanson populaire profane⁵². Le phénomène des dérogations à la règle ascétique traverse ainsi de longs pans de l'histoire du christianisme. Pie X, au début du XX^e siècle dans le Motu proprio *Tra le sollecitudini*, admet ce fait, tout en le regardant comme un abus à corriger:

Notre attention se porte sur l'un (de ces abus) des plus communs, des plus difficiles à déraciner... /.../ C'est l'abus dans tout ce qui concerne le chant et la musique sacrée. Nous le constatons, soit par la nature de cet art, par lui-même flottant et variable, soit par suite de l'altération successive du goût et des habitudes dans le cours des temps, soit par la funeste influence qu'exerce sur l'art sacré l'art profane et théâtral, soit par le plaisir que la musique produit directement, et que l'on ne parvient pas toujours à contenir dans de justes limites, soit enfin par suite de nombreux préjugés qui s'insinuent facilement en pareille matière et se maintiennent ensuite avec ténacité même chez des personnes autorisées et pieuses, il existe une continuelle tendance à dévier de la droite règle, fixée d'après la fin pour laquelle l'art est admis au service du culte et très clairement indiquée dans les Canons ecclésiastiques, dans les ordonnances des Conciles généraux et provinciaux, dans les prescriptions émanées à plusieurs reprises des Sacrées Congrégations romaines et des Souverains Pontifes, nos prédécesseurs⁵³.

Cette *continuelle tendance à dévier de la droite règle* est néanmoins révélatrice du fait que la musique est un rare élément du culte liturgique qui n'a pu être pleinement assujetti

⁵²Selon Pierre Riché, «(c)'est là une méthode utilisée par tous les pasteurs à toutes les époques.» Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge: de la fin du Ve siècle au milieu du XIe siècle, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 331.

⁵³Pie X, «Motu proprio *Tra le sollecitudini*», La liturgie. Les enseignements pontificaux, p. 173-174.

à la régulation institutionnelle. La musique et le chant liturgiques s'illustrent ainsi comme matériaux artistiques au travers desquels se réfractent les fluctuations de la sensibilité culturelle, notamment en ce qui regarde les normes de pudeur dans l'exposition des émotions et de la sensualité⁵⁴. Les écarts de convenance à cet égard sont relatifs aux habitudes normatives qui sont elles-mêmes tributaires d'un environnement culturel. L'émergence de pratiques dérogatoires, en dépit des fortes pressions institutionnelles, nous instruit également de la fragilité de l'équilibre fonctionnel entre l'expressivité musicale et sa finalité liturgique. Cet équilibre dépend continuellement de la fluidité de la culture vivante, il appelle un constant travail de recomposition. Toujours à refaire, l'ajustement de la musique à la liturgie nécessite un *jugement pastoral* qui prête flanc à des débats. Les tensions et les conflits suscités par la pratique musicale liturgique sont révélateurs de cet effort de jugement, quelle que soit l'époque.

En résumé, le caractère culturel de la règle de réserve se démontre par sa nature même de régulation comportementale, comme par sa parenté avec l'ascétisme néoplatonicien et par le développement de pratiques musicales dérogatoires qui ont pu s'établir en dépit des indications institutionnelles contraires. La réitération de cette règle peut s'expliquer notamment par l'identification abusive de la Tradition au classicisme, l'autonomie de la culture ecclésiastique et la tendance à l'uniformisation du culte à d'autres fins que religieuses. Ces considérations nous autorisent à regarder la norme de réserve comme le résultat d'une véritable *inculturation* et sa perpétuation comme un cas de *traditionalisme*.

⁵⁴On n'a qu'à penser à l'expressionnisme romantique du XIX^e siècle qui est soudainement apparu affecté au jugement des formalistes.

En effet, en dépit de la diversité de la production musicale pour la liturgie au long des siècles, c'est toujours un certain ethos de réserve qui a prévalu dans le discours normatif. C'est cette préséance d'une expressivité réservée qui fut l'objet d'une idéalisation fixiste caractéristique du traditionalisme et dont on retrouve des échos dans le débat sur le chant liturgique québécois. Dans son rapport avec la culture vivante, la liturgie ne saurait cependant soutenir sans conséquence semblable fixisme expressif. C'est du moins l'assertion implicite qui paraît avoir guidé la mise en œuvre de la réforme liturgique au Québec, notamment par l'encouragement d'une nouvelle production musicale tributaire de la culture contemporaine.

7.2 L'attitude de familiarité comme marque d'inculturation.

La reconnaissance des caractères culturels de la règle de réserve nous engage maintenant à faire l'examen des possibilités nouvelles du contexte contemporain en matière de sensibilité expressive dans la liturgie. L'enjeu de cet examen est de vérifier l'opportunité de distinguer la *norme de réserve* de la *nécessité de régulation* du comportement public et collectif auquel la liturgie chrétienne donne lieu. On a fait observer précédemment que le chant liturgique actuel est interprété par différents acteurs pastoraux comme une marque d'inculturation. Notre recherche en sémantique musicale a permis de préciser que c'est la conversion d'attitude et des conduites émotionnelles qui s'y rapportent qui rend le mieux compte du processus de transformation de l'expression liturgique en relation avec la culture vivante. Il faut maintenant montrer comment l'attitude de familiarité, résultant d'une volonté d'inculturation de la prière rituelle communautaire,

trouve à s'inscrire dans la Tradition de l'Église en fidélité à l'Écriture. Pour mener à bien cette tâche, il nous faut toutefois approfondir encore l'articulation du rapport entre l'inculturation et la Tradition.

7.2.1 Le rapport entre l'inculturation et la Tradition.

Dans le débat sur le chant liturgique au Québec, on a vu que certains protagonistes ont tendance à considérer l'inculturation et la Tradition sous l'angle d'une opposition. Un chant liturgique moderne, inspiré de la chanson populaire contemporaine, se trouverait en rupture avec la Tradition musicale liturgique dont la valeur est universellement reconnue. L'ancrage trop exclusivement culturel de l'expression musicale pourrait même faire obstacle à une saine politique d'hospitalité liturgico-musicale que rend possible un répertoire plus classique, comme l'ordinaire de la messe en latin⁵⁵. On place ainsi en opposition le particulier et l'universel. L'inculturation fait figure de particularisme étroit, à la défaveur de l'universalité des chefs-d'œuvre classiques du répertoire de musique sacrée⁵⁶. Or il s'agit là d'une réduction qui traduit une certaine méconnaissance des fonctions spécifiques de l'inculturation et de la Tradition dans la communication de l'Évangile.

⁵⁵On lira à ce propos le compte-rendu de la journée d'études de l'association Laudem, «À propos de l'hospitalité liturgico-musicale: discussion en table ronde», Bulletin de Laudem, no. 20, automne 1999 – Hiver 2000, p. 9-19.

⁵⁶Étonnamment, on admet volontiers les efforts d'inculturation de la foi et de la célébration liturgique en pays de mission, sous prétexte que l'Évangile ne saurait se limiter à l'expression culturelle occidentale de l'Église latine. Mais les efforts pastoraux pour exprimer et célébrer la foi au Ressuscité avec la sensibilité de la culture vivante sont plus facilement suspectés d'idéologie démagogique dans les sociétés sécularisées du monde occidental, ainsi que nous l'avons relevé au Québec. Certes cette suspicion varie en intensité selon le secteur d'intervention pastorale, mais c'est probablement dans la pastorale liturgique qu'elle est plus vivace, compte tenu des enjeux identitaires de la célébration de la foi.

Cette réduction tient d'abord à la confusion entre le concept théologique d'*inculturation* et les concepts voisins de l'*enculturation* et l'*acculturation*, qui relèvent davantage de la sociologie ou de la psychologie sociale. Selon Achiel Peelman, l'enculturation désigne «... le processus par lequel un individu est intégré, dès sa naissance, à la culture de sa communauté humaine. Chacun de nous, dès le premier jour de sa vie, a été programmé, éduqué et endoctriné *dans une seule façon d'être humain*⁵⁷.» L'enculturation désigne pour ainsi dire la dépendance d'un individu ou d'un groupe par rapport à sa culture d'origine relativement au mode de représentation et d'interprétation du monde qui l'entoure. Quant à l'acculturation, il s'agit d'un «... processus dynamique dans lequel s'engage une culture évoluant sous l'influence d'une autre culture avec des conséquences variées pour l'une et pour l'autre: emprunts réciproques, imitations, transferts symboliques, nouveaux développements, syncrétisme⁵⁸.» L'acculturation est donc un phénomène dynamique d'influence interculturelle facteur de mutations dans la société. Par rapport aux deux dimensions principales de la culture, l'enculturation touche davantage à la dimension traditionnelle, dans sa fonction de transmission d'un héritage

⁵⁷Achiel Peelman, *L'inculturation. L'Église et les cultures*, Ottawa, Novalis, 1988, p. 113. Il ajoute encore: «Comme chrétiens, nous avons également été éduqués *dans une seule façon d'être chrétien*, dans la mesure justement où l'Église à laquelle nous appartenons a développé sa propre culture ecclésiale.» p. 114. Il est intéressant de voir appliqué ici le concept d'enculturation au processus de transmission de la foi pour bien marquer l'entrée dans une appartenance et un monde de représentations religieuses qui n'épuisent pas les potentialités du christianisme. Du point de vue de la psychologie sociale, Geneviève Vinsonneau définit l'enculturation comme le fait de la «... transmission du groupe à l'individu des significations culturelles proprement dites, celles qui débordent l'instant immédiat et perdurent dans le temps en étant partagées au sein du groupe élargi...» *Culture et comportement*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p. 120.

⁵⁸Peelman, *op. cit.*, p. 114. L'acculturation est aussi définie en psychologie sociale par le fait, «... pour des types culturels originaux, de connaître des changements au contact direct et continu avec des groupes d'individus appartenant à des cultures différentes.» Selon Vinsonneau, ce phénomène d'influence «... n'obéit pas nécessairement à des lois logiques: les réactions culturelles surgissent en effet dans des contextes de rencontre entre groupes marqués par l'asymétrie et la domination d'un groupe sur l'autre, ou d'occupation territoriale d'un groupe par un autre.» Geneviève Vinsonneau, *op. cit.*, p.62.

socio-historique, alors que l'acculturation s'assimile plus aisément à la dimension projective de la culture, relative à la production, à l'innovation et au progrès socioculturel.

L'inculturation est un concept proprement théologique qui cherche à rendre compte du rapport entre foi et culture, un rapport où nécessairement agissent les phénomènes d'enculturation et d'acculturation. Le mot *inculturation* est un néologisme qui date du milieu du XX^e siècle. Il dérive des mots *incarnation* et *culture*. Il a été utilisé dans les documents officiels du Magistère romain de l'Église à partir des années soixante-dix. C'est un concept que l'on retrouve essentiellement dans les études sur les stratégies missionnaires. C'est ainsi que J.-Y. Calvez définit l'inculturation comme «... la présentation du message et des valeurs de l'Évangile en des formes et des termes propres à chaque culture, pour que foi et vie chrétienne de chaque Église locale s'insèrent de la manière la plus intime et la plus profonde possible dans un cadre culturel, déterminé⁵⁹.» Calvez ajoute que «... c'est aussi le nouveau développement culturel, qui se produit à partir de cet ensemencement, et la nouvelle expression que donnent de l'Évangile les hommes appelés à la foi, au sein de la nouvelle culture où il a été semé⁶⁰.» Plus qu'une simple adaptation, l'inculturation suscite une expression de la foi qui donne une nouvelle résonance à la vérité de l'Évangile. Il en résulte une valorisation de l'apport créateur des nouvelles cultures évangélisées. C'est ce que reconnaît la Congrégation pour le Culte

⁵⁹J.-Y. Calvez, «Nécessaire inculturation», *Lumen vitae*, vol. 39, no 3, 1984, p. 317, cité dans A. Pellman, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁰*Ibid.*

divin, en reprenant la Constitution pastorale *Gaudium et spes*:

D'une part, la pénétration de l'Évangile dans un milieu socioculturel donné "féconde comme de l'intérieur les qualités spirituelles et les dons propres à chaque peuple /.../, elle les fortifie, les parfait et les restaure dans le Christ." D'autre part, l'Église assimile ces valeurs, dès lors qu'elles sont compatibles avec l'Évangile, "pour mieux approfondir le message du Christ et pour l'exprimer plus parfaitement dans la célébration liturgique comme dans la vie multiforme de la communauté des fidèles." Ce double mouvement à l'œuvre dans l'inculturation exprime ainsi l'une des composantes du mystère de l'Incarnation⁶¹.

Au cours des dernières années, le concept d'inculturation a été appliqué également au défi de l'annonce de l'Évangile dans le monde sécularisé, spécialement dans les cultures qui furent jadis en situation de chrétienté. C'est alors que l'inculturation est apparue comme une tâche fondamentale de la nouvelle évangélisation, ainsi que l'a fait valoir notamment la Commission théologique internationale : «L'inculturation de l'Évangile dans les sociétés modernes exigera un effort méthodique de recherche et d'action concertées⁶².»

On ne saurait donc opposer, au plan théologique, l'inculturation à la Tradition authentique. Il est vrai que dans la Tradition, l'on trouve un principe d'unité dans la foi, alors que l'inculturation nous situe d'emblée au plan de la pluralité des possibilités

⁶¹Congrégation pour le Culte divin et la Discipline des Sacrements, «La liturgie romaine et l'inculturation. IV^e instruction pour une juste application de la Constitution conciliaire sur la liturgie.», *Notitiae*, no 332, 1994/4, p. 118.

⁶²Commission théologique internationale, «La foi et l'inculturation», *La documentation catholique*, no 1980, 19 mars 1989, p. 288. Sur ce point, la position de l'instruction *La liturgie romaine et l'inculturation* est plus mitigée: «Il faut être attentif à l'instauration progressive, dans les pays de tradition chrétienne ou non, d'une culture marquée par l'indifférence ou le désintérêt pour la religion. Face à cette dernière situation, ce n'est pas d'inculturation qu'il faudrait parler car il s'agit moins en ce cas d'assumer des valeurs religieuses préexistantes en les évangélisant, que d'insister sur la formation liturgique et de trouver les moyens les plus aptes pour rejoindre les esprits et les cœurs.» Congrégation pour le Culte divin et la Discipline des Sacrements, *loc. cit.*, p. 120-121.

expressives de la foi. Certes, si l'on conçoit la Tradition comme un processus d'épuration, de précision et de resserrement dans la vérité normative, la pluralité des expressions de la foi devrait converger avec le temps vers l'uniformité. C'est d'ailleurs dans cette logique à courte vue qu'il me semble que le chant grégorien a été promu comme chant propre de l'Église, modèle de chant liturgique, fruit d'une expérimentation séculaire. Cependant, d'un point de vue anthropologique, il est absolument mortifère pour une tradition culturelle de se replier sur son passé sans faire droit aux forces vives de l'imagination créatrice du temps présent. Aucune société ne peut fonder son développement et son essor sur les seuls modèles érigés par les générations antérieures. Selon Hermann J. Pottmeyer «... la tradition vivante est interprétation et réclame une interprétation, elle inclut à la fois continuité et innovation⁶³.» La tradition permet l'énonciation du sens, à condition que cette énonciation soit confrontée à la situation présente de telle sorte qu'une recomposition du sens soit possible. En christianisme, la Tradition vivante ne peut être comprise autrement, spécialement si on ne la réduit pas à un processus de transmission idéale, mais qu'on l'accueille, ainsi que la définit Pottmeyer, comme «... une transmission ininterrompue de la parole de Dieu qui se réalise dans l'Esprit Saint et par le ministère de l'Église pour le salut des hommes⁶⁴.» Ici la parole de Dieu doit être prise dans son sens plénier, en tant que dynamisme permanent de la Révélation de Dieu en Jésus Christ. Sur la base du témoignage apostolique qui nous est livré dans l'Écriture, la Tradition nous place devant le mystère de la communication

⁶³Hermann J. Pottmeyer, article «Tradition», Dictionnaire de théologie fondamentale, sous la direction de René Latourelle et de Rino Fisichella, Montréal, Bellarmin, 1992, p. 1431.

⁶⁴Ibid., p. 1435.

incessante du don de Dieu dans l'Esprit du Ressuscité reconnu et confessé dans l'histoire par le peuple des croyants. L'unité de la Tradition réside non pas d'abord dans ses formes expressives, mais dans la permanence de l'acte d'auto-communication divine dans l'histoire du salut : «La valeur constitutive de la Tradition est Dieu se révélant en se communiquant à l'homme⁶⁵.» Dans cette perspective, l'annonce de l'Évangile est à concevoir comme l'humble service de la révélation de Dieu. Compte tenu de la multitude des situations historiques et culturelles auxquelles est destinée cette annonce, on comprend que la réponse de foi à l'initiative divine de révélation, qui constitue le substrat même de la prédication apostolique, ait nécessairement une expression plurielle. C'est la position de Paul VI, selon qui la pluralité des expressions théologiques et spirituelles fonde l'*articulation* de l'unité de la foi. Dans une allocution au collège grec à Rome en 1977, Paul VI présentait comme exemplaire l'expérience des Églises orientales à cet égard:

C'est précisément dans les Églises orientales que se trouve anticipée et parfaitement démontrée la validité du schéma pluraliste, de sorte que les recherches modernes, tendant à vérifier les rapports entre l'annonce de l'Évangile et les civilisations humaines, entre foi et culture, trouve déjà significativement anticipées, dans l'histoire de ces vénérables Églises, des élaborations conceptuelles et des formes concrètes ordonnées à ce binôme de l'unité et de la diversité⁶⁶.

On est donc conduit à considérer l'inculturation non pas comme un principe opposé mais comme un principe pluriel *interne* à la Tradition vivante, un principe *herméneutique*

⁶⁵Ibid.

⁶⁶Cité dans Hervé Carrier, «Inculturation», Lexique de la culture. Pour l'analyse culturelle et l'inculturation, Tournai-Louvain-la-Neuve, Desclée, 1992, p. 202.

dont la validité repose sur la fidélité au témoignage normatif du collège apostolique sur la révélation de Dieu en Jésus et sur le discernement des signes de l'Esprit qui accompagne le Peuple de Dieu dans sa marche historique. Enracinée dans une mémoire, tendue vers l'avenir, l'inculturation est un indice de la vitalité de la Tradition et de la force d'invention qu'elle peut inspirer dans l'Esprit du Ressuscité.

7.2.2 L'attitude de familiarité au regard de la spiritualité évangélique.

Le changement d'orientation stylistique dans la pratique musicale liturgique après Vatican II et la conversion d'attitude qu'il implique pour la prière liturgique ne peuvent être valablement interprétés comme des marques d'inculturation que s'il nous est possible de les mettre en rapport avec la spiritualité évangélique. La parenté du style musical du chant liturgique avec la culture contemporaine nous situe au plan de l'*acculturation* de l'expression liturgique, fut-elle par mode d'emprunt ou de réinterprétation de matériaux culturels ambiants. L'acculturation est une dimension essentielle de l'inculturation. Elle risque cependant d'apparaître comme une tentative factice et superficielle d'accommoder l'Évangile à l'air du temps. L'inculturation est un processus plus profond, en ce sens que l'expression culturelle de la foi met en lumière des nuances nouvelles, plus ajustées aux représentations contemporaines, dans le témoignage apostolique sur la vérité de Dieu révélée en Jésus. Il nous faut voir à présent dans quelle mesure le chant liturgique actuel satisfait ce critère.

Notre laboratoire de sémantique musicale a mis en évidence le fait d'une résonance émotionnelle dominante dans le registre de la joie. Il nous a permis de montrer en outre que la représentation sémantique du style du chant liturgique actuel est composée d'associations adjectivales qui traduisent une spontanéité affective compatible avec une attitude de familiarité. Nous avons admis que le régime euchologique de la liturgie s'en trouve nécessairement modifié. Il nous reste alors à préciser en quoi l'attitude de familiarité et les conduites émotionnelles qui s'y rapportent conviennent au caractère original de la prière chrétienne selon l'enseignement de Jésus, dans la mesure où il nous est accessible dans la méditation interprétante des récits des premiers disciples. Il ne s'agit pas ici d'une recherche des indications de Jésus sur le chant liturgique, ce qui serait vain, mais d'une lecture des évangiles à partir de notre questionnement sur les attitudes induites par la musique dans le rassemblement liturgique.

Il faut au départ noter que l'enseignement de Jésus sur la prière ne fait pas de distinction significative entre la prière individuelle et la prière communautaire ou liturgique, pas plus d'ailleurs que les Pères de l'Église⁶⁷. C'est une certaine conception baroque de la spiritualité qui nous a habitués à voir une opposition entre la liturgie comme culte public extérieur et la prière individuelle. Dans le Sermon sur la montagne de l'évangile de Matthieu, Jésus ne s'intéresse pas tant aux modalités individuelles ou communautaires de la prière, qu'aux attitudes intérieures et personnelles qu'elle suppose :

⁶⁷«Pour les chrétiens de l'Antiquité, la liturgie n'était pas seulement une école de prière, l'école de la prière, mais elle était en fait leur prière. À la prière collective, chacun prenait part, et il en faisait ainsi sa propre prière.» Louis Bouyer, *La vie de la liturgie*, Paris, Cerf, 1956, p. 299.

Et quand vous priez, ne soyez pas comme les hypocrites qui aiment faire leurs prières debout dans les synagogues et les carrefours, afin d'être vus des hommes. En vérité, je vous le déclare : ils ont reçu leur récompense. Pour toi, quand tu veux prier, entre dans ta chambre la plus retirée, verrouille ta porte et adresse ta prière à ton Père qui est là dans le secret. Et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra. Quand vous priez, ne rabâchez pas comme les païens ; ils s'imaginent que c'est à force de paroles qu'ils se feront exaucer. Ne leur ressemblez donc pas, car votre Père sait ce dont vous avez besoin, avant que vous le lui demandiez⁶⁸.

Ce texte montre comment Jésus identifie dans la culture de son temps certaines conduites qui ne conviennent pas à la véritable prière filiale. Les démonstrations de piété, l'exécution fidèle des règles de la prière publique, notamment la conformité à la prière des heures, ne sont pas garantes de l'authenticité de la prière. Tout comme les paroles nombreuses qui visent à faire pression sur Dieu ne sont pas dignes de la confiance filiale. Avant même de s'avancer sur le contenu de la prière, en précisant par exemple ce qu'il faut demander ou les motifs de bénédiction, Jésus s'attarde à l'intentionnalité révélée par les conduites et les attitudes.

Cette attention vaut également pour la prière de Jésus lui-même. Au-delà du contenu des prières que les évangélistes nous ont rapportées, l'enseignement de Jésus sur la prière est passé dans la transparence de son attitude particulière à l'égard de Dieu. Les évangélistes n'ont pas manqué de rapporter l'étonnante conscience filiale dont il a fait preuve dans sa manière de s'adresser à Dieu. Jésus a prié Dieu sous le vocable *Abba*. Certes la critique littéraire des évangiles a montré le fait progressif d'une théologisation post-pascale de la nomination de Dieu comme Père et de la filiation divine de Jésus, particulièrement dans

⁶⁸Mt 6, 5-8.

l'évangile de Jean. Tous cependant admettent qu'il est hautement probable, étant donné les attestations multiples, qu'il s'agisse d'une attitude éminemment personnelle qui remonte à Jésus lui-même, et non le fait d'une mythologisation anhistorique.

L'invocation *Abba*, inédite jusqu'alors dans la tradition biblique⁶⁹, est un terme araméen utilisé normalement par les enfants pour s'adresser à leur père dans la vie quotidienne. Rien de plus banal, de plus courant, de plus populaire que cet équivalent de notre mot français *papa*. Jésus utilise un vocabulaire ordinaire, d'un niveau de langue familier, et non un vocabulaire spécialisé de type mystique ou ésotérique. Au niveau de la forme expressive, la prière de Jésus fait preuve d'une simplicité déconcertante. C'est la prière du cœur qui fait éclater la forme alambiquée des jeux de langage circonspects en usage dans la nomination de Dieu. On sait qu'il y avait dans la conscience d'Israël un sens profond de la transcendance de YHWH qui s'est traduit en pratique, vers le IV^e siècle avant l'ère chrétienne, par l'habitude de ne plus prononcer ce nom et de le substituer par *Adonai*, traduit en grecque par *Kyrios*, ce qui donne en français *Seigneur*. Le Dieu d'Israël demeure néanmoins le Dieu qui accompagne son peuple, d'une présence agissante dans l'histoire, pour le conduire vers un «... pays ruisselant de lait et de miel⁷⁰.» C'est le berger d'Israël⁷¹. Le Dieu de la révélation biblique est avant tout un Dieu dont le nom est attaché à des figures personnelles concrètes, le Dieu d'Abraham,

⁶⁹C'est la position notamment de J. Jérémias dans Le message central du Nouveau Testament, Paris, Cerf, 1976, p. 29. Toutefois, à partir du targum du Psaume 89, Marc Philonenko a fait valoir récemment que le terme *Abba* pouvait également s'entendre en araméen au sens de "notre père". «De la "prière de Jésus" au "Notre Père" (*Abba*; targoum du Psaume 89,27; 4Q369, 1, 2, 1-12; Lc 11, 2)», Revue d'histoire et de philosophie religieuses, vol. 77, 1997/2, p. 140.

⁷⁰ Ex 3,17.

⁷¹ Voir notamment Nb 27, 16-18; Ps 23.

d'Isaac et de Jacob⁷². C'est lui-même qui révèle son propre nom à Moïse : «Je suis qui je serai⁷³.» Le contexte de cet épisode du Livre de l'Exode laisse comprendre que c'est «... par l'histoire du salut des hommes que Dieu manifeste peu à peu qui il est⁷⁴.» Le Dieu de la révélation biblique dévoile progressivement le mystère de sa volonté salvifique par la fidélité inaltérable dont il fait preuve avec le peuple élu.

Jésus assume cet héritage religieux, tout empreint de la foi en l'accompagnement constant de YHWH auprès de son peuple au cours de l'histoire. C'est pourquoi lorsqu'il utilise le mot *Abba* pour s'adresser à Dieu, on peut y lire la marque d'une originalité spirituelle qui radicalise la foi en la proximité divine. Expression d'une confiance filiale à l'égard du Père, l'invocation *Abba* fait transparaître la qualité d'intimité familière qui caractérise cette relation. Jésus s'adresse à Dieu comme à son propre père, dans un lien naturel. Cette attitude particulière, qui habite sa prière dans les tribulations comme dans l'action de grâce, autorise la transparence des sentiments qui l'habitent, sans diminuer d'aucune façon sa docilité à la volonté du Père.

La prière de Jésus a une valeur exemplaire pour les disciples. Dans l'Église naissante, la conscience vive de la nouvelle condition de la relation à Dieu dans l'Esprit du Ressuscité a conduit les premières communautés chrétiennes à adopter la prière de Jésus comme leur propre prière. C'est ce dont témoigne notamment la lettre de Paul aux Romains :

⁷²Voir notamment Ex 3, 6.

⁷³Ex 3, 14. La Septante a donné à cette expression un sens métaphysique intemporel en traduisant «Je suis celui qui est», ce qui ne rend pas tout à fait l'originalité de la révélation sinaïtique.

⁷⁴Note de bas de page de la Traduction œcuménique de la Bible : Ancien Testament, Paris, Cerf, 1975, version intégrale, p. 139.

Vous n'avez pas reçu un esprit qui vous rende esclave et vous ramène à la peur, mais un Esprit qui fait de vous des fils adoptifs et par lequel nous crions : Abba, Père. Cet Esprit lui-même atteste à notre esprit que nous sommes enfants de Dieu⁷⁵.

Au terme d'une étude sur les rapports entre la prière de Jésus et celle des chrétiens, le bibliste W. Marchel est d'avis que l'adoption de la prière *Abba* par l'Église primitive ne provient pas d'un enseignement explicite de Jésus. Mais selon lui, elle ne s'enracine pas moins dans une expérience spirituelle qui leur fait prendre conscience de leur nouvelle situation dans l'Esprit du Ressuscité :

... (les disciples), sous la motion de l'Esprit, Esprit du Christ (Gal 4,6), comprirent très tôt que l'intimité même de leur union au Christ les plaçait dans une relation toute nouvelle avec le Père. Ils cherchèrent alors à imiter les attitudes, les sentiments de Jésus et jusqu'à sa propre prière: Abba. Écrivant aux Galates et aux Romains, Paul fait appel à cette expérience⁷⁶.

Pierre Grelot va cependant plus loin, en plaidant pour un usage primitif de l'original araméen de la version lucanienne du Notre Père, suivi d'une rejudaïsation de la formule *Abba Père* dans l'évangile de Matthieu. Selon lui, la prière enseignée par Jésus à ses disciples «... était comme le prolongement de sa propre prière, empreinte de la même familiarité avec Dieu. Le premier mot du Pater selon Luc dénote justement cette familiarité inhabituelle, car il correspond exactement à la traduction de l'araméen *Abba*⁷⁷.» Du reste, les formulaires du Notre Père rapportés dans les évangiles de

⁷⁵Rm 8, 15-16. Dans la lettre aux Galates, Paul reprend la même conviction: «Fils, vous l'êtes bien: Dieu a envoyé dans nos cœurs l'Esprit de son Fils, qui crie: Abba - Père!» Gal 4,6.

⁷⁶W. Marchel, *Abba Père! La prière du Christ et des chrétiens*, Rome, Biblical Institute Press, 1971, p. 228.

⁷⁷Pierre Grelot, «L'arrière-plan araméen du Pater», *Revue biblique*, tome 91, 1984, p. 534. Plus loin, il insiste encore sur le fait que l'invocation initiale du Notre Père chez Luc «... correspond littéralement au texte araméen de la prière de Jésus à Gethsémani. Il y a là un argument très fort pour estimer que le Pater de Luc représente, sur ce point, la formulation la plus primitive livrée par Jésus à ses disciples.» p. 542.

Matthieu et Luc démontrent chacun un travail littéraire en vue d'un usage liturgique⁷⁸.

Le Nouveau Testament témoigne clairement que l'invocation *Abba Père* a été utilisée dans la prière communautaire des Églises naissantes. Assez tôt cependant, par l'effet de la régulation du culte, c'est l'adresse initiale de la version matthéenne qui a fini par s'imposer. On a perdu ainsi la connotation d'intimité familière que produisait l'araméen *Abba*, préférant le ton plus communautaire de la première personne du pluriel dans l'adresse du *Notre Père*. Dans la littérature patristique, on assiste à un glissement progressif vers une plus grande réserve, comme en témoigne cette antique formule d'introduction de la liturgie orthodoxe grecque: «Daigne nous accorder, Seigneur, d'oser avec joie et sans témérité t'invoquer comme Père, toi le Dieu du ciel⁷⁹.» La liturgie romaine a conservé pour sa part l'invitatoire «Nous osons dire...» qui traduit une certaine crainte révérencieuse de circonstance⁸⁰. Ces formules montrent de façon nette la précaution de ne pas perdre le sentiment des distances dans la confession de Dieu comme Père. Elles suggèrent cependant une primauté de référence à la transcendance du mystère divin tout en insinuant une certaine indignité de la communauté en prière devant Dieu. Au long des siècles, on sait comment l'humiliation de la conscience pécheresse devant le Souverain Juge a progressivement obtenu la prééminence, dans la prédication pastorale, sur la confiance filiale en la miséricorde du Père⁸¹. On sait aussi comment la

⁷⁸J. Jérémias, *Paroles de Jésus*, Paris, Cerf, 1969, p. 69-74.

⁷⁹Voir J. Jérémias, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁰*Ibid.*

⁸¹Voir Jean Delumeau, *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident*, Paris, Fayard, 1983.

liturgie a perdu peu à peu son caractère de rassemblement du Peuple de Dieu en prière pour devenir un service cultuel public auquel est attachée une prescription d'observance. Plusieurs indices donnent ainsi à penser qu'on s'est peu à peu écarté de l'originnaire simplicité de la prière *Abba*. On a surtout altéré, il me semble, la primauté de référence au Dieu qui se révèle, qui veut se faire connaître et qui cherche à faire entrer l'humanité dans la connaissance intime de son Amour. La prière *Abba* est pourtant «... une participation à la révélation, c'est l'eschatologie réalisée⁸²», selon le mot de Jérémias. Le développement historique de la liturgie romaine, de ses origines domestiques aux basiliques constantiniennes, a donné lieu à une généralisation de la composante cérémonielle qui s'est traduite par une codification rituelle inspirée de l'étiquette impériale⁸³. C'est une explication probable du fait que l'autorité ecclésiale ait préféré une norme langagière plus élevée illustrée par la terminologie dogmatique et certaines tournures apophatiques. On admet depuis ce temps, comme une évidence, que le niveau de langage familier, à l'exception de la prédication, n'est pas de mise dans la prière publique de l'Église.

En marge de la liturgie officielle, l'attitude de familiarité a surtout été valorisée dans la piété populaire et les divers courants spirituels. Dans un article du *Dictionnaire de spiritualité*, Georges Marié observe que le thème de la familiarité avec Dieu se retrouve «... à travers tout le développement de la spiritualité⁸⁴.» Il ajoute encore: «... l'idée

⁸²J. Jérémias, *Le message central du Nouveau Testament*, Paris, Cerf, 1976, p. 27.

⁸³Voir Joseph A. Jungmann *La liturgie des premiers siècles*, Paris, Cerf, 1961, p. 191-235.

⁸⁴Georges Marié, article «Familiarité avec Dieu», *Dictionnaire de spiritualité*, tome V, Paris, Beauchesne, 1964, col 56.

fondamentale de familiarité est fortement légitimée en doctrine; c'est l'attitude de l'homme élevé par la grâce à la participation à la nature divine et, par suite, à la filiation adoptive⁸⁵.» C'est du fait qu'elle se fonde sur le témoignage apostolique dans le Nouveau Testament que l'attitude de familiarité trouve sa légitimité dans les divers courants spirituels, encore qu'il faille distinguer entre différents types de familiarité. On peut mentionner à titre d'exemple la spiritualité de l'école franciscaine et la poursuite d'un idéal de plus grande proximité avec Dieu, notamment dans l'attention renouvelée à l'humanité de Jésus⁸⁶. On connaît depuis l'attachement de la dévotion populaire à la crèche de la Nativité. On peut remarquer également dans l'art religieux du Moyen Âge, à partir du 13^e siècle, ce même souci de se rapprocher de Dieu qui se manifeste à travers l'expression des sentiments humains tels la passion, la tendresse ou la souffrance dans les représentations du Sauveur, dans les figures de saints, et spécialement de Marie, la mère de Dieu⁸⁷. Il faut considérer que les premiers siècles du christianisme ont été marqués par une forte tendance théocentrique qui portait peu attention aux dispositions du sujet croyant. Dans la deuxième partie du Moyen Âge, plus encore dans la foulée de l'humanisme de la Renaissance, les différents traités de prière et d'oraison s'intéressent davantage au sujet qui prie⁸⁸, faisant preuve d'un anthropocentrisme propre à la culture

⁸⁵Ibid.

⁸⁶Georges Marié fait remarquer que la notion et le terme de familiarité sont d'usage courant dans la spiritualité franciscaine. Il rappelle en outre le rôle de devancier qu'a joué saint Bernard dans l'usage fréquent qu'il fait du mot *familiaritas* dans ses œuvres, contribuant «... à accentuer le côté affectif de la piété chrétienne.» *loc. cit.*, col. 51.

⁸⁷Émile Mâle, «Le pathétique. Naissance de sentiments nouveaux», *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Librairie Armand-Colin, 1969, p. 146-154.

⁸⁸On n'a qu'à penser aux *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola.

moderne naissante⁸⁹. Ici l'attitude de familiarité est considérée comme une élévation spirituelle de type mystique, privilège de quelques grands saints, mais non pas comme une attitude foncière de la prière chrétienne appropriée pour chaque croyant. Encore récemment, au XIX^e siècle, un chapitre d'un traité de dévotion angélique s'intitulait *Les saints anges nous apprennent à combattre la familiarité dans nos rapports avec Dieu*⁹⁰. Au regard de cette dévotion, la familiarité s'entend comme une absence de déférence, un manque de respect, une attitude éhontée tout à fait inconvenante en face de la gravité des choses de la religion.

Ce parcours historico-biblique n'est certes pas exhaustif. Dans le contexte d'une recherche spécifique sur le thème de la familiarité comme attitude spirituelle, on tirerait certainement avantage d'une étude biblique approfondie sur la liturgie des premières communautés chrétiennes. Dans le contexte de notre analyse herméneutique, les données que nous avons fait valoir sont cependant suffisantes pour établir la légitimité de l'attitude de familiarité dans la prière chrétienne, dans sa dépendance avec la prière de Jésus lui-même. La littérature paulinienne atteste clairement que les premières communautés ont repris à leur compte la prière *Abba* dans leurs rassemblements liturgiques. Au cours de l'histoire, on doit néanmoins noter que c'est principalement dans les traités de spiritualité individuelle qu'elle a été considérée. Il n'y a cependant pas de fondements scripturaires, au plan de la discipline du culte, qui interdisent à la

⁸⁹ Selon André de Bovis, «... il y a là un anthropocentrisme que véhicule la culture à partir du 16^e siècle.» article «Prière. L'Église catholique, 16^e-19^e siècle», Dictionnaire de spiritualité, fascicules LXXXIII-LXXXIV-LXXXV, Paris, Beauchesne, 1986, col. 2317.

⁹⁰L'abbé Eugène Soyer, La vie angélique ou l'imitation des saints anges, Paris, Haton, 1873, p. 153.

communauté des croyants, dans son acte de prière communautaire, d'utiliser des formes expressives qui prennent modèle sur le caractère populaire et affectif de la prière *Abba* de Jésus. D'autant plus que le motif théologique est sans équivoque: en tant que participation à la prière du Fils en son Esprit, la prière des chrétiens ne peut se traduire que par une attitude d'abandon familial qui dispose à accueillir toujours plus profondément la révélation de l'Amour du Père. Essentiellement trinitaire, la prière chrétienne, sous quelque forme que ce soit, invocation, demande ou louange, est toujours un gage de foi en la bienveillance divine, dans un consentement au rapport de communion avec le Dieu vivant qui engage l'intimité la plus profonde de l'être. La prière liturgique ne saurait être soustraite à ce mouvement de franche ouverture. Il est légitime de penser qu'on ne saurait pas plus manquer de le signifier en pratique par des formes d'expression semblablement empreintes d'ouverture confiante.

Par ailleurs, on peut s'interroger sur le fait d'une spiritualité liturgique qui ne retient que la réserve sacrée sous prétexte de pudeur. Le bibliste Marc Girard, dans un commentaire pastoral sur la spiritualité populaire du psautier, fait remarquer avec pertinence qu'en Occident, «... une tradition bien vivace nous a exposés à la tentation de confondre spiritualité et intériorité, comme si la prière était seulement une activité de l'âme⁹¹.» À son avis, la théologie spirituelle classique n'a tenu aucun compte de la fête comme «... lieu authentique de prière et d'expérience spirituelle⁹²», à l'encontre de l'héritage biblique, notamment dans *les psaumes de célébration de la vie*, selon l'expression de

⁹¹Marc Girard, *Les psaumes. Miroir de la vie des pauvres*, Montréal, Éditions Paulines, 1993, p. 100.

⁹² *Ibid.*

l'auteur. La bible témoigne en effet d'une spiritualité populaire qui ne craint pas d'engager le corps dans le mouvement de la danse⁹³. Ces remarques concernant la spiritualité biblique dans son ensemble ajoutent à la pertinence de reconnaître l'attitude de familiarité, plus empreinte de spontanéité affective, comme une manifestation de foi congruente avec la célébration de l'Alliance. L'attitude de familiarité manifeste avec plus d'évidence, du moins dans notre culture, l'ouverture des hommes et des femmes à la proposition de communion dans l'Esprit du Ressuscité pour le progrès du Royaume. À la suite de Jésus, en consentement à l'adoption filiale, la prière des croyants rencontre le Dieu qui s'intéresse au destin historique de l'humanité au point d'y prendre corps. Il est heureux qu'à la suite du concile Vatican II, dans le prolongement du renouveau biblique, la parole des évangiles retentisse pour notre temps dans toute sa force d'interpellation, comme une parole neuve qui invite à célébrer la nouveauté de l'Évangile, dans une conscience plus vive de l'accès inconditionnel et universel auprès de Dieu en Jésus-Christ.

7.3 Contre-épreuve à partir de la notion de style liturgique chez Romano Guardini.

Au plan théologique, en ce qui concerne l'enseignement de l'Écriture sur la prière des chrétiens, l'attitude de familiarité apparaît tout autant fondée que l'attitude de réserve, sinon davantage, notamment en vertu de son articulation à la théologie baptismale de l'adoption filiale dans l'Esprit du Ressuscité. Dans l'histoire du catholicisme, elle trouve

⁹³Marc Girard invoque notamment le Psaume 149,3.

à s'inscrire dans la dévotion populaire et dans les pratiques spirituelles individuelles, mais elle a été tenue à l'écart de la liturgie officielle jusqu'à récemment, sauf quelques exceptions touchant l'introduction du cantique populaire dans la liturgie en langue vernaculaire. Par contre, l'attitude de réserve, légitimée par la théologie de la transcendance divine et le sens de l'adoration mystique dans la spiritualité biblique, a été privilégiée dans la célébration liturgique en vertu d'une règle ascétique implicite attestée plusieurs fois au cours des siècles. Les motifs de cette règle suggèrent notamment une empreinte culturelle liée aux catégories du platonisme chrétien et à une étiquette cérémonielle. À ce stade de notre réflexion, on peut au moins admettre que familiarité et réserve pourraient constituer deux polarités paradigmatiques qui balisent le jeu expressif de la prière chrétienne selon ses diverses modalités. Au plan théologique, comme au plan théologal, chacun de ces régimes attitudeux trouve à s'inscrire dans la Tradition chrétienne en fidélité à l'Écriture, bien que par des voies différentes qui font vibrer des harmoniques distinctes dans le corpus de la Révélation biblique. C'est cependant en tant que régime attitudeux de la prière publique et collective qu'il nous faut éprouver la convenance de la norme de familiarité. Sur ce point précis, le témoignage des Écritures est insuffisant et parcellaire. L'introduction de la prière *Abba* dans les assemblées liturgiques nous instruit assez peu sur les règles de convenance comportementale au plan émotionnel observées par les premiers chrétiens. C'est pour cette raison qu'il nous faut confronter l'éthos de familiarité aux critères propres de l'anthropologie rituelle tels qu'ils se sont manifestés dans le développement de la Tradition. Nous allons donc réaliser un exercice de contre-épreuve à partir des positions de Romano Guardini sur le style

liturgique. Romano Guardini nous apparaît une autorité compétente en la matière, notamment en raison du fait qu'il s'est montré attentif à des horizons de questionnement très proche de notre sujet. Dans ce dernier effort de discussion, nous allons vérifier comment la norme de familiarité satisfait aux critères de l'anthropologie du culte chrétien en matière de conduite émotionnelle.

Dans *L'esprit de la liturgie*, Romano Guardini aborde un certain nombre de questions concernant la nature de la célébration liturgique et ses principes internes, notamment dans son rapport à la culture. Le traitement qu'il accorde à ces questions suggère comme une esquisse d'anthropologie du culte chrétien marquée par un souci descriptif digne de l'approche phénoménologique. Cet essai, dont la première édition allemande remonte à 1919, porte évidemment les traits d'une théologie scolastique représentative du catholicisme de l'époque. La thèse fondamentale de Guardini repose sur la conviction que la liturgie résulte d'un long travail d'épuration de la Tradition ecclésiale. On ne saurait donc remettre en cause l'excellence de ses formes expressives. Une excellence qui réside, selon lui, précisément dans *l'objectivité* du style de la liturgie:

Dans l'existence en commun d'hommes de tempéraments divers, d'appartenance sociale diverse, parfois de race diverse, au cours de périodes historiques et culturelles diverses, tout l'accidentel et tout le particulier s'est détaché; il n'est plus resté, en pleine lumière et en plein relief, que l'essentiel, que les valeurs universelles. L'attitude spirituelle, ainsi dégagée par le temps, est devenue objective, positive. Le type achevé d'une vie spirituelle ainsi objective est la liturgie de l'Église catholique⁹⁴.

⁹⁴Romano Guardini, *L'esprit de la liturgie*, traduction de Robert d'Harcourt, Paris, Librairie Plon, 1960, p. 4.

Romano Guardini considère que l'objectivité du style liturgique repose sur la rationalité du dogme. Comme le concept est une opération mentale de généralisation, il possède à son avis une universalité supérieure au sentiment, lequel est davantage lié à la subjectivité personnelle⁹⁵. S'il reconnaît que le style liturgique n'a pu se développer sans l'apport des productions culturelles⁹⁶, il considère néanmoins qu'avec le temps les formes liturgiques ont été perfectionnées de manière à faire transparaître la vie spirituelle de l'Église universelle, «... tout entière et résolument centrée sur l'au-delà, transcendant ce monde et recevant sa loi du monde surnaturel...⁹⁷». La notion de style chez Guardini ne se limite pas à quelque trait qui singularise une forme expressive. Le véritable style selon lui se rencontre lorsque, dans une œuvre spécifique, le particulier s'efface pour faire droit à l'universel:

Tout l'accidentel, tout ce qui est étroitement engagé dans le temps et dans l'espace, tout ce qui ne vaut que pour un homme, un être déterminé, s'y trouve dominé par ce qui est nécessaire et valable pour tous les temps, tous les lieux, tous les hommes. Le particulier est absorbé par le type⁹⁸.

À partir de cette conception, Guardini fait observer que le style de la liturgie se distingue par la préséance d'une identité spirituelle objective sur toute expérience croyante subjective:

La liturgie a du style au sens strict du mot. Elle ne se présente, ni dans ses idées, ni dans sa langue, ni dans ses gestes, ni dans ses actes, ni dans les objets matériels dont elle use, comme l'expression immédiate d'un tempérament spirituel particulier. /.../ Nous verrons

⁹⁵Ibid., p. 12.

⁹⁶Ibid., p. 34-42.

⁹⁷Ibid., p. 69.

⁹⁸Ibid., p. 64.

constamment dans la liturgie l'expression spirituelle /.../ dépouillée de sa particularité individuelle, intensifiée, apaisée, haussée au rang de valeur universelle⁹⁹.

Pour illustrer cette logique de la primauté de l'universel sur le particulier, Guardini cite notamment en exemple la supériorité du chant grégorien par rapport au cantique populaire.

Avisé de l'impression de rigidité ou de froideur ressentie par la mentalité moderne devant l'authentique style liturgique, Guardini met en valeur la complémentarité de «... la vie spirituelle individuelle avec tout son particularisme et la vie liturgique avec son trait essentiel d'universalisme¹⁰⁰.» Aux côtés de la liturgie officielle, il admet qu'il est légitime et même nécessaire de développer d'autres formes de piété qui laissent davantage place à l'expressivité subjective, ainsi que l'illustre l'essor des cantiques populaires. Guardini reconnaît que si la liturgie devient la forme exclusive de la vie spirituelle, elle risque de «... se dessécher en un formalisme extérieur et glacé¹⁰¹.» Il réitère cependant avec constance que «(s)eul, le style de vie et de pensée authentiquement catholique, c'est-à-dire universel et objectif, peut être adopté par chacun sans que sa vie intérieure ait à craindre de violence¹⁰².»

On peut déjà entrevoir les conséquences de cette conception du style liturgique sur les conduites émotionnelles qui conviennent à la liturgie. Lorsqu'il parle de l'émotion

⁹⁹ Ibid., p. 67-68.

¹⁰⁰ Ibid., p. 78.

¹⁰¹ Ibid., p. 82.

¹⁰² Ibid., p. 80

liturgique, Guardini énonce le principe suivant: «... en dépit des moments d'intense exaltation où toutes les barrières semblent se rompre /.../, l'expression liturgique garde en général la mesure dans l'émotion¹⁰³.» L'émotion liturgique «... demeure toujours contenue, maîtrisée¹⁰⁴.» Cette loi de la mesure est pour lui une condition d'authenticité de la prière publique destinée à tous et pour tous les jours. Des sentiments trop intenses risquent de fausser l'attitude intérieure des membres de l'assemblée. C'est pourquoi Guardini insiste sur l'importance d'observer une saine pudeur qui évite l'étalement des grands élans émotionnels aux accents trop subjectifs:

La prière de l'Église n'exhibe ni n'étale les secrets du cœur; les plus intimes, les plus profonds, les plus tendres mouvements intérieurs, elle sait les éveiller mais en même temps les laisser dans le secret. Il est certain sentiment d'abandon, il est certains mots – de ceux dans lesquels jaillit d'un coup tout le cœur – qu'on ne peut sans péril extrême pour la pudeur de l'âme exprimer publiquement, surtout souvent¹⁰⁵.

Guardini précise néanmoins les sentiments qui peuvent favoriser la fécondité de la prière et son efficacité générale:

Ce sont les sentiments fondamentaux, les sentiments cardinaux de la vie humaine et spirituelle, /.../ (sentiments) simples et essentiels qui s'expriment avec tant de clarté dans les psaumes: l'adoration, le désir de Dieu, la reconnaissance, l'impétration, la crainte, le remords, l'amour, le sacrifice, la résignation, la foi, la confiance, ...¹⁰⁶

À la lumière de ces quelques citations, il est clair que Guardini s'inscrit dans la logique du paradigme de la norme de réserve. Il ne se lasse pas de vanter les mérites de l'objectivité

¹⁰³Ibid., p. 19-20.

¹⁰⁴Ibid., p. 20.

¹⁰⁵Ibid., p. 24.

¹⁰⁶Ibid., p. 23.

du style liturgique catholique, à la défaveur du culte protestant trop subjectif à ses yeux. Il voit dans ce style objectif l'universalité nécessaire pour rejoindre la vie spirituelle moyenne des hommes et des femmes de tempéraments divers qui forment l'Église. C'est pour cette raison qu'il plaide en faveur de la mesure dans l'émotion. Les motifs qu'il invoque pour justifier cette norme apparaissent moins théologiques que psycho-sociaux, voire anthropologiques. Il s'agit de garantir des conditions favorables à l'authenticité des attitudes intérieures, sans faire *violence* à la grande diversité des vécus subjectifs.

En traitant le thème de la violence qui peut être causée par des conduites émotionnelles impropres à la prière communautaire, Guardini nous introduit directement à l'univers des rites d'interaction dans l'espace public¹⁰⁷. Il nous situe en pleine logique de protection territoriale du sujet, en rapport avec les règles de conduite relatives aux interdits et aux prescriptions qui régissent les relations publiques¹⁰⁸. Cette logique suppose toutefois un degré minimal de socialisation dans l'assemblée liturgique, du type de la foule anonyme. Le profil présumé de l'assemblée chez Guardini ne paraît pas tenir à la qualité du tissu communautaire. Il semble considérer une assemblée en situation de chrétienté, où le sens ecclésial des fidèles consistait principalement dans l'adhésion à la doctrine et la soumission aux règles de mœurs enseignées par l'Église, et non pas tout autant dans un sentiment d'appartenance communautaire. Puisque la liturgie est conçue essentiellement

¹⁰⁷Voir Erving Goffman, Les rites d'interaction, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

¹⁰⁸«On peut définir une règle de conduite comme étant un guide pour l'action, recommandé non parce qu'il serait agréable, facile ou efficace, mais parce qu'il est convenable ou juste. L'enfreindre conduit de façon caractéristique à se sentir mal à l'aise et entraîne des sanctions sociales négatives. Les règles de conduite imprègnent tous les domaines d'activité et se maintiennent au nom et en l'honneur de presque tout ce qui existe.» Erving Goffman, op. cit., p. 44.

comme le culte public officiel de l'Église universelle, et que la socialisation interne à l'assemblée est supposée minimale, on pourrait résumer la position de Guardini de la manière suivante: on ne s'adresse pas à Dieu, collectivement et en public, de la même manière que dans la prière personnelle. Il faut trouver une voie moyenne, plus universelle, qui appelle des conduites émotionnelles réservées, appropriées à l'espace public.

On se retrouve ainsi devant une évidence du sens commun, à savoir que les rapports sociaux entre inconnus appellent une norme de réserve plus grande que les relations entre personnes connues. C'est là une constante universelle. Seulement le degré de réserve et la forme qu'elle va prendre varient selon les sensibilités culturelles. Certaines cultures observent des convenances plus formelles pour ritualiser l'entrée en relation, alors que d'autres adoptent des coutumes plus conviviales. Elles n'en sont pas moins codifiées dans l'un et l'autre cas. Les cultures populaires, plus souvent contraintes à la promiscuité, adoptent en général des règles de socialisation plus souples, alors que l'élite cultivée prend généralement plaisir à un raffinement des manières. Par ailleurs, dans notre culture occidentale, spécialement au Québec, les normes de la présentation de soi ont beaucoup évolué au cours des dernières années, notamment sous l'influence grandissante des médias électroniques. En quelques décennies, la culture médiatique a pratiquement laissé tomber toute règle de pudeur à l'égard du vécu personnel. Il est maintenant courant à la télévision d'entendre les confidences intimes d'un chacun. Le récit de vie a maintenant sa place dans l'espace public. De façon générale, les modes de socialisation sont plus directs, plus simples, moins conventionnels. Le code des bonnes

manières en société est plus flexible. La liturgie n'est évidemment pas tenue de se plier aux moindres tendances socio-culturelles. Toutefois, dans un contexte de culture pluraliste, l'Église, faut-il le rappeler, ne possède plus de monopole régulateur à l'égard des significations. Comme c'est dorénavant l'environnement social médiatique qui conditionne de façon prépondérante les processus de signification¹⁰⁹, on ne peut échapper au fait que le sentiment de convenance comportementale dans la liturgie soit influencé par un assouplissement des conventions, spécialement à l'égard de l'attitude de familiarité en public. L'acculturation de l'expression liturgique à la norme de familiarité, même dans le contexte d'un niveau minimal de socialisation comme la foule, apparaît d'autant plus inévitable qu'elle se réalise indépendamment de tout bon vouloir pastoral. En considération de la sensibilité culturelle contemporaine moins formaliste, la liturgie peut donc adopter une tonalité expressive plus familière sans craindre le tollé du plus grand nombre parmi les assemblées. C'est d'ailleurs ce qu'on peut observer dans l'évolution du style de la présidence d'assemblée au cours des dernières décennies. Ce déplacement est si accusé que la norme de familiarité, plus simple, apparaît de plus en plus comme la norme d'authenticité de la foi et de la prière.

De plus, le destin de la norme de réserve est conditionné par un second facteur de nature ecclésiologique. Il découle de la conception du *sujet* de l'action liturgique. Guardini soutient avec force la conviction traditionnelle selon laquelle l'Église universelle est le

¹⁰⁹Les recherches de Pierre Babin sur le sujet sont particulièrement éloquentes. Voir L'ère de la communication. Réflexion chrétienne, Paris, Le Centurion, 1986; Médias, chance pour l'Évangile: un dialogue, Paris, Lethellieux, 2000.

sujet unique de l'action liturgique. L'Église tout entière est engagée dans le moindre acte liturgique. Il en déduit la nécessité pour toute communauté locale de se conformer aux normes liturgiques universelles. L'unité du sujet fonde ainsi l'uniformité de l'expression liturgique. Les développements plus récents de la réflexion ecclésiologique à la suite de Vatican II ont précisé toutefois que l'engagement de l'Église universelle dans toute manifestation de l'Église locale tient au caractère sacramentel de la réalité ecclésiale. Le Christ tout entier se rend présent et agissant par le ministère de l'Église. Cette présence du Christ, indivise, est toujours signifiée en Église au sein d'une communauté concrète. Le mystère de la communion universelle de l'Église, en regard des exigences de signification, se manifeste au sein de communautés chrétiennes particulières qui s'attachent à construire la communion fraternelle pour l'avancée du Royaume¹¹⁰. Si le sujet de l'action liturgique est l'Église universelle, cette Église universelle se manifeste de façon singulière comme signe sacramentel de communion dans l'assemblée eucharistique particulière. Le sujet de l'action liturgique ne peut donc pas être en dehors d'une communauté réelle, porteuse du mystère de l'Église en sa globalité, qui se rassemble pour le mémorial de la Mort-Résurrection du Seigneur. La multiplicité des communautés de foi fonde ainsi la possibilité d'une originalité expressive compatible avec le patrimoine collectif de la liturgie. Mais là n'est pas encore l'enjeu de notre question.

Dans la perspective où la qualité du témoignage de la communauté chrétienne particulière engage la sacramentalité de toute l'Église en tant que modalité de la présence du Christ en

¹¹⁰On peut référer ici à la réflexion ecclésiologique de Jean-Marie-Roger Tillard, notamment dans L'Église locale: ecclésiologie de communion et catholicité, Paris, Cerf, 1995.

ce monde, l'activité pastorale ne peut plus se limiter à la transmission de la saine doctrine, au service sacramentel et à l'encouragement de la charité et des bonnes mœurs. Elle doit nécessairement être ordonnée à la *construction communautaire*. On connaît du reste les appels pressants des Évêques du Québec à bâtir des communautés chrétiennes, à soutenir le développement de cellules communautaires, dans une perspective d'appropriation de la responsabilité évangélisatrice des baptisés. Les moyens sont divers pour y parvenir. Dans les communautés paroissiales, qui nous intéressent de façon spécifique, la collaboration de laïques bénévoles dans les différents secteurs de la pastorale contribue à cette prise en charge du devenir communautaire. Il en résulte normalement un noyau communautaire plus engagé, qui expérimente un niveau de socialisation plus profond que dans la foule anonyme, un lien ecclésial moins impersonnel. Par ailleurs, on sait que la plupart des groupes de renouveau chrétien ont adopté la pédagogie des mouvements de réveil basée sur le témoignage et sur l'appartenance à une communauté de soutien. Les membres de ces groupes participent à la vie liturgique paroissiale. Ces quelques facteurs contribuent à ce qu'on ne puisse plus tout à fait considérer l'assemblée liturgique comme une foule anonyme de croyants. Du moment qu'on reconnaît que l'assemblée liturgique rassemble dans les faits une communauté chrétienne locale, certes ouverte à la présence occasionnelle de passants, mais non moins constituée d'un certain nombre de membres qui se connaissent, se côtoient, et sont liés à des degrés divers au dynamisme de la vie communautaire, on doit admettre la possibilité d'un style liturgique plus familier, moins réservé, ainsi que des

formes d'expression liturgique plus libres, aux tonalités diverses, proportionnées au degré de socialisation interne.

Les considérations de Romano Guardini sur le style liturgique nous enseignent que la régulation des attitudes et des conduites émotionnelles dans la liturgie dépend non seulement de critères spirituels liés à l'image de Dieu, mais tout autant, sinon davantage du critère anthropologique des normes de socialisation. Son adhésion à la norme de réserve comme norme propre du culte chrétien est attachée à une conception de l'assemblée liturgique qui requiert un degré minimal de socialisation. Or nous avons montré qu'étant donné la tendance culturelle à l'assouplissement des conventions, la norme de réserve perd en opportunité. C'est une règle de cordialité qui tend plutôt à s'imposer, spécialement chez les jeunes générations marquées par la culture médiatique. La possibilité d'un éthos plus familier dans la pratique liturgique est encore accrue par la dynamique communautaire qui suppose un degré plus avancé de socialisation. Ce facteur joue en dépit même du fait qu'il y a peu d'interactions entre les membres de l'assemblée au cours de l'action liturgique, en autant qu'il existe un réseau d'appartenance mobilisé pour la réalisation de la mission pastorale au sein de la communauté, spécialement dans le bénévolat.

Que signifie l'admission d'un éthos rituel plus familier en regard des normes universelles du rite romain de l'Église catholique? Il faut spécifier ici que ce n'est pas le fait d'une codification rituelle par l'autorité ecclésiale qui est en cause. En tant qu'agir rituel, la liturgie a besoin d'un programme réitératif porteur d'une mémoire. Il ne s'agit pas non

plus de nier la nécessité de conduites et de postures formalisées à portée symbolique, spécialement pour la présidence de l'assemblée. Ce qui est en cause, c'est plutôt le fait que cette codification rituelle, dans sa mise en œuvre, soit limitée à un modèle basé sur l'étiquette de l'office public de type cérémoniel ou protocolaire. La norme de familiarité pointe plutôt en direction d'une liturgie qui adopte la convivialité des agapes fraternelles, dans le prolongement du modèle domestique de la Pâque juive, cadre originaire de la pratique eucharistique. Elle fait droit à la singularité expressive des communautés particulières. Jusqu'à quel point cependant peut-on particulariser la liturgie sans péril, spécialement en matière de conduite émotionnelle induite par la musique? On peut présumer qu'il existe un seuil à ne pas franchir et que l'on pourrait qualifier de *critère suffisant et universel* en tant qu'il spécifie l'identité chrétienne du culte rituel. En dépit du potentiel de pluralité des formes expressives de la liturgie chrétienne, attestée déjà par la reconnaissance officielle de quelques rites légitimés par la coutume, la musique liturgique, si spontanée qu'elle puisse être, ne saurait viser l'*état altéré de conscience* du type de l'extase ou de la transe collective ou de quelque état second apparenté¹¹¹. La finalité du culte liturgique ne consiste pas dans une expérience émotionnelle intense qui joue comme exutoire à l'égard des tensions de l'existence, comme on le trouve dans d'autres types de ritualité, religieuse ou profane. Elle réside plutôt dans l'énonciation du

¹¹¹Dans le même sens: «L'Église, en fait, s'oppose à ce que l'expérience mystique puisse cristalliser la cohésion d'un groupe, puisse faire lien social. Si elle tolère certaines manifestations individuelles de mysticisme, elle ne les légitime, voire à l'occasion les désigne comme exemple, qu'à titre en quelque sorte d'exemptions très personnalisées. Elle n'accepte jamais aucune pratique tendant à ritualiser collectivement l'expérience mystique.» Michel Poizat, *La voix du diable...*, p. 60.

sens, s'illustrant ainsi par une norme de rationalité. On peut éprouver ici la justesse de la position de Guardini sur l'objectivité du style liturgique, non pas en tant que formalisme austère, mais en tant que rejet de tout conditionnement émotionnel forcé contraire au libre assentiment de la foi. C'est bien là la norme universelle et traditionnelle qui régule le comportement public et collectif du culte chrétien ayant valeur pour toutes les époques et toutes les cultures. En autant qu'elle ne verse pas dans l'exaltation extatique et ses possibles dérives lascives, l'attitude euchologique dans la liturgie peut prendre divers accents émotifs, oscillant entre les deux pôles paradigmatiques que nous avons mis en lumière dans cette thèse, soit le pôle d'un ethos de réserve plus caractéristique d'une spiritualité liturgique contemplative, et le pôle d'un ethos de familiarité qui suggère l'enracinement domestique de la célébration liturgique.

En clair, la liturgie ne tolère pas les conduites émotionnelles extrêmes, qu'elles soient de type angoissées, hystériques, exaltées ou dépressives. Il peut sembler étonnant qu'on ait à le spécifier, mais de tous les temps, dans toutes les sociétés, on s'est servi de la musique comme exutoire. C'est précisément l'objet du concert, qui cherche à distraire, à émouvoir, à ravir, sur tous les registres expressifs, des plus nobles aux plus arrogants. Le bienfait qu'il procure est momentané, bien qu'il puisse parfois laisser une impression durable. Il est des concerts-événements qui rencontrent l'appréciation unanime et inconditionnelle du public et dont le caractère mémorable tient à l'excellence de la performance musicale et à l'intensité vibratoire qu'elle procure. Non dépourvu de ritualité, le concert tient lieu parfois de véritable culte, avec ses idoles et ses fétiches, comme on peut le voir dans les tournées planétaires des stars rocks ou d'autres genres et

leurs produits dérivés. À l'opposé, la liturgie chrétienne confère à la musique une fonction régulatrice de l'attitude euchologique et des conduites émotionnelles qui s'y rapportent. La finalité de la musique dans la liturgie n'est pas de procurer une délectation sensorielle pour elle-même. Bien qu'elle incorpore un aspect de plaisir à l'acte de prière communautaire¹¹², ce plaisir ne saurait constituer la trame essentielle de la finalité libératrice et salvifique de la pratique eucharistique.

Le plaisir suscité par la production musicale dans la liturgie suggère néanmoins la futilité bienveillante des gestes gracieux et courtois. Le fait musical dans la liturgie atteste la corporéité de la spiritualité liturgique, dans sa dimension individuelle et sociale. La régulation attitudinale et émotionnelle qu'il procure à l'expression liturgique ne signifie pas un abaissement de l'art musical au rang de conditionnement psychique de l'assemblée. Au contraire, en cela même la musique contribue de façon spécifique et irremplaçable au jeu symbolique de la liturgie¹¹³. Expression de foi non utilitaire, événement de grâce, la liturgie de la Nouvelle Alliance aménage un régime de gracieuseté qui rassemble l'Église dans la louange du Fils pour célébrer la libéralité de l'Amour du Père. Le plaisir musical procure au mouvement de la prière liturgique un surcroît de

¹¹²«C'est une évidence, pourra-t-on dire: l'enjeu de toute activité artistique et notamment musicale est à rechercher du côté du plaisir qu'il procure, tant du côté de ceux qui "consomment" que ceux qui "produisent", Michel Poizat, «L'enjeu de la musique ou "À quoi sert de chanter?"», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 411, mai-août 1993, p. 485.

¹¹³C'est aussi la perspective de Guardini: «Voilà donc une des tâches de l'éducation liturgique: l'âme devra apprendre à ne pas chercher partout le but utile, à ne point vouloir à toutes forces trouver à tout une fin, à oublier d'être par trop prudent et "adulte". /.../ À ne point compter, à ne point peser, dans le jeu sacré, chaque mot, chaque geste, en se demandant toujours: pourquoi et dans quelle fin? /.../ Il faudra se résigner à mener sous les yeux de Dieu, en beauté, liberté et sainte allégresse, le jeu de la liturgie que Dieu lui-même a réglé.» Romano Guardini, op. cit., p. 128. On relira avec profit l'ensemble du développement sur la liturgie comme jeu, p. 102-129.

signification de l'ordre de la gratuité. Il évoque une libre complaisance dans la prière communautaire du service divin. La règle ascétique dont nous avons traité plus tôt peut valablement être interprétée comme une *euphémisation du principe de plaisance* interne à ce jeu symbolique de la prière liturgique, euphémisation liée pour une part à une certaine négativité de l'imaginaire du corps, mais aussi rendue nécessaire, en milieu monastique, par la densité de la vie liturgique¹¹⁴. Le répertoire musical inspiré par cette règle d'austérité n'épouse pas moins ce caractère de futilité gracieuse et bienveillante, par un double jeu de dissimulation pudique et de stimulation sensorielle qui vise néanmoins l'agrément. Dès lors qu'on admet la musique dans la liturgie, on admet un principe de plaisance, si ce n'est de jouissance, qui suppose des qualités d'*attrait* dans la facture expressive de la liturgie. C'est d'ailleurs à cette fin que les Pères de l'Église ont consenti à l'introduction du chant et de la musique dans la célébration de la liturgie. De ce point de vue, l'inculturation de la liturgie contemporaine au Québec, par l'adoption d'une expressivité musicale plus populaire, ne peut être assimilée à une pratique démagogique. Que la musique puisse jouer comme un facteur d'attrait pour les jeunes générations, qu'elle plaise aux assemblées, cela n'est pas nécessairement contraire à la Tradition. Le plaisir procuré par un style musical plus courant, qui instaure un régime de familiarité plus convivial, semble au contraire légitimé au regard de la Tradition par la gracieuseté et

¹¹⁴Compte tenu des conditions particulières de la vie spirituelle dans le monachisme, notamment l'ascèse du silence qui dispose au compagnonnage intérieur avec Dieu et le retrait de la vie sociale, on peut considérer comme salutaire cette euphémisation de la délectation de l'orant devant le sentiment de la proximité divine, euphémisation motivée par un théocentrisme qui passe par la réserve sacrée et adorante pour ne pas perdre le sens de l'Altérité divine. La chant de la louange divine continue de jouer néanmoins, de par sa nature délectable, un rôle de moteur affectif dans la prière, au cœur même de l'austérité caractéristique de l'expérience monastique et de l'épreuve mystique.

la mansuétude intrinsèques à la pratique eucharistique. La liturgie ne cherche pas l'inflexion de la volonté divine. Elle est reconnaissance pour le don de grâce manifesté en Jésus-Christ. Elle est jeu symbolique de délectation face au mystère de la communication de l'Amour divin. En cela même elle est avant-goût de l'achèvement eschatologique de l'histoire, prémices du festin messianique. Et la musique contribue de façon distinctive à ce jeu signifiant.

À la lumière de ces développements, il ne semble pas que le style du chant liturgique actuel au Québec, caractérisé globalement au plan sémantique par une attitude de familiarité, contrevienne à l'éthos rituel du culte chrétien. Certes, il y a dans le langage rituel de la liturgie un principe de réserve propre au régime de l'évocation symbolique. Il est une incomplétude inhérente au symbole, dont la vocation est de suggérer, de donner à penser, qui pourfend l'illusion native de l'immédiateté du réel¹¹⁵. Ce principe de réserve est cependant à distinguer des règles attitudinales de réserve et de familiarité en ce qui leur est antérieur à titre de principe constitutif du jeu symbolique. En conséquence, même la norme attitudinale de familiarité, qui inspire le chant liturgique contemporain, procède d'une mise en scène qui ne peut suggérer une figure de l'Autre, si proche soit-il, que moyennant la médiation projective d'un matériau sonore.

Aussi, considérant l'assouplissement des conventions comportementales dans l'espace public, considérant le quasi-monopole de la culture médiatique quant à la régulation des

¹¹⁵C'est d'ailleurs à ce titre que le régime rituel en christianisme ne tolère pas que la pratique musicale vise les états altérés de conscience.

significations, considérant aussi le degré plus élevé de socialisation au sein des assemblées en raison du développement qualitatif du lien communautaire, l'adoption d'une tonalité plus conviviale dans la liturgie, par l'effet d'un style musical qui infère cette direction sémantique, peut être considérée comme la marque d'une authentique inculturation. Marquée d'une empreinte culturelle particulière, plus populaire, la règle attitudinale de familiarité trouve une résonance profonde dans la spiritualité évangélique, spécialement quant à l'originalité de la prière filiale des chrétiens. Elle demeure dans les limites traditionnelles imposées à l'art musical pour le service de la prière liturgique, par le rejet de tout conditionnement émotionnel extrême, sans pour autant repousser toute propriété d'agrément. On peut donc conclure qu'il n'y a pas d'inconvenance, ni au plan spirituel, ni au plan de l'anthropologie rituelle chrétienne, à ce que l'expressivité musicale de la prière communautaire soit plus familière, en dépit même d'un usage séculaire, culturellement conditionné, qui a longtemps soutenu l'attitude de réserve. Le régime eucharistique instauré par le style musical du chant liturgique actuel illustre de façon positive la vitalité du potentiel d'invention inhérent à la Tradition ecclésiale. Il atteste la possibilité de développement inédit des formes expressives de la foi selon les cultures, en toute fidélité aux origines apostoliques.

QUATRIÈME PARTIE

Vers un pluralisme liturgique.

Le trajet épistémologique que nous avons réalisé jusqu'à présent doit être complété par un retour à la dynamique de la pratique musicale liturgique. Il s'agit d'éprouver la perspicacité de notre analyse descriptive, explicative et herméneutique en regard des repères pratiques d'intervention. Le parcours méthodologique de la théologie pratique se distingue en effet par une circularité qui rend compte de l'intrication du savoir et de l'intervention nécessaire à toute quête de sagesse pratique. Loin de constituer une instrumentalisation du savoir, pas plus qu'une aliénation de la pratique aux modélisations théoriques, la théologie pratique doit son équilibre original notamment au fait que le praticien est le théoricien de sa propre pratique. L'élaboration d'un savoir normatif est liée au déploiement des virtualités de sens souvent occultées dans l'intervention. La pénétration du réel que commande la distance critique rend possible ce déploiement. L'énonciation du sens qui en résulte doit cependant être de nouveau confrontée aux impératifs de l'action concrète, de manière à éprouver sa *congruence* à l'égard de la pratique. L'objet de ce dernier chapitre est de réaliser cette épreuve.

CHAPITRE VIII

Enjeux pastoraux de l'inculturation de l'expression liturgique.

Au cours des développements précédents, nous avons maintenu en trame de fond une référence constante au débat sur la convenance de la musique liturgique au Québec. Le propre de la théologie pratique est en effet de s'intéresser aux problématiques contextuelles. En fin de parcours, il convient de récapituler les acquis de cette recherche afin de dégager sa contribution à l'intelligence de ce débat, au plan des enjeux théologiques, mais également au plan des enjeux de la pastorale liturgique dans notre contexte culturel. Il importe ici de montrer le jeu de la distance critique sur les perceptions spontanées de la problématique initiale, en mettant en valeur les déplacements qu'il peut entraîner au plan de l'intervention.

8.1 Résumé des principaux acquis de la recherche.

Le point de départ de cette recherche est *la critique des musiciens professionnels* sur la musique liturgique développée au Québec suite au concile Vatican II. Une critique articulée, parfois polémique, qui couvre plusieurs fronts, notamment le déficit de qualité spirituelle, le manque de respect des normes conciliaires, jusqu'au caractère démagogique de la pastorale liturgique. On a pu constater que la réception ecclésiale de cette critique est circonspecte, compte tenu que les responsables pastoraux sont

considérés incompétents en la matière, ce qui invalide leur jugement, notamment au plan de la nécessité pastorale d'une *inculturation* de l'expression liturgique.

Or, l'utilisation du modèle cognitif dans cette recherche a permis de clarifier le problème de la *compétence* de jugement sur la musique liturgique. Puisque la musique liturgique appelle un jugement de *convenance* qui porte sur son adéquation fonctionnelle, la seule compétence musicale ne saurait suffire. Si l'on attend de la musique qu'elle remplisse tel rôle ou qu'elle produise tel effet chez l'assemblée, le jugement de convenance doit tenir compte du *régime perceptuel des non musiciens*, distinct des musiciens de formation. À ce titre, il faut rappeler que l'aptitude plus élevée de traitement cognitif de l'information musicale expose plus fortement les musiciens à l'impression de banalité devant les formes musicales simples, en raison d'une structuration plus complexe des attentes perceptives.

Notre approche perceptuelle a permis aussi de montrer que les critères extra-musicaux, notamment les effets de résonance émotionnelle et attitudinale relatifs au style musical, qui affleurent à la conscience dans les verbalisations de tous ordres, sont déterminants dans le jugement de convenance. L'attention aux nombreux faits de sémantisation dans le débat sur la qualité du chant liturgique au Québec nous a conduit à distinguer *deux régimes euchologiques distincts*, implicites, antérieurs à toutes normes institutionnelles, liés à une structuration spécifique de l'imaginaire cultuel qui détermine dans son ensemble l'issue du jugement de convenance. Nous sommes parvenus à cette conclusion suite à une étude de différenciation stylistique du chant grégorien et du chant liturgique actuel au plan sémantique par la méthode des

associations adjectivales. L'approche méthodique de la psychologie expérimentale, jusqu'alors inédite en musicologie liturgique, nous a permis d'établir la relation entre *les propriétés phénoménales des stimuli sonores* représentatifs des styles musicaux comparés et *la représentation sémantique du style* résultant du traitement statistique de l'analyse des correspondances sur le corpus des adjectifs associés. Sur la base de cette relation, il a été possible de montrer que le chant grégorien, dont la direction sémantique dominante se situe dans le registre du calme résigné, incarne davantage une *norme attitudinale de réserve*, alors que le chant liturgique actuel, caractérisé par une direction sémantique moins tendue et plus joyeuse, met en œuvre une *norme de familiarité*.

Nous avons aussi noté que le chant grégorien, spécialement la norme de réserve qu'il évoque, sert de référence aux musiciens professionnels pour juger le chant liturgique contemporain. Les musiciens démontrent ainsi l'assimilation de la norme établie par Pie X au début du siècle précédent. Ils se rattachent par le fait même à la littérature promotionnelle du chant grégorien issue du mouvement liturgique de Dom Guéranger. Il en résulte une certaine idéalisation de la norme de réserve comme règle propre et universelle des attitudes et des conduites émotionnelles dans le culte chrétien.

On doit concéder qu'au cours de l'histoire, plusieurs motifs ont été invoqués à répétition pour justifier l'observance d'une *règle ascétique* dans la liturgie, notamment de l'ordre de la décence, de la pudeur émotionnelle ou d'un ordre plus spirituel relatif à la composition et à la transcendance divine. On trouve en outre une formulation

remarquable de ce régime normatif de la prière liturgique chez Romano Guardini. Nous avons montré néanmoins que la règle ascétique de réserve porte l'empreinte culturelle du platonisme chrétien, notamment par l'évocation des thèmes de l'élévation spirituelle et de l'Indicibilité divine. Elle illustre le travail d'inculturation de la foi des premiers siècles du christianisme, spécialement dans le Haut Moyen Âge.

La règle de réserve, qui représente une modalité culturelle possible de la régulation comportementale dans la liturgie, satisfait toutefois au *critère universel minimal et suffisant* qui interdit à la musique dans la liturgie d'induire des conduites émotionnelles caractéristiques des états altérés de conscience. Il nous est apparu que c'est ce critère exclusif qui spécifie l'identité chrétienne du culte rituel en matière de musique liturgique, d'autant plus que l'introduction du fait musical dans la liturgie consacre l'admission d'un *principe de plaisance* ou de *délectation* intrinsèque au jeu symbolique de la prière communautaire.

Par ailleurs, on a pu établir la justesse de l'attitude de familiarité en regard de l'originalité de la prière filiale des chrétiens dans l'Esprit du Ressuscité. S'il apparaît que le thème de la familiarité tient une place centrale dans la littérature spirituelle touchant la mystique individuelle, l'admission de la norme de familiarité dans la prière communautaire relève en plus d'une acculturation de l'expression liturgique à l'assouplissement des modes de socialisation en public. En tant qu'il se rapporte à cette norme, le chant liturgique contemporain suppose également dans l'assemblée liturgique une qualité du tissu communautaire qui autorise des conduites plus

conviviales. Notre recherche a ainsi permis une validation de la *direction sémantique* du chant liturgique actuel en tant qu'elle atteste un travail d'inculturation de la liturgie. Nous avons en outre précisé comment la musique est facteur d'inculturation par sa force de régulation des attitudes et des conduites émotionnelles dans la prière liturgique.

En définitive, cette recherche s'est avérée une approche éthologique de la liturgie mettant en lumière l'existence d'un régime normatif des conduites perceptives lié à la musique. Sur la base de ces acquis, il nous faut à présent préciser les incidences pratiques plus immédiates par rapport à la situation de la musique liturgique au Québec. Comme nous l'avons précisé dans l'introduction générale, on ne saurait cependant s'attendre à des retombées spécifiques en termes de conseils techniques d'écriture ou d'interprétation musicale. C'est essentiellement au plan de la gestion du répertoire de chants liturgiques, de la programmation musicale des célébrations, ou à la limite au plan de l'horizon inspirateur des compositeurs, qu'on peut prétendre apporter quelques lumières.

8.2 Prospective sur la pratique musicale liturgique au Québec.

Il importe en premier lieu de préciser que la validation de la thèse de l'inculturation de la liturgie par la musique ne constitue pas une validation inconsidérée de toute la production musicale post-conciliaire, assez variable au plan de la maîtrise de l'écriture musicale. Il faut admettre le caractère relativement inchoatif de l'inculturation qu'on impute à cette production musicale. Alors que la règle de réserve a suscité pendant

des siècles de véritables chefs-d'œuvre pour la liturgie, la règle de familiarité, pourtant fondée au plan théologique et vraisemblablement plus appropriée au contexte culturel contemporain, s'illustre à travers des matériaux musicaux de facture moyenne, qui ne peuvent prétendre à l'universalité des œuvres classiques. En terme d'excellence expressive, à l'intérieur de son régime attitudinal propre, le répertoire traditionnel de musique sacrée, notamment le chant grégorien et le répertoire polyphonique, l'emporte sur toute autre musique liturgique plus récente. L'abandon presque généralisé de ce répertoire dans la liturgie contemporaine a souvent été justifié par les critères de la langue liturgique et de la participation active. La présente recherche, par son attention au changement de style musical et ses implications sémantiques, a mieux spécifié les repères pastoraux qui favorisent la production contemporaine, au moins sous certains aspects, aux dépens du répertoire traditionnel.

Le premier critère concerne la qualité formelle de la liturgie dans son rapport à l'authenticité de la foi et de la prière. La critique des musiciens professionnels sur le caractère superficiel du chant liturgique contemporain présume d'un lien nécessaire entre l'excellence de la forme expressive de la liturgie et sa profondeur spirituelle. Or la liturgie ne suit pas cette logique de performance expressive maximale. Elle ne saurait ainsi encourager la délectation esthétique pour elle-même. Le caractère délectable de la prière liturgique réside plutôt dans la *dilection* inhérente au jeu symbolique d'une communauté qui confesse et célèbre sa foi en Dieu. La prière chrétienne comporte son propre dynamisme affectif. La musique dans la liturgie

ajoute à ce dynamisme, mais elle ne saurait le susciter d'elle-même par ses qualités esthétiques supérieures. Aucune musique, si sublime puisse-t-elle être, ne saurait procurer la foi selon l'Évangile. Le fait d'associer par un lien nécessaire la qualité de la musique, voire la qualité de l'interprétation, à la qualité de la spiritualité liturgique me semble une claire dérive élitiste¹. On n'a pas non plus à amplifier indûment les hypothétiques dommages spirituels d'une piètre qualité musicale. Certes il faut dénoncer l'impertinence d'un facteur de répulsion et d'harassement dans l'expression liturgique. Il est néanmoins de convenance que la liturgie fasse preuve de sobriété dans le déploiement de ses moyens expressifs. L'exigence de simplicité de la musique liturgique vise à protéger des possibles dérives esthétisantes de la scène liturgique². On peut ainsi comprendre que la liturgie ne requiert pas obligatoirement les meilleurs matériaux musicaux disponibles et qu'il n'y a pas d'incongruité manifeste à ne pas user du répertoire classique de musique sacrée.

Il est cependant un second critère qui m'apparaît plus décisif quant à l'opportunité de faire droit à la production musicale contemporaine. Il a trait à la conversion du régime des attitudes dans la célébration liturgique. On a démontré dans cette recherche que la norme ascétique de réserve, liée à un imaginaire de la transcendance

¹ Est témoin de cette dérive, Paule Elisabeth Labat: «Il y a en outre une analogie entre le monde de la sainteté et celui de l'art, entre l'émotion esthétique et les grâces de la contemplation mystique. Des deux côtés, quoique sur deux plans différents, nous rencontrons une ouverture sur l'ineffable, un accès sur le monde invisible, et cela dans la simplicité sans labeur d'une intuition qui saisit le divin au-delà des idées claires, loin de tout effort d'abstraction.» Louange à Dieu et chant grégorien, Paris, Librairie Téqui, 1975, p. 30.

² Par dérive, il faut entendre une identification abusive entre l'expérience du sublime et l'expérience du Dieu de Jésus ou l'association entre les deux par un lien de nécessité.

divine et aux règles de décence dans l'espace public, n'est qu'une modalité possible de l'expressivité liturgique. Modalité du reste qui s'est trouvée associée à une certaine pastorale de la peur et de l'éloignement de Dieu. La norme de familiarité du chant liturgique actuel, liée davantage à un imaginaire de la proximité divine et à des normes de socialisation plus conviviales, apparaît à la conscience ecclésiale contemporaine plus fidèle à l'originalité de la spiritualité évangélique. Un style musical plus populaire paraît plus apte à connoter la cordialité caractéristique des sentiments de la confiance filiale face à Dieu. Il importe ici de saisir que la pastorale liturgique doit tenir compte du paysage réel des communautés chrétiennes. Si au plan dogmatique, le patrimoine théologique de l'Église est plus nuancé, la réalité historique de la conscience chrétienne au XX^e nécessitait, pour retrouver la saveur libératrice de l'Évangile, un mouvement collectif de conversion de l'image de Dieu et des attitudes spirituelles. Le chant liturgique contemporain, en dépit de certaines déficiences langagières, est tributaire de cet effort de conversion. Il atteste ce que le théologien Hans Kung professe au sujet du génie inventif de la foi: «... la possibilité pour chaque époque nouvelle de dire aussi de façon irréductiblement nouvelle le message du Christ³.»

D'autre part, comme la valeur liturgique, la richesse spirituelle et la pertinence

³Hans Kung, *Une théologie pour le troisième millénaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 141. Il ajoute plus loin: «... qu'aujourd'hui encore, à l'orée d'une époque nouvelle, la foi originelle puisse nous interpeller dans une nouvelle immédiateté, oui, que la forme primitive provocatrice de la foi chrétienne puisse aujourd'hui, de façon inattendue, nous devenir plus claire et plus familière que ses longues médiations historiques et culturelles, voilà qui est sans doute l'une des surprises les plus salutaires et les plus réjouissantes de notre temps.» p. 142.

pastorale du chant liturgique contemporain tiennent dans le régime attitudinal qu'il suscite, et non dans la perfection formelle de son langage, il convient d'appeler les compositeurs de métier à se laisser inspirer par les possibilités de nouveaux horizons connotatifs pour la musique d'église. Les carences en matière de prosodie et d'harmonisation de la production post-conciliaire ne peuvent contribuer à constituer un répertoire durable. On a vu cependant dans la première partie de cette recherche que jusqu'à présent, l'effort de création des compositeurs de formation classique s'inscrit dans la continuité du répertoire traditionnel de musique sacrée, en adoptant généralement une expressivité plus austère, parfois même grave, connotant l'effroi mystique au plan de la direction sémantique⁴. À cet égard, j'ai souvenir des commentaires du comité de liturgie de l'unité pastorale St-Jacques-St-Mathias sur l'Alléluia du Psaume 117 de Robert Girard. Les remarques des bénévoles impliqués dans la préparation et l'animation de la vigile pascale démontraient clairement, au plan de la réception sémantique, que le langage musical utilisé n'était pas approprié à l'expression de jubilation que suppose un Alleluia. Jugé plus digne d'un «*office de la Passion que de la veillée pascale*», le Psaume 117 de Girard est caractéristique de cette orientation sémantique à dominante austère que les assemblées liturgiques ressentent comme impropre à la célébration. Il importe à la liturgie de l'Église d'ici de mettre en œuvre des musiques moins ternes, d'une expression plus lumineuse, plus allègre, en support à la louange du peuple de Dieu, sans pour autant verser dans le

⁴ Ce registre expressif est particulièrement notable dans la pratique d'improvisation à l'orgue, comme j'ai pu l'observer plusieurs fois dans les paroisses de Montréal, et plus encore dans les paroisses de la région de Paris en France.

piétisme ingénu des répertoires de chant des mouvements de réveil, comme c'est parfois le cas dans le *Chemin néo-catéchuménal* ou dans la *Famille Myriam Bethléem*. S'il est un acquis à préserver du travail d'inculturation de la liturgie par la production musicale post-conciliaire, c'est l'impulsion novatrice d'un sentiment religieux moins angoissé⁵. Car, si le christianisme, comme tradition religieuse, ne peut faire abstraction du régime du sacré et sa logique de distance entre le monde et le divin, il doit nécessairement faire droit à l'originalité de son régime de sainteté et sa logique de communication entre le Dieu de Jésus-Christ et l'humanité engagée dans l'histoire de ce monde.

Est-ce à dire qu'on doive interdire toute utilisation du répertoire de musique sacrée dans la liturgie? On a vu dans la première partie que la grande majorité des pasteurs et des équipes liturgiques ont tendance à adopter une position fermée à ce sujet, notamment pour la défense de la participation active de l'assemblée. Toutefois, il faut prendre acte que, dans l'état actuel de la pratique pastorale, il n'y a pas vraiment d'instance ecclésiale supérieure, ni l'Office national, ni les services diocésains, qui ait un pouvoir de détermination du répertoire en usage dans les paroisses. Il revient au palier d'intervention plus immédiat de voir à la programmation musicale des célébrations. En autant que les pasteurs et les musiciens se mettent d'accord, il est

⁵ Pour reprendre ici les catégories de Rudolf Otto en ce qui concerne les éléments du numieux, il s'agit d'une atténuation de l'élément de frayeur mystique, *le tremendum*, au profit de l'élément d'énergie, l'*orgè*. Selon Otto, c'est à cet élément «... que se rapportent les expressions symboliques de vie, de passion, de sensibilité, de volonté, de force, de mouvement, d'excitation, d'activité, d'impulsion.» Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1969, p. 41.

donc loisible à quiconque, par exemple, de mettre en œuvre une messe grégorienne. C'est d'ailleurs un phénomène qui s'est accentué au cours des dix dernières années, particulièrement dans les régions métropolitaines de Montréal et de Québec. De prime abord, l'expérience du terrain pastoral me suggère que cette aventure risque d'alimenter à la fois une nostalgie traditionaliste et des préoccupations dilettantes dans une sorte d'alliance entre néo-conservateurs et postmodernes. Toutefois, dans le contexte d'une culture pluraliste, où la structuration des repères sociaux est plus complexe, moins homogène, on ne doit pas s'étonner de la coexistence de plusieurs paradigmes théologiques et pastoraux dans les communautés ecclésiales. Cette coexistence peut certes générer des tensions dans l'Église, particulièrement si l'on considère l'uniformité des pratiques comme seul gage d'unité dans la foi. Mais elle peut ouvrir à une conscience plus aiguisée de la pluralité expressive de la vie de foi des communautés chrétiennes. En ce sens, je crois qu'il faut faire droit à la diversité des registres expressifs de la prière liturgique, à l'intérieur même de la célébration, comme dans la diversité des styles de célébration. À ce propos, la création des unités pastorales dans la plupart des diocèses au Québec, ou les paroisses rassemblant plusieurs communautés célébrantes, peut apparaître comme une occasion de mettre en œuvre une pastorale liturgique concertée entre les différentes communautés pour diversifier le style des célébrations. Ce pluralisme liturgique, sans porter préjudice à l'unité du rite romain, existe ailleurs dans le monde. Il semble particulièrement caractéristique des milieux anglo-saxons, notamment aux États-Unis et en Angleterre. Je suis d'avis que le contexte contemporain appelle un semblable pluralisme au Québec. Et un des repères essentiels de cette diversification des styles de célébration

liturgique consiste dans la variation des styles musicaux du chant liturgique, entendu spécialement au sens connotatif.

Un tel pluralisme nécessite évidemment des ressources musicales accrues. Notre enquête auprès des responsables diocésains de liturgie et de musique liturgique nous a révélé que le monde musical liturgique est constitué majoritairement d'amateurs. On sait aussi que quelques paroisses comptent sur le bénévolat pour combler ce ministère liturgique. Or l'orientation pluraliste des pratiques musicales liturgiques ne peut être coordonnée sans la contribution d'un service spécialisé. L'apport de musiciens de formation, certes avisés des exigences de la liturgie réformée de Vatican II et des enjeux spirituels des attitudes induites par la musique, est essentiel à la mise en œuvre d'une pastorale liturgique diversifiée. Dans un contexte de contrainte budgétaire, à l'heure où certaines communautés au Québec sont confrontées au deuil de la fermeture de leur église, il peut apparaître surréaliste de recommander qu'on accorde un meilleur financement du service musical dans la liturgie. Pourtant, ce contexte ne diminue en rien le besoin des communautés d'être nourries et ressourcées par des célébrations vivantes. Je crois que la qualité des signes musicaux dans la liturgie doit faire l'objet d'une considération plus substantielle que ce dont nous nous sommes habitués dans les paroisses, sans d'aucune manière verser dans l'élitisme. Il faut rappeler que l'introduction du fait musical dans la liturgie, en toute logique d'incarnation, est motivée essentiellement par l'attrait du dynamisme affectif généré par l'art des sons. La liturgie prend de la saveur lorsque, nous conduisant au-delà des idées et des discours, elle nous fait goûter, par le jeu de médiations sensibles ajustées,

le mystère de la communion au Dieu vivant. Il ne s'agit pas de verser dans le spectaculaire. Il s'agit seulement de soigner l'attrait dynamique des célébrations liturgiques, dans la poursuite d'une digne simplicité.

8.3 Voies d'approfondissement.

L'attention de cette recherche sur le sémantisme du style musical a jeté dans l'ombre, par nécessité de méthode, la force suggestive des paroles. Il en résulte une incomplétude de notre évaluation du chant liturgique post-conciliaire que je concède volontiers. Il sera pertinent de réaliser une étude thématique des textes mis en musique afin de vérifier le degré de concordance avec le sémantisme propre à la musique. Une telle étude devrait porter un soin particulier à identifier les images de Dieu véhiculées par le texte ainsi que la composante affective des attitudes suggérées, afin de corroborer les contours de l'imaginaire culturel que nous avons esquissés dans cette recherche. Pour de semblables nécessités de méthode, il n'a pas été tenu compte des incidences sémantiques du style de l'interprétation musicale. Des recherches complémentaires, touchant plus directement les modalités de l'interprétation, permettraient d'évaluer la convenance des effets de sens liés notamment aux basses rythmées dans l'accompagnement, au trémolo de l'orgue, comme à l'usage du rubato au plan rythmique, etc. Au plan technique, il est évident que l'approche expérimentale de la sémantique musicale devrait être affinée, notamment quant aux mesures paramétriques touchant la complexité formelle, de manière à pouvoir traiter le répertoire de polyphonie vocale qui a marqué le développement du patrimoine musical chrétien. Notre recherche a été limitée aux répertoires monodiques, ce qui

est manifestement incomplet en considération de l'ensemble de l'histoire de la liturgie.

L'approche perceptuelle qui nous a guidés dans cette recherche pourrait être étendue avec profit à l'ensemble de la liturgie. On pourrait vérifier plus rigoureusement notamment l'aptitude de l'assemblée à entrer dans l'ordre de signification de la liturgie, en considération du profond déficit de culture religieuse des jeunes générations. Cela nous permettrait de mieux cerner les causes phénoménales de la difficulté des assemblées à entrer activement, avec profit, dans le jeu symbolique de la célébration liturgique. On pourrait en outre montrer que cette difficulté ne tient pas toujours qu'au défaut de l'effet initiatique normalement produit par une pratique rituelle répétitive, ni non plus au manque de motivation spirituelle, mais également à de probables vices formels dans la facture expressive de la liturgie qui transgresse les lois de la perception ordinaire, notamment en ce qui a trait à la mémoire à court terme et au fonctionnement de l'attention. Cette étude pourrait nous instruire également sur les différentes stratégies perceptives des membres de l'assemblée pendant la prière eucharistique. On pourrait aussi étudier les conséquences de l'utilisation du *Prions en Église*, fort répandue au Québec, sur les conduites perceptives dans l'environnement visuel et sonore du jeu liturgique. En outre, une approche perceptuelle de la liturgie serait apte à montrer plus clairement que la créativité liturgique ne constitue pas une dérive anticonformiste, mais qu'elle relève d'une saine préoccupation pastorale qui regarde l'efficacité de la manifestation symbolique la plus structurante pour la foi.

L'analyse de la représentation sémantique du style du chant liturgique a permis l'identification d'un régime des attitudes qui ne s'applique pas seulement à la musique. On aura noté que ceux qui dénoncent l'orientation stylistique du chant liturgique contemporain ont tendance à réproucher de manière tout aussi prompte l'attitude de familiarité qui se manifeste dans le ton et les propos du président d'assemblée, à l'ouverture comme au rite d'envoi en fin de célébration⁶. La capacité d'une parole personnelle, plus naturelle, qui singularise le style de la présidence apparaît pourtant à la sensibilité contemporaine comme une habileté essentielle, spécialement dans un monde de communication médiatique. Si l'on peut y voir une autre marque de l'inculturation de la liturgie, il serait intéressant d'étudier les conséquences ecclésiologiques de cette orientation charismatique du ministère dans la liturgie. Jusqu'à quel point, par exemple, la liturgie paroissiale peut-elle être déterminée dans sa forme par la personnalité et les préférences du prêtre au service de la communauté? De façon plus pointue, on peut s'interroger aussi sur la particularisation du ton dans les diverses oraisons et dans la prière eucharistique. Une étude éthologique sur la convenance de l'expressivité des inflexions de la voix dans la présidence liturgique trouverait sans doute à nous instruire sur les écueils d'un ton intimiste comme des excès du ton emphatique. On gagnerait certainement à être mieux avisé du jeu complexe des significations du ton de la voix et son impact sur l'attention de l'assemblée.

⁶Joseph Ratzinger fait lui-même ce parallèle dans Un chant nouveau pour le Seigneur: La foi dans le Christ et la liturgie aujourd'hui, Paris, Desclée-Mame, 1995, p. 153.

Ce sont là peut-être des préoccupations de détail qui affectent davantage l'oreille d'un musicien. Mais il faut rappeler cette loi du langage symbolique qui atteste qu'un mécanisme psychologique joue d'autant plus fortement qu'il est inconscient. Il n'est pas un matériau dans la liturgie qui ne soit pas signifiant. On peut ou bien favoriser ou bien contrarier le service du sens dans la liturgie selon la convenance ou l'inconvenance des matériaux expressifs. Le défi de toute pastorale liturgique est de faire entrer l'assemblée dans un ordre de signification qui fait voir dans la trame de l'existence humaine les couleurs du prisme de l'Évangile.

Au plan théologique, cette recherche a soulevé certains problèmes fondamentaux touchant la Tradition qui mériteraient certainement un approfondissement plus substantiel. En outre, il me semble qu'on n'a pas encore élucidé les processus constitutifs du traditionnalisme pour les distinguer de ceux de la Tradition authentique, notamment quant à la réitération constante d'un enseignement comme critère de vérité. Je sais cette question délicate, tant elle est à la source de malentendus dans l'Église catholique. Il faudrait creuser, à partir d'autres pratiques ecclésiales, comment la Tradition, comprise comme dispositif d'interprétation plutôt que comme justificatif statique, ne poursuit pas nécessairement un développement logique et organique, mais qu'elle comporte un dynamisme novateur lié à l'historicité de toute confession de foi qui certifie la destination universelle de l'annonce de l'Évangile et l'assistance de l'Esprit pour cette annonce. C'était d'ailleurs le pari de cette thèse herméneutique, dans son effort de nomination du temps présent, de faire valoir la vraisemblance de l'inculturation de la liturgie par la musique, contre la thèse,

tout autant herméneutique, bien que fondée sur un paradigme scolastique, d'une cassure traditionnelle se rapportant à l'effritement de l'identité catholique et du sens du sacré en Occident, contributoire au drame spirituel de la modernité.

Il me semble enfin que cette recherche a démontré la fécondité de la méthode de théologie pratique, par son caractère scientifique et universitaire, pour le traitement d'une problématique confessionnelle intra-ecclésiale. Au plan épistémologique, il m'est apparu que l'approche inductive appliquée à la liturgie, bien que posant certaines difficultés relatives à la considération de la pensée normative de l'autorité ecclésiale, a permis un positionnement assez inédit de la question musicale dans la liturgie. L'approche pluridisciplinaire a permis en outre de faire droit à la conscience ecclésiale contemporaine, comme réel théologique pertinent en regard de la liturgie, au même titre que les normes établies par l'autorité compétente. De plus, en tant que praticien réflexif, j'ai cherché à me tracer une voie entre la vogue d'une certaine théologie universitaire déconstructionniste, dite aussi post-moderne, souvent apparentée au solipsisme, dont on doit questionner la pertinence épistémologique, et la timidité de la règle canonique qui n'autorise la recherche théologique pratiquement que comme validation servile de la constance de l'enseignement magistériel de l'Église. Entre l'absoluité de la théologie négative et la frilosité d'une théologie traditionaliste et spiritualisante, il y a place pour une pratique théologique grevée d'une saine responsabilité critique à l'égard de la foi en Jésus-Christ confessé en Église. L'événement de grâce que constitue la révélation historique de Dieu dans le Crucifié-Ressuscité gagne en éclat par la richesse imaginative de la rationalité

humaine en jeu dans la méditation interprétante de la recherche théologique. La pratique théologique devrait tirer profit d'une conscience accrue de sa participation au jeu symbolique de la nomination de la foi, non seulement comme ascèse de l'intelligence mais comme stimulation de l'imagination créatrice, au sein même du jeu méthodique de la rationalité historique et scientifique. De la théologie comme tâche et responsabilité à la théologie comme loisir et agrément, n'est-ce pas le passage que suggère cette thèse? Le regard théologique sur la musique dans la liturgie nous aura permis de reconsidérer la nature gracieuse et futile du discours théologique, dans sa liberté joueuse des mots et de la sonorité de la foi, matériaux originaires des figures plurielles toujours en procès de la Vérité selon l'Évangile.

CONCLUSION

La difficulté d'aborder une problématique contextuelle en théologie réside dans la fluidité même d'une dynamique en procès. C'est pourtant le défi qui s'impose dès lors qu'on s'intéresse au rapport entre foi et culture, non pas en tant qu'étude historique, mais dans la perspective d'une herméneutique du temps présent. Par conséquent, les conclusions auxquelles je suis parvenu dans cette recherche n'ont pas la prétention d'un savoir démontré hors de tout doute. Ce sont plutôt des propositions avisées qui requièrent une adhésion ouverte, à la mesure de la relativité de tout savoir herméneutique. L'ensemble de ma recherche me conduit à soutenir la thèse selon laquelle la musique joue dans la liturgie une fonction d'inculturation. Au carrefour d'enjeux multiples, allant de la reconnaissance de la compétence musicale au discernement des justes attitudes dans la prière communautaire, l'inculturation de la liturgie apparaît comme un processus complexe, qui ne s'impose pas d'évidence, spécialement dans le contexte d'une société sécularisée qui a rompu avec la situation de chrétienté dans un passé encore récent. Dans le débat sur le chant liturgique au Québec, les différences de jugement sur la convenance de tel style musical ou de tel répertoire sont un indicateur d'un certain fractionnement de l'imaginaire chrétien qui coïncide avec une ambiance culturelle pluraliste. Parce qu'elle soulève le problème des repères de l'identité chrétienne du culte rituel, on comprend mieux que la pratique d'inculturation de la liturgie par la musique suscite des débats au fort accent émotionnel. D'autant plus que l'inculturation dont il est question ici ne concerne pas des gestes ou des rites particuliers

en ajout au rite romain, en faveur desquels on peut trancher ou non. Elle regarde plutôt l'éthos global de la célébration liturgique via les conduites émotionnelles induites ou connotées par la musique, à propos desquelles les régulations institutionnelles se sont toujours bornées à invoquer la nécessaire convenance à l'action sacrée.

C'est un acquis majeur d'avoir traité le problème de la convenance stylistique du chant liturgique au plan du registre évocateur, avant toute considération de l'adéquation fonctionnelle de la forme. Cela nous a permis de considérer avec attention la nomination interprétative des divers intervenants, de peser les contradictions qui s'y manifestent, au-delà d'un savoir normatif, pour discerner les traits d'une Église confrontée au défi de la recomposition de son rapport à la culture pour l'annonce de l'Évangile. Une recomposition qui n'apparaît possible que moyennant une recomposition tout aussi profonde du rapport à sa mémoire, comme moteur d'inspiration de l'élan créateur. L'enjeu de toute inculturation, qu'elle touche le culte ou la théologie, formes fondamentales de l'expression de la foi ecclésiale, est la manifestation du génie inventif d'un christianisme vivant. Cela vaut évidemment pour les nouvelles cultures évangélisées, mais de façon spécifique pour les Églises des sociétés sécularisées de souche chrétienne, exposées à la dérive d'un christianisme nostalgique, spécialement en catholicisme. Faire droit à l'inculturation de la liturgie, dans ces sociétés, c'est honorer la fécondité de la foi des communautés chrétiennes qui portent l'espérance du Ressuscité dans un monde de plus en plus indifférents aux repères ecclésiaux de l'annonce de l'Évangile. C'est faire appel à une foi vivace, ingénieuse, spirituelle, capable de discerner les matériaux culturels aptes au jeu célébratoire de la liturgie. C'est ce

processus qui me semble en cours dans la musique liturgique contemporaine au Québec et qui mérite continuation.

BIBLIOGRAPHIE

A) Liturgie et musique liturgique.

«À propos de l'hospitalité liturgico-musicale: discussion en table ronde», Bulletin de Laudem, no 20, automne 1999 – Hiver 2000, p. 9-19.

Baron, dom L., L'expression du chant grégorien: Commentaire liturgique et musical des messes des dimanches et des principales fêtes de l'année, Abbaye St-Anne de Kergonan, 1948.

Beilliard, Jean et Picard, François, La musique sacrée après la réforme liturgique, Paris, Centurion, 1967.

Bernard, Philippe, Du chant romain au chant grégorien, Paris, Cerf, 1996.

Bescond, Albert-Jacques, Le chant grégorien, Paris, Buchet/Chastel, 1972.

Besse, Abbé Clément, La crise des cérémonies religieuses et de la musique sacrée, Paris, Lethielleux, 1908.

Bihan, Jean, «Autour du chant grégorien», La Maison-Dieu, no 161, 1985, p. 77-82.

Biron, Fernand, Le chant grégorien, sa valeur esthétique, Québec, Librairie de l'Action Catholique, 1946.

Bouchard, Antoine, «Image oubliée du Christ», Liturgie, foi et culture, vol. 26, no 119, p. 55-56.

Bouyer, Louis, La vie de la liturgie, Paris, Cerf, 1956.

Bradshaw, Paul F., «L'uniformisation de la liturgie chrétienne au IV^e siècle et au XX^e siècle», La Maison-Dieu, no 204, 1995, p. 9-30.

Brisson, Roch, «L'assemblée est première», L'Église canadienne, vol. 25, no 4, 12 mars 1992, p. 100.

Bulletin de Laudem, nos 1-16, 1990-1996.

Cadrin, Paul, «Le chant liturgique manifeste-t-il notre communion de foi?», Liturgie, foi et culture, vol. 30, no 148, hiver 1996, p. 57-58.

- Cadrin, Paul, «Musique et ritualité» , Liturgie, foi et culture, vol. 29, no 142, été 1995, p. 58.
- Chant et musique liturgique en pays francophones, Québec, Université Laval, 1994.
- Chauvet, Louis-Marie, «La structuration de la foi dans les célébrations sacramentelles», La Maison Dieu, no 174, 1988, p. 75-95.
- Chouinard, Armand, «Célébrer la foi en musique: une extraordinaire aventure pastorale», L'Église canadienne, vol. 22, no 8, 15 décembre 1988, p. 240.
- Colling, Alfred, Histoire de la musique chrétienne, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1956.
- Combe, P., «Chant grégorien», Science de la musique, tome 1, sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1976, p. 176-180.
- Comptes rendus, rapports et vœux du Congrès Parisien et Régional de Chant liturgique et de Musique d'église, Paris, 1912.
- Congrégation pour le Culte divin et la Discipline des Sacrements, «La liturgie romaine et l'inculturation. IV^e instruction pour une juste application de la Constitution conciliaire sur la liturgie», Notitiae, no 332, 1994/4, p. 116-151.
- Corbin, Solange, L'Église à la conquête de sa musique, Paris, Gallimard, 1960.
- Corbin, Solange, «Musique chrétienne des premiers siècles: les plains-chants et le chant grégorien», Histoire de la musique, tome 1, Paris, Guallimard, 1977, p. 647-688.
- Corbin, Solange, «"Musica" spéculative et "cantus" pratique. Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales», Cahiers de Civilisation médiévale, X^e et XII^e siècle, no 5, 1962, p. 1-12.
- Couillault, Camille, «Apostolat par le chant grégorien», Questions liturgiques et paroissiales, 1911, no II, p. 159-161.
- Cyr, Louis, «Le ministère du musicien d'Église», Concilium, no 72, 1972, p. 87-102.
- Deiss, Lucien, Concile et chant nouveau, Paris, Editions du Levain, 1968.
- Dictionnaire encyclopédique de la théologie catholique, article «Musique», traduit de l'Allemand par I. Goschler, Paris, X. Rondelet et Cie Éditeurs, 1900, p. 398-441.
- Dirks, D. Ildephonse, «Le chant dans la liturgie», Questions liturgiques et paroissiales, no III, 1912, p. 261-270.

- Dirks, D. Ildephonse, «Le chant dans la liturgie: le chant du graduel», Questions liturgiques et paroissiales, no IV, 1913, p. 58-70.
- Dubé, Madeleine, Ouvrons notre cœur, Les éditions du Cénacle, 1992.
- Duchesneau, Claude, et Veuthey, Michel, Musique et liturgie: le document Universa Laus, Paris, Cerf, 1988.
- Dugal, Hélène, «Des dimanches qui chantent?», Liturgie, foi et culture, vol. 23, no 118, juin 1989, p. 55.
- Dugal, Hélène, «Description de la situation de la vie liturgique des paroisses de Montréal en particulier, du Québec et du Canada en général», Pour un chant du peuple de Dieu à la fois traditionnel et contemporain, Saint-Léonard, Organa europae, 1991, p. 12-25.
- Dugal, Hélène, «Le 4^e symposium de la F.F.A.O.: Qu'en est-il de la musique liturgique?», L'Église canadienne, vol. 25, no 1, 1992, p. 16-19.
- Dugal, Hélène, «Liturgie contre-culture», Liturgie, foi et culture, vol. 24, no 123, septembre 1990, p. 56.
- Dugal, Hélène, «Musique et dévotion populaire d'ici», Liturgie, foi et culture, vol. 23, no 119, septembre 1989, p. 55-56.
- Engelmann, Henri et Ferrier, Francis, Romano Guardini, Paris, Fleurus, 1966.
- Feretti, dom Paolo, Esthétique grégorienne, ou Traité des formes musicales du chant grégorien, volume 1, Paris, Desclée, 1938.
- Fortin, Guy, S.S.S., «Pie X, le Pape de la musique sacrée», La revue de Saint-Grégoire, Québec, 3^e année, no 4, décembre 1951, p. 1-7.
- Gagné, Hugues, C.S.V., «Le mouvement grégorien dans la province de Québec», La revue de Saint-Grégoire, Québec, 6^e année, no 2, juin 1954, p. 8-12.
- Gagnon, Ernest, Accompagnement d'orgue des chants liturgiques en usage dans la province ecclésiastique de Québec, Québec, 1903.
- Gajard, dom Joseph, La méthode de Solesmes: ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation, Paris, Desclée, 1951.
- Gajard, dom Joseph, Les plus belles mélodies grégoriennes, Solesmes, 1985.
- Gastoué, Amédée, L'Église et la musique, Paris, Bernard Grasset, 1936.

- Gastoué, Amédée, «La renaissance du chant grégorien», Questions liturgiques et paroissiales, no 8, 1923, 149-151.
- Gatard, A., «Chant grégorien du IX^e au XIX^e siècle», Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, tome 3, Paris, Letaizé et Ané, 1914, col. 311-321.
- Gélineau, Joseph, Chant et musique dans le culte chrétien, Paris, Éditions Fleurus, 1960.
- Gélineau, Joseph, Demain la liturgie: Essai sur l'évolution des assemblées chrétiennes, Paris, Cerf, 1976.
- Gélineau, Joseph, «"Dum suppliant et psallit ecclesia": Renouveau du chant et tradition. Le rôle des chorales», Concilium, no 2, 1965, p. 57-62.
- Gélineau, Joseph, «Les genres musicaux dans le chant liturgique», Église qui chante, no 50, nov.-déc. 1963, p. 3-5; no 51, janvier.-février 1964, p. 4-5; no 52, mars-avril 1964, p. 3-5; no 53-54, mai-juin 1964, p. 3-7.
- Gélineau, Joseph, «Tradition, création, culture», Concilium, no 182, 1983, p. 11-20.
- Gélineau, Joseph, «Va-t-on vers des formes nouvelles dans le chant et la musique liturgique», Concilium, no 52, 1970, p. 37-46.
- Gérolde, Th., Les Pères de l'Église et la musique, Études d'histoire et de philosophie religieuse publiées par la Faculté de théologie protestante de Strasbourg, Paris, Alcan, 1931.
- Gevaert, F.-A., La mélodie antique dans le chant de l'Église latine, Gand, 1895.
- Gingras, Gabriel, «L'animation musicale dans la liturgie paroissiale», Communauté chrétienne, no 107, 1979, p. 478-483.
- Guardini, Romano, L'esprit de la liturgie, traduction par Robert d'Harcourt, Paris, Librairie Plon, 1960.
- Guéranger, dom Prosper, Institutions liturgiques 1840-1851, extraits établis par Jean Vaquié, Éditions de Chiré, 1977.
- Guéranger, dom Prosper, L'année liturgique, tome 1, Paris, Librairie religieuse H. Oudin, 1890.
- Guibert, Joseph de, «La piété dans l'apostolat et la liturgie», Questions liturgiques et paroissiales, no IV, 1913, p. 74-77.
- Guibert, Joseph de, «Pour la gloire de Dieu», Revue d'ascétique et de mystique, no 13, 1932, p. 3-16.

- Hameline, Daniel, «Idéologies et pratiques de la musique liturgique», La Maison Dieu, no 131, 1977, p. 159-199.
- Hameline, Jean-Yves, «Éléments d'anthropologie, de sociologie historique et de musicologie du culte chrétien», Recherches de science religieuse, 78/3, 1990, p. 397-424.
- Hameline, Jean-Yves, Le chant grégorien, Paris, Presses-d'Ile-de-France, 1961.
- Hameline, Jean-Yves, «Le son de l'histoire. Chant et musique dans la restauration catholique», La Maison Dieu, no 131, 1977, p. 5-47.
- Hameline, Jean-Yves, «Liturgie, Église, société», La Maison Dieu, no 208, 1996/4, p. 7-46.
- Hameline, Jean-Yves, Une poétique du rituel, Paris, Cerf, 1997.
- Hucke, Helmut, «Jazz et folk music dans la liturgie», Concilium, no 42, 1969, p. 123-154.
- Hucke, Helmut, «L'instruction sur la musique dans la liturgie», Concilium, no 32, 1968, p. 103-120.
- Hucke, Helmut, «Musique sacrée et réforme liturgique», Concilium, no 12, 1966, p. 47-68.
- Hucke, Helmut, «Musique sacrée», Concilium, no 2, 1965, p. 101-119.
- Hucke, Helmut, «Une nouvelle musique d'Église», Concilium, no 62, 1971, p. 77-86.
- Huijbers, Bernard, «La musique liturgique après Vatican II», Concilium, no 152, 1980, p. 119-130.
- Julien, Jacques, «Chants et musique liturgique et foi populaire», Communauté chrétienne, no 96, 1977, p. 591-595.
- Jungmann, Joseph A., La liturgie des premiers siècles, Paris, Cerf, 1961.
- Jungmann, Joseph A., Tradition et problèmes actuels de pastorale, Lyon, Éditions Xavier Mappus, 1962.
- Kreps, J., «Démocratie ou aristocratie grégorienne», Questions liturgiques et paroissiales, no 1, 1934, p. 12-42.
- La liturgie après Vatican II, Paris, Cerf, 1967.

- La liturgie: Les enseignements pontificaux, Desclée, 1956.
- La liturgie: Les enseignements pontificaux. Concile et après-concile, Desclée, 1968.
- Labat, Paule Élisabeth, Louange à Dieu et chant grégorien, Paris, Librairie Téqui, 1975.
- Labelle, Jean-Baptiste, Répertoire de l'organiste ou recueil de chant grégorien à l'usage des églises du Canada, Montréal, 1851.
- Lapierre, Eugène, La musique au sanctuaire, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932.
- Lapierre, Eugène, «La musique religieuse au Canada», La revue de Saint-Grégoire, Québec, II^e année, no 1, mars 1950, p. 3-7.
- Lapointe, Guy , «La liturgie, lieu privilégié d'intégration de la foi.», Liturgie et Vie chrétienne, no 82, 1972, p. 229-239.
- Lapointe, Guy , «Liturgie et aménagement de la relation clerc-laïc», dans le collectif Relations clercs-laïcs: Analyse d'une crise, Montréal, Fides, 1985, p. 197-214.
- Lapointe, Guy, «La liturgie: au-delà des peurs», Communauté chrétienne, no 143, 1985, p. 450-461.
- Le chant liturgique après Vatican II, Paris, Éditions Fleurus, 1966.
- «Le rôle social de la liturgie catholique», La croix, 11 septembre 1910, cité dans Questions liturgiques et paroissiales, no I, 1910, p. 50-52.
- Lebel, Robert, Je vous écris Espérance!, Éditions Pontbriand, 1991.
- Leclercq, Henri, «Chant romain et grégorien», Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, tome 3, Paris, Letaizé et Ané, 1914, col. 256-311.
- Leclercq, Henri, «Chants populaires liturgiques», Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, tome 3, Paris, Letaizé et Ané, 1914, col. 321-332
- Leclercq, Henri, «Instruments de musique», Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, tome 7, Paris, Letaizé et Ané, 1926, col. 1162-1199.
- Legrand, J., «Dans quelle limite la musique sacrée est-elle compatible avec l'exercice du culte», La revue de Saint-Grégoire, 4^e année, nos 2-3, juin-oct. 1952, p. 13-16.
- Mansi, J.-D., Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, volumes 2 et 9, Florentiae, 1759-1763, reproduit dans une nouvelle parution à Paris, 1902.
- Martin, Émile, Une muse en péril. Essai sur la musique et le sacré, Paris, Fayard, 1968.

- Mathon, G., «Musique», Catholicisme, tome 9, Paris, Letouzey et Ané, 1982, col. 865-898.
- McNamara, Martin, «Les assemblées liturgiques et le culte religieux des premiers chrétiens», Concilium, no 42, 1969, p. 23-36.
- Mercure, dom Georges, O.S.B., Rythmique grégorienne, St-Benoît-du-lac, 1952.
- Missale Romanum, Mame, 1952.
- Moquereau, dom André, Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique, tome 2, Paris, Desclée, 1927.
- Moreau, Dorylas, «Des voies d'avenir pour la liturgie», L'Église canadienne, vol. 22, no 7, 1^{er} décembre 1988, p. 202-203.
- Morin, Clément, «Musique religieuse catholique romaine», Encyclopédie de la musique au Canada, Montréal, Fides, 1983, p. 709-710.
- Ortigues, Joseph d', Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique religieuse, New York, Da Capo Press, 1971, réimpression de l'édition de Paris, 1854.
- Paroissien romain: contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.
- Paroissien Romain contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes. Chant grégorien extrait de l'édition vaticane, Paris, Desclée et Cie, 1934.
- Perrot, Charles, «Le chant hymnique chez les Juifs et les Chrétiens au premier siècle», La Maison-Dieu, no 161, 1985, p. 7-31.
- Perrot, Charles, «Le culte de l'Église primitive», Concilium, no 182, 1983, p. 11-20.
- Pietri, Charles, «Liturgie, culture et société. L'exemple de Rome à la fin de l'Antiquité», Concilium, no 182, 1983, p. 65-77.
- Ratzinger, Joseph Cardinal, Un chant nouveau pour le Seigneur. La foi dans le Christ et la liturgie aujourd'hui, Paris, Desclée-Mame, 1995.
- Recueil Alpec: Iesous ahatonna, Ste-Foy, Éditions Centre Alpec, 1981.
- Rivest, Denis, «Est-ce la mort du chant grégorien?», Communauté chrétienne, no 18, 1964, p. 475-481.

- Robillard, Denise, «Les organistes veulent créer un répertoire de qualité», Bulletin national de liturgie, vol. 22, no 116, déc. 1988, p. 47.
- Roger, Henri, «La musique au pays de Québec», La revue de Saint-Grégoire, Québec, II^e année, no 4, décembre 1950, p. 21-23.
- Rousseau, dom Olivier, Histoire du mouvement liturgique: Esquisse historique depuis le début du XIXe siècle jusqu'au pontificat de Pie X, Paris, Cerf, 1945.
- Schalz, Nicolas, ««Musique sacrée». Naissance et évolution d'un concept», La Maison-Dieu, no 164, 1985, p. 87-104.
- Séguy, Jean, «Rationnel et émotionnel dans la pratique liturgique catholique. Un modèle théorique», La Maison-Dieu, no 129, 1977, p. 73-92.
- Somerville, Stephen, «La musique sacrée au Brésil», Concilium, no 22, 1967, p. 119-122.
- Stéphani, Gino, «La liturgie a-t-elle encore besoin de la musique?», Concilium, no 42, 1969, p. 63-74.
- Sunuol, dom Grégoire, O.S.B., Méthode complète de chant grégorien d'après les principes de l'école de Solesmes, 8^e édition, Paris, Desclée, 1946.
- Thompson, Claude, Cours musique et liturgie: document d'accompagnement, Cégep de Drummondville, 1989.
- Thompson, Claude, «La crise de la prière chantée», La revue de Saint-Grégoire, 13^e année, no 1, mai 1961, p. 2-18.
- Vallerand, Jean, «La musique de la maison de Dieu», La revue de Saint-Grégoire, 4^e année, nos 2-3, juin-oct. 1952, p. 11-12.
- Valois, Jean de, Le chant grégorien, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, coll. «Que sais-je?»
- Vidal, Richard, Vers les sommets, Les éditions Richard Vidal, 1987.
- Vyverman, Chanoine Joseph, Cours de chant grégorien. D'après les principes de l'édition vaticane, Malines, 1946.
- Ward, Justine, «L'enseignement du chant grégorien aux enfants d'après la méthode Ward», La revue de Saint-Grégoire, II^e année, no 2, juin 1950, p. 13-18.

B. Théologie et sciences religieuses.

- Altamer, Berthold, Précis de patrologie, Paris, Éditions Salvator Mulhouse, 1961.
- Ansaldi, Jean, L'articulation de la foi, de la théologie et des écritures, Paris, Cerf, 1991.
- Augustin, Confessions, traduit du latin par Louis de Mondadon, Éditions Pierre Horay, 1982, (coll. «Points»).
- Babin, Pierre, L'ère de la communication: réflexion chrétienne, Paris, Le Centurion, 1986.
- Babin, Pierre, Médias, chance pour l'Évangile: un dialogue, Paris, Lethelleux, 2000.
- Balthasar, Hans Urs von, Romano Guardini: une réforme aux sources, Paris, Fayard, 1971.
- Barucq, André, L'expression de la louange divine et de la prière dans la Bible et en Égypte, Le Caire, Institut d'archéologie orientale français, 1962.
- Borras, Alphonse «La Tradition vivante, un pléonasme mal assumé?», Revue d'éthique et de théologie morale: le Supplément, no 216, mars-avril 2001, p. 11- 34.
- Bovis, André de, article «Prière. L'Église catholique, 16^e-19^e siècle », Dictionnaire de spiritualité, fascicules LXXXIII-LXXXIV-LXXXV, Paris, Beauchesne, 1986, col. col. 2295-2317.
- Carrier, Hervé, Lexique de la culture. Pour l'analyse culturelle et l'inculturation, Tournai-Louvain-la-Neuve, Desclée, 1992.
- Chauvet, Louis-Marie, Symbole et sacrement. Pour une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne, Paris, cerf, 1987.
- Christophe, Paul, L'Église dans l'histoire des hommes, Limoges, Droguet-Ardant, 1982.
- Commission théologique internationale, «La foi et l'inculturation», La documentation catholique, no 1980, 19 mars 1989, p. 281-289.
- Concile oecuménique Vatican II, «Constitution sur la sainte Liturgie *Sacrosanctum concilium*», Paris, Centurion, 1967, p. 149 -205.
- Cyprien de Carthage, L'oraison dominicale, Paris, PUF, 1964.
- Daniélou, Jean, Message évangélique et culture hellénistique, Paris, Desclée, 1961.
- Delumeau, Jean, Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident, Paris, Fayard, 1983.

- Delfour, Jean-Jacques, «Saint Augustin: Paroles du temps, temps de la parole», Kairos, no 7, 1996, p. 11-64
- Ferrier, Francis, Saint Augustin, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- Geffré, Claude, «Du savoir à l'interprétation», dans le collectif Le déplacement de la théologie. Actes du colloque méthodologique de février 1976, Paris, Beauchesne, 1977, p. 51-64, coll. «Le point théologique».
- Girard, Marc, Les psaumes. Miroir de la vie des pauvres, Montréal, Éditions Paulines, 1993.
- Girard, Marc, Les symboles dans la Bible, Montréal, Éditions Bellarmin, 1991.
- Grelot Pierre, article «Prière. La prière dans la bible», Dictionnaire de spiritualité, fascicules LXXXIII-LXXXIV-LXXXV, Paris, Beauchesne, 1986, col. 2217-2247.
- Grelot, Pierre «L'arrière-plan araméen du Pater», Revue biblique, tome 91, 1984, p. 531-556.
- Guardini, Romano, Christianisme et culture, traduit de l'allemand par le P. Groenendael, s.j., Casterman, 1967.
- Hamman, Adalbert, Études patristiques. Méthodologie-liturgie, histoire-théologie, Paris, Beauchesne, 1991.
- Hamman, Adalbert, La prière I. Le nouveau testament, Paris, Desclée, 1959.
- Hamman, Adalbert, La prière II. Les trois premiers siècles, Paris, Desclée, 1959.
- Henry, A.-M. , «L'écho de la Tradition dans l'art. Avant-propos: L'art et la théologie», Initiation théologique, tome 1, Paris, Cerf, 1952, p. 201-204.
- Hourlier, Jacques, «Paul Diacre», Dictionnaire de spiritualité, fascicules LXXVI-LXXVII, 1983, col. 560-562.
- Jérémiás, J. , Le message central du Nouveau Testament, Paris, Cerf, 1976.
- Jérémiás, J. , Paroles de Jésus, Paris, Cerf, 1969.
- Jossua, Jean-Pierre, et Sed, Nicolas-Jean, Interpréter. Mélanges offerts à Claude Geffré, Paris, Cerf, 1992.
- Jüngel, Eberhard, Dieu, mystère du monde, tome 2, Paris, Cerf, 1983.

- Krakowski, Edouard, L'esthétique de Plotin et son influence. Une philosophie de l'amour et de la beauté, Paris, E. de Boccard, 1929.
- Kasper, Walter, La théologie et l'Église, Paris, Cerf, 1990.
- Kung, Hans, Une théologie pour le troisième millénaire, Paris, Seuil, 1989.
- Lafon, Ghislain Lafont, Histoire théologique de l'Église catholique. Itinéraire et formes de la théologie, Paris, Cerf, 1994.
- «Le Pseudo-Denys l'Aéropagite», Dictionnaire de spiritualité, tome 3, Paris, Beauchesne, 1957, col. 244-429.
- Leclercq, Henri, article «Charlemagne», Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, tome 3, Paris, Letaizé et Ané, 1914, col. 656-803.
- Limet, Henri et Ries, Julien, L'expérience de la prière dans les grandes religions, Louvain-la-neuve, 1980.
- Mâle, Émile, L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, Paris, Librairie Armand-Colin, 1969.
- Maly, Eugene, «Interaction du monde et du culte dans l'Écriture», Concilium, no 62, 1971, p. 29-38.
- Marchel, W., Abba, Père! La prière du Christ et des chrétiens, Rome, Biblical institute press, 1971.
- Marié, Georges, article «Familiarité avec Dieu», Dictionnaire de spiritualité, tome V, Paris, Beauchesne, 1964, col. 47-56.
- Méat, André, article «Prière. Dans la tradition chrétienne: Du 2^e siècle au concile de Nicée (325)», Dictionnaire de spiritualité, fascicules LXXXIII-LXXXIV-LXXXV, Paris, Beauchesne, 1986, col. 2247-2256.
- O'Leary, Joseph Stephen, La vérité chrétienne à l'âge du pluralisme religieux, Paris, Cerf, 1994.
- Oliviéro, Ph., et Orel, T. , «L'expérience rituelle», Recherches de science religieuse, 78/3 (1990), p. 329-372.
- Otto, Rudolf, Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1969.

- Panofski, Erwin, Architecture gothique et pensée scolastique, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.
- Peelman, Achiel, L'inculturation. L'Église et les cultures, Université St-Paul, Ottawa, Novalis, 1988.
- Pegon, Joseph, article «Componction», Dictionnaire de spiritualité, tome 2, Paris, Beauchesne, 1953, col. 1312-1321.
- Philononko, Marc, «De la "Prière de Jésus" au "Notre Père". (Abba; targoum du Psaume 89,27; 4Q369, 1, 2, 1-12; Lc, 11, 2)», Revue d'histoire et de philosophie religieuses, vol. 77, 1997/2, p. 133-140.
- Pottmeyer, Hermann J., article «Tradition», Dictionnaire de théologie fondamentale, sous la direction de René Latourelle et de Rino Fisichella, Montréal, Bellarmin, 1992, p. 1429-1437.
- Pseudo-Denys l'aréopagite, Oeuvres complètes, traduction, préface et notes par Maurice de Candillac, Paris, Éditions Montaigne, 1943.
- Riché, Pierre, «Le christianisme dans l'occident carolingien (milieu VIII^e siècle- fin IX^e siècle.» Histoire du christianisme. Des origines à nos jours, tome IV: Évêques, moines et empereurs (610-1054), sous la direction de Jean-Marie Mayeur, Charles et Luce Pietri, André Vauchez, Marc Venard, Paris, Desclée, 1993, p. 683-765.
- Roques, René, L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys, Paris, Cerf, 1983.
- Saffrey, Henri-Dominique, «Nouveaux liens objectifs entre le Pseudo-Denys et Proclus», Revue des sciences philosophiques et théologiques, tome 63, no 1, janv. 1979, p. 3-16.
- Segundo, Juan Luis, Qu'est-ce qu'un dogme? Liberté évangélique et vérité normative, Paris, Cerf, 1992.
- Solignac, Aimé, article «Prière. Les Pères de l'Église du 4^e au 6^e siècle», Dictionnaire de spiritualité, fascicules LXXXIII-LXXXIV-LXXXV, Paris, Beauchesne, 1986, col 2256- 2271.
- Soyer, l'abbé Eugène, La vie angélique ou l'imitation des saints anges, Paris, Haton, 1873.
- Tillard, Jean-Marie-Roger, Église d'Églises, Paris, Cerf, 1987.
- Tillard, Jean-Marie-Roger, L'Église locale: ecclésiologie de communion et catholicité, Paris, Cerf, 1995.

Tracy, David, Pluralité et ambiguïté. Herméneutique, religion, espérance, Paris, Cerf, 1999.

Van des Meer, F., Saint Augustin, pasteur d'âmes, Colmar-Paris, Éditions Alsatia, 1955.

Vergote, Antoine, Interprétation du langage religieux, Paris, Seuil, 1973.

Vilanova, Évangélista, Histoire des théologies chrétiennes, 3 tomes, Paris, Cerf, 1997.

C. Sciences humaines.

Alperson, Philip, «Introduction: new direction in the phylosophy of music», The journal of aesthetics and art criticism, vol. 52, no 1, Winter 1994, p. 1-11.

Baillargeon, Gérard et Martin, Louise, Statistique appliquée à la psychologie, Trois-Rivières, Les éditions SMG, 1989.

Benzécri, J.-P. & F., Pratique de l'analyse des données: analyse des correspondances & classification. Esposé élémentaire, Paris, Dunod, 1984.

Berlyne, D. E., Aesthetics and psychobiology, New York, Appleton Century Crofts, 1971.

Bertoli, Jean-Pierre, «La notion de style et l'analyse musicale: bilan et essai d'interprétation», Analyse musicale, no 117, oct. 1989, p. 11-14.

Bigand, Emmanuel, «Les sciences de la cognition musicale», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 411, mai-août 1993, p. 449-458.

Bouveresse, Renée, Esthétique, psychologie et musique: l'esthétique expérimentale et son origine philosophique chez David Hume, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995.

Brun, Jean, Le néoplatonisme, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

Bruyne, Edgar de, Études d'esthétique médiévale, tome 1, Bruges, de Tempel, 1946.

Chailley, Jacques, Cours d'histoire de la musique. Des origines à la fin du XVIIe siècle, Paris, Alphonse Leduc, 1985.

Chailley, Jacques, Histoire musicale du moyen âge, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

- Chailley, Jacques, Les passions de J. S. Bach, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Comettant, Oscar, Musique et musiciens, Prais, Pagnerre, 1862.
- Court, Raymond, Le musical: essai sur les fondements anthropologiques de l'art, Paris, Éditions Klincksieck, 1976.
- Durand, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1982.
- Elster, Jon, «Conventions, créativité et originalité», EspaceTemps, no 55-56, 1994, p. 18-29.
- Fortin, Claudette et Rousseau, Robert, Psychologie cognitive: une approche de traitement de l'information, Sainte-Foy, Télé-université, 1996.
- Fraisse, P., Les structures rythmiques, Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- Francès, Robert, «L'artéfact socio-culturel dans la musique contemporaine», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 410, janv.-avril 1993, p. 403-408.
- Francès, Robert, La perception de la musique, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1958.
- Fubini, Enrico, Les philosophes et la musique, Paris, Honoré Champion, 1983.
- Goffman, Erving, Les rites d'interaction, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- Goldman, Alan, «Emotions in music (a postcript)», The journal of aesthetics and art criticism, vol 53, no 1, Winter 1995, p. 59-70.
- Hadot, P., Exercices spirituels et philosophie antique, Paris, Études augustinienes, 1987.
- Hanslick, Eduard, Du beau dans la musique, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986.
- Imberty, Michel, «Fantasme du temps et de la mort en psychanalyse de la musique», Bulletin de psychologie, tome XXXI, 336, (no 12-17), 1978, p. 747-758.
- Imberty, Michel, «Perception des formes musicales et fantasmes du temps, Colloque international d'audiophonologie», Bulletin d'audiophonologie, 7, (1), 1976, p. 67-85.
- Imberty, Michel, «Polysémie et cohérence sémantique du langage musical: 1.- La polysémie dans les réponses verbales associées à la musique, et la construction

- d'une échelle circulaire des expressivités musicales», Sciences de l'art - Scientific Aesthetics, 7, (1-2), 1970, p. 77-93.
- Imberty, Michel, «Polysémie et cohérence sémantique du langage musical: 2.- La structure des connotations verbales de la musique et la cohérence des contenus sémantiques», Sciences de l'art - Scientific Aesthetics, 8, (2), 1971, p. 65-81.
- Imberty, Michel, «Polysémie et cohérence sémantique du langage musical: 3.- Représentation sémantique du style», Sciences de l'art - Scientific Aesthetics, vol. 1, (2), 1976, p. 139-159.
- Imberty, Michel, Sémantique psychologique de la musique, Thèse de doctorat ès Lettres et Sciences humaines, Université de Paris X - Nanterre, 1978.
- Imberty, Michel, Sémantique psychologique de la musique: entendre la musique, Paris, Dunod, 1979.
- Imberty, Michel, Sémantique psychologique de la musique: les écritures du temps, Paris, Dunod, 1981.
- Javeau, Claude, L'enquête par questionnaire. Manuel à l'usage du praticien, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988.
- Kivy, Peter, «Auditor's emotions: contention, concession and compromise», The journal of aesthetics and art criticism, vol. 51, no 1, Winter 1993, p. 1-12.
- Lasalle-Leduc, Annette, La vie musicale au Canada français, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1964.
- Loisy, Jeanne, «Écoute musicale et développement de l'expressivité», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 410, janv.-avril 1993, p. 440-448.
- Lorraine, Renée, «Musicology and theory: where it's been, where it's going?», The journal of aesthetics and art criticism, vol. 51, no 2, Spring 1993, p. 235-244.
- Martin, Serge, Le langage musical, Paris, Klincksieck, 1978.
- Moles, Abraham, «Approche informationnelle de la perception et de la création musicales», International review of the aesthetics and sociology of music, vol. 17, no 2, December 1986, p. 273-297.
- Moles, Abraham, Théorie de l'information et perception esthétique, Paris, 1958.
- Montigny, René, Histoire de la musique, Paris, Payot, 1964.

- Nattiez, Jean-Jacques, «Les tendances de la recherche en sémiologie musicale», La musique et le rite. Sacré et profane., vol. 2, Strasbourg, Association des publications près les Universités de Strasbourg, 1986, p. 759-779.
- Nattiez, Jean-Jacques, «Introduction à l'esthétique de Hanslick», préface à l'édition française de E. Hanslick, Du beau dans la musique, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986, p. 11-51.
- Nattiez, Jean-Jacques, Musicologie générale et sémiologie, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1987.
- Nettl, Bruno, ««Musical thinking» & «thinking about music» in ethnomusicology», The journal of aesthetics and art criticism, vol. 52, no 1, Winter 1994, p. 139-148.
- Parrochia, Daniel, «Le temps et l'information», Kairos, no 7, 1996, p. 65-90.
- Pequinot-Desprats, «Champ de l'art - Champ de la psychanalyse. Quelques réflexions sur leur rencontre», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 410, janv.-avril 1993, p. 210-213.
- Piaget, Jean, La formation du symbole chez l'enfant, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1964.
- Poizat, Michel, «L'enjeu de la musique ou "à quoi sert de chanter?"», Bulletin de psychologie, tome XLVI, no 411, mai-août 1993, p 484-488.
- Poizat, Michel, La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée, Paris, Éditions Métailié, 1991.
- Radford, Colin, «Emotions in music: a reply to the cognitivists», The journal of aesthetics and art criticism, vol. 47, no 1, Winter 1989, p. 69-76.
- Riché, Pierre, Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge: de la fin du V^e siècle au milieu du XI^e siècle, Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- Riché, Pierre, Éducation et culture dans l'Occident barbare. 6^e - 8^e siècle, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- Robinson, Jenefer, «The expression and arousal of emotion in music», The journal of aesthetics and art criticism, vol. 52, no 1, Winter 1994, p. 13-22.
- Shindler, David L., «Le temps dans l'éternité et l'éternité dans le temps», Communio, no XVI/1, janvier-février 1991, p. 77-93
- Sparshott, Kendall, «Music and feeling», The journal of aesthetics and art criticism, vol. 52, no 1, Winter 1994, p. 23-36.

Stravinski, Igor, Chronique de ma vie, Paris, Gonthier, 1971.

Supicic, Ivo, «Esthétique et art musical», International review of the aesthetics and sociology of music, vol. 19, no 1, June 1988, p. 3-34.

Supicic, Ivo, La musique expressive, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

Supicic, Ivo, «Musique et fête: note sur le sacré et le profane», International review of the aesthetics and sociology of music, vol. 21, no 2, December 1990, p. 179-187.

Vaysse, Jean-Marie, «Les mots du temps», Kairos, no 7, 1996, p. 113-146.

Vinsonneau, Geneviève, Culture et comportement, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.

Volle, Michel, Analyse des données, Paris, Économica, 1993.

Walton, Kendall, «Listening with imagination: is music representational?», The journal of aesthetics and art criticism, vol. 52, no 1, Winter 1994, p. 47-62.

ANNEXE A.

Questionnaire et compte rendu du sondage d'opinion sur la situation de la musique liturgique au Québec auprès des responsables diocésains de musique liturgique.

A. Mode de présentation des résultats.

Les résultats de ce sondage d'opinion sont présentés sur la base du questionnaire qui a été envoyé aux divers responsables diocésains de musique liturgique ou de liturgie. À chacune des questions, on peut lire le pourcentage obtenu pour chaque choix de réponse, ainsi que les commentaires des répondants. Ces derniers sont identifiés par un code alphanumérique allant de DR1 à DR18.

B. Compte rendu.

1. D'après votre connaissance du milieu musical liturgique, les musiciens d'église sont...

- 50% a) majoritairement des femmes.
- 0 b) majoritairement des hommes.
- 50% c) se partagent dans une proportion égale d'hommes et de femmes.

Commentaires:

DR14: (réponse C) en ajoutant "*Si on ajoute les membres des chorales, ce serait majoritairement des femmes.*"

DR15 : (réponse C) en ajoutant "*Dans nos sessions diocésaines, nous avons rencontré davantage d'hommes chez les organistes et plus de femmes chez les animateurs, animatrices de chants et part égale comme chefs de chœur.*"

DR16 : (réponse C) en ajoutant "*avec une tendance plus féminine.*"

2. Les intervenants musicaux paroissiaux sont...

- 0 a) généralement des professionnels de la musique (issus des conservatoires et universités)¹.
- 81,2% b) généralement des musiciens amateurs (quelques années de formation musicale)¹.
- 18,8% c) un partage équitable entre musiciens amateurs et professionnels.

¹ Dans la suite du questionnaire, le qualificatif "professionnel" est attribué au musicien d'église ayant une formation universitaire ou l'équivalent. Par opposition, le musicien amateur désigne celui qui ne possède qu'une formation musicale sommaire et incomplète.

Commentaires:

DR15 : (réponse C) en ajoutant *"J'enlèverais le mot équitable car il y (sic) davantage de musiciens amateurs sans que ce soit généralement. Parmi les organistes (180), 1/3 de professionnels donnant des concerts, 1/3 de femmes environ. Les 2/3 sont des musiciens amateurs ou avec une formation pianistique."*

DR16 (réponse B) en ajoutant *"Les musiciens professionnels se retrouvent dans les villes."*

3. D'après vous, la motivation première des musiciens amateurs qui s'engagent en liturgie c'est...

- 26,1% a) par amour de la musique.
- 56,5% b) pour vivre un engagement de foi (service communautaire).
- 4,3% c) pour un travail rémunéré.
- 0 d) on ne peut présumer des motivations.
- 13% e) autre. Précisez _____

Commentaires:

DR11 (réponse A et E) en ajoutant *"Comme loisir."*

DR12 : (réponse E) en ajoutant *"Parce que la paroisse avait besoin d'un organiste et qu'ils ont accepté de rendre ce service à la communauté."*

DR15 : (réponse C et E) en ajoutant *"Très difficile à répondre car toutes les motivations y sont. Cependant j'opterais pour C. Chez les musiciens amateurs, l'aspect monétaire joue un peu. Souvent c'est par engagement dans la communauté et par amour de la musique."*

DR16: (réponse B) en ajoutant la reformulation suivante: *"pour vivre un service communautaire. Mais l'angle de la foi n'est pas premier. C'est d'abord pour rendre service."*

4. D'après vous, la motivation première des musiciens professionnels qui s'engagent en liturgie c'est ...

- 34,9% a) par amour de la musique.
- 17,4% b) pour vivre un engagement de foi (service communautaire).
- 34,9% c) pour un travail rémunéré.
- 8,7% d) on ne peut présumer des motivations.
- 4,3% e) autre. Précisez _____

Commentaires:

DR15: (réponse C et E) en ajoutant "*et la possibilité d'avoir un instrument de travail. Chez les musiciens professionnels, c'est davantage pour gagner leur vie et avoir un instrument de travail et par amour de la musique et non de la liturgie. À mon avis, l'engagement de foi est faible.*"

DR16: (réponse A) en ajoutant "*À l'occasion, la foi des personnes vient colorer leur participation.*"

5. Les musiciens d'église ayant une formation professionnelle sont majoritairement...

- 5,6% a) des chanteurs ou chanteuses (animation du chant d'assemblée).
- 5,6% b) des chefs de chœur.
- 77,8% c) des organistes.
- 11,1% d) sont répartis en proportions égales.

Commentaire:

DR15 : (réponse C) en ajoutant "*Ce sont les organistes qui sont les plus formés en musique. Les animateurs et animatrices du chant de l'assemblée seront davantage présents dans les sessions de formation tant liturgiques que techniques. Je crois qu'il faut faire une distinction entre les chantres aux mariages et funérailles qui ont très peu de lien de parenté avec la liturgie. Ils doivent gagner leur vie et le font avec leur voix sans plus de discernement sur le plan liturgique. Les chefs de chœur ont en général une bonne formation musicale mais peu de formation liturgique. N.B. : Je crois que cette méconnaissance du milieu de travail dans lequel les musiciens oeuvrent est une source majeure de conflits.*"

6. Les musiciens d'église ayant peu de formation musicale sont majoritairement...

- 62,5% a) des chanteurs ou chanteuses (animation du chant d'assemblée).
- 0 b) des chefs de chœur.
- 6,3% c) des organistes.
- 31,3% d) sont répartis en proportions égales.

Commentaire:

DR15 : "*Au premier abord, je dis que c'est également réparti, mais peut-être que les chanteurs et chanteuses sont les moins choyés au domaine de la formation musicale. Mais c'est le groupe le plus engagé à se donner de la formation. Ils sont davantage conscients de leur manque.*"

7. Comme responsable diocésain, avez-vous déjà observé des tensions ou même des conflits dans le domaine de la musique liturgique?

- 56,3 a) Oui , à plusieurs reprises.
 37,5% b) Oui, quelques fois.
 6,3% c) Rarement.
 0 d) Jamais.

Commentaire:

DR15 : (réponse A) en ajoutant "*La musique liturgique est source de conflits. Pourquoi? C'est qu'elle doit tenir compte de deux aspects complémentaires, de la liturgie en premier lieu puis de la musique en second lieu. La musique étant au service de l'action liturgique. En réalité, la musique est un accessoire qu'on ne saurait se passer mais quand même un accessoire. Il y aura célébration même s'il n'y a pas de musique, et il n'y aura pas de célébration s'il n'y a que de la musique.*"

8. D'après vos observations, les problèmes dans ce domaine concernent principalement...

- 16,7% a) La rémunération.
 20,8% b) Le recrutement de musiciens compétents.
 20,8% c) La programmation musicale des célébrations.
 37,5% d) Le manque de formation liturgique des musiciens.
 4,2% e) Autre. Précisez: _____

Commentaires:

DR12 : (réponse E) en ajoutant "*Une différence de perception et d'accent dans le rôle de la musique et des chants dans la célébration.*"

DR15 : (réponse A, C et D) en ajoutant "*Davantage le manque de formation liturgique ce qui entraîne des conflits au niveau de la programmation. Le recrutement de musiciens compétents à la fois en liturgie et en musique est un problème, mais à mon avis pas du même ordre que les autres énoncés. Car les musiciens peuvent se donner de la compétence, par leur présence aux comités de liturgie en suivant des cours, au contact des présidents de l'assemblée. Le problème majeur est un engagement profond comme chrétiens ou chrétiennes. L'amour de la liturgie, des assemblées liturgiques et le goût de célébrer son Seigneur.*"

DR16: (réponse C et D) en ajoutant "*Il y a aussi le manque de communication entre l'organiste, le chef de chœur et le comité de liturgie.*"

9. À l'égard du chant liturgique actuel, les musiciens d'église ayant une formation professionnelle vous semblent généralement...

- 0 a) très satisfaits de la qualité musicale.
- 29,4% b) satisfaits du répertoire disponible.
- 41,2% c) inconfortables avec la qualité moyenne de la musique.
- 29,4% d) irrités par la piètre qualité musicale.

Commentaire:

DR15: *"Parmi le premier tiers des organistes, la majorité sont irrités par la piètre qualité musicale de la production, mais font peu d'efforts pour améliorer cette qualité."*

10. Le cas échéant, les insatisfactions des musiciens professionnels vous semblent...

- 11,8% a) tout à fait justifiées, en raison de l'inconvenance stylistique du chant liturgique actuel.
- 58,8% b) parfois justifiées en raison du manque de compétence musicale des compositeurs amateurs (fautes d'harmonie, etc.).
- 0 c) tout à fait déplacées, injustes à l'égard des efforts sincères des compositeurs amateurs.
- 23,5% d) des prétentions hautaines de "connaisseurs".
- 5,9% e) autre. Précisez _____

Commentaires:

DR1 : Aucune réponse avec un "?" couvrant toutes les propositions.

DR14 : (réponse B) en ajoutant *"mais aussi du manque de formation musicale des personnes qui choisissent les chants"*. (réponse E) en ajoutant *"Souvent le musicien professionnel ne comprend pas le sens de la liturgie et ne pense qu'à la musique. On ne comprend pas toujours que c'est un service à la communauté."*

DR15 : (réponse B et D) en ajoutant *"Incompréhension de la dynamique de la liturgie actuelle. Participation de l'assemblée synonyme de vulgaire. Souvent des prétentions hautaines. Mais je dois leur donner raison du fait que le manque de connaissances et de formation liturgique et musicale chez les compositeurs et les paroliers est palpable."*

DR16 : (réponse B et E) en ajoutant *"La non-perception du rôle de la musique dans la liturgie. La première se doit d'être au service de la deuxième et d'aider à la prière de l'assemblée entière."*

11 Comment vous situez-vous devant les expériences de restauration du répertoire de chant latin (chœur grégorien, polyphonie sacrée, etc.)?

- 15% a) C'est un trésor qu'il nous faut retrouver pour profiter de ses richesses évocatrices.
- 20% b) Nous encourageons ces initiatives parce qu'elles permettent à l'Église d'aujourd'hui de reprendre contact avec ses racines historiques et spirituelles.
- 5% c) C'est une manifestation subtile d'intégrisme sous couvert de sensibilité esthétique.
- 25% d) Nous sommes hésitants à nous prononcer. Nous avons de la difficulté à nous situer.
- 0 e) C'est indispensable pour redonner le sens du mystère à l'assemblée.
- 10% f) C'est un retour à la liturgie spectacle.
- 25% g) C'est un recul devant le défi de créer un langage musical liturgique de notre temps.

Commentaires:

DR12 : (réponse A) en ajoutant la correction suivante: "*C'est un trésor qu'il nous faut "conserver".*"

DR14 : Aucune réponse, en ajoutant "*Le dosage pourrait être intéressant si on tient compte de (a) et (g). Occasions ou lieux particuliers. Qu'est-ce que le grégorien apporte de plus à une célébration? C'est beau quand c'est bien connu des gens et bien chanté. Le grégorien de nos paroisses est-il si beau?*"

DR15 : (réponse C, F et G) en ajoutant "*Au niveau musical il y a une richesse à exploiter en temps opportuns - quelques hymnes, introït de Noël, Pâques. - Les textes latins ne sont plus à point liturgiquement et théologiquement. La teneur des lectures ne coïncide plus avec la nouvelle organisation de l'année liturgique. On idéalise le grégorien. - Répertoire fixe qui ne donne pas de trouble, qui ne fait pas appel à la créativité, à l'intelligence de nos assemblées, ni à sa participation. J'aime écouter du grégorien bien chanté, autre chose est de l'exécuter avec beauté et sens du sacré... C'est dommage. Car la dynamique de la liturgie du Concile Vatican II est théologiquement très positive. La participation de l'assemblée n'est pas farfelue, elle est obligée dans cette liturgie. Revenir au grégorien, c'est être en présence d'un patrimoine musical à n'en pas douter. Mais au niveau de l'action liturgique, de la participation de l'assemblée, c'est nettement un recul. À mon avis, il y a deux problèmes majeurs dans ce retour, une méconnaissance de la liturgie et de la théologie et de la nécessité de la participation active des fidèles. Ce retour se situe uniquement au niveau musical à mon avis. Je ne suis pas contre le choix, en temps opportun, d'une pièce ou l'autre qui vient servir l'action liturgique du jour. Mais je suis contre un retour systématique.*"

DR16 : (réponse G) en ajoutant "*Si la restauration est partielle, elle peut être une solution de compromis pour nous garder en lien avec une partie de la tradition car le grégorien n'est pas éternel.*"

DR17 : (réponse G) en ajoutant la correction suivante: "*C'est aussi un danger devant le défi de créer...*"

12. Êtes-vous d'accord avec l'observation que ce sont les musiciens professionnels qui ont le plus tendance à rechercher la restauration du répertoire de musique sacrée?

- 46,7% a) Tout à fait d'accord.
- 46,7% b) D'accord dans une certaine mesure.
- 6,7% c) Plutôt en désaccord.
- 0 d) Pas du tout d'accord.

Commentaire:

DR15 : (réponse A) en ajoutant "*Musique sacrée? Qu'est-ce à dire? Je suis tout à fait d'accord avec cet énoncé. L'église et les cérémonies religieuses sont le prétexte à restaurer ces pièces de musique dites sacrées. Si les salles de concerts étaient ouvertes, elles se chanteraient là. Qu'une pièce ou l'autre qui convient au moment liturgique et à la fête soit chantée ne me fait pas problème.*"

13. Si oui, pour quelle(s) raison(s) d'après vous?

- 21,4% a) Parce qu'ils connaissent la grande valeur esthétique et spirituelle de ce répertoire.
- 42,9% b) Parce que cela représente un défi musical plus intéressant.
- 14,3% c) Parce qu'ils ont un sens musical plus développé leur permettant de discerner ce qui convient à la dignité de l'action liturgique.
- 21,4% d) Parce qu'ils sont plus sensibles à la beauté comme voie de spiritualité.

Commentaires:

DR11 : (réponse D) en ajoutant "*musiciens professionnels. Mais nostalgie (musiciens amateurs).*"

DR14 : (réponse B) en ajoutant "*Souvent ignorant de ce qui se fait déjà et aucun souci de recherche. Leurs études ont développé un goût en ce sens.*"

DR15 : (réponse A) en ajoutant la correction suivante: "*Parce qu'ils connaissent ce répertoire. C'est le répertoire enseigné dans les écoles de musique (universités et conservatoires). Ils ne connaissent pas d'autres répertoires et souvent ne veulent pas en connaître d'autres. C'est parce qu'ils connaissent ce répertoire qui souvent nourrit les émotions. Puis ce type de répertoire présente un défi pour une chorale à voix mixtes.*"

DR17 : (réponse A) en ajoutant la correction suivante: "*Parce qu'ils connaissent la grande valeur esthétique de ce répertoire.*"

14. Comme responsable diocésain, comment vous situez-vous devant les jugements de valeur des musiciens professionnels sur le chant liturgique actuel?

- 0 a) Ce sont des avis de spécialistes avertis en la matière.
- 11,8% b) Leur compétence fait autorité mais nous ne sommes pas spontanément d'accord.
- 17,6% c) Nous n'avons pas les compétences équivalentes pour exercer une vigilance critique face à ces jugements de valeur.
- 52,9% d) Les critères liturgiques et pastoraux nous semblent mis à l'écart.
- 17,6% e) Nous avons besoin de ce point de vue pour nous éclairer.

Commentaires:

DR11 : (réponse D) en ajoutant "*...ainsi que les critères de leurs choix musicaux.*"

DR15 : (réponse D et E) en ajoutant "*À mon avis ils ne sont pas avertis au sujet de musique liturgique. Il y a souvent un parti pris. Nous avons besoin de ce point de vue pour nous rendre vigilant sur la musique et le chant liturgique.*"

DR16 : (réponse D) en ajoutant "*... mais leur avis est important.*"

15. Jusqu'à récemment, le peu d'implication des compositeurs professionnels québécois dans le domaine du chant liturgique en français s'explique selon vous... (2 choix possibles)

- 9,7% a) Par l'absence d'initiative de commande de la part des responsables ecclésiastiques.
- 22,6% b) Par le peu d'intérêt face au chant d'assemblée.
- 32,3% c) Par le peu d'enracinement communautaire de l'expérience religieuse des musiciens professionnels.
- 0 d) Par un concours de circonstance malencontreux.
- 15,1% e) Par un manque de compréhension de la réforme liturgique de Vatican II.
- 19,4% f) Par la sécularisation de la société québécoise.

Commentaires:

DR15 : (réponses B, C, E et F) en ajoutant "*Je suis obligée ici de faire 4 choix et d'en ajouter un autre énoncé: par peur de la critique. Mais je peux mettre en priorité E et C.*"

DR16 : (réponses C et F) en ajoutant "*Certains assurent des services musicaux dans plusieurs paroisses mais semblent demeurer en dehors de l'action liturgique.*"

16 La requête d'une musique de plus grande qualité pour la liturgie vous semble...

- 5,6% a) un idéal inaccessible étant donné les possibilités limitées d'une assemblée.
 44,4% b) un idéal à poursuivre.
 0 c) une prétention savante de spécialistes qui cherchent à consolider leur domaine d'emploi.
 50% d) une juste requête qui convient au respect dû à l'assemblée.

Commentaires:

DR11 : (réponse D) en ajoutant "*De qui vient "la requête" d'une musique de plus grande qualité? Vient-elle des musiciens professionnels ou des responsables diocésains de liturgie? a) S'il s'agit d'une requête venant des musiciens professionnels, notre réponse serait A ou C. b) S'il s'agit d'une requête venant des responsables de la liturgie, la réponse serait D.*"

DR14 : (réponse B) en ajoutant "*Pour une meilleure qualité et une plus grande et meilleure accessibilité de l'assemblée.*"

DR15 : (réponse B et D) en ajoutant "*Les assemblées peuvent chanter beaucoup plus que l'on pense des choses difficiles mais accessibles.*"

DR16 : (réponse D) en ajoutant "*Tout en sachant que nous n'atteindrons jamais la perfection mais il nous faut tendre à faire en sorte que la musique aide une assemblée à faire corps.*"

17. Selon votre point de vue, le renouveau du chant liturgique au Québec depuis Vatican II est plutôt d'un style... (2 choix possibles)

- 3,6% a) Commercial et banal
 14,3% b) Ballade sentimentale
 46,4% c) Priant et simple
 7,1% d) Sans valeur esthétique
 7,1% e) Lyrique
 0 f) Intemporel et sacré.
 21,4% g) Moderne et actuel.

Commentaire:

DR17 : (réponse A) en ajoutant la correction suivante: "*Banal*".

18. Comment vous situez-vous devant l'avis que le chant liturgique au Québec est en grande partie responsable d'une perte du sens du sacré dans les communautés célébrantes catholiques?

- 6,3% a) Tout à fait d'accord.
 12,5% b) D'accord dans une certaine mesure.
 50% c) Plutôt en désaccord.
 31,3% d) Pas du tout d'accord.

Commentaires:

DR14 : (réponse D) en ajoutant "*La liturgie d'aujourd'hui n'est pas la même qu'autrefois. La société québécoise n'est pas la même qu'autrefois. Avions-nous vraiment le sens du sacré autrefois ou si on nous imposait la liturgie?*"

DR15 : (réponse C) en ajoutant "*Il faut peut-être questionner le "sens du sacré". C'est, je pense, une perte de valeurs spirituelles et tout simplement de la foi.*"

DR16 : (réponse C) en ajoutant "*Quelle est cette perte du sens du sacré?*"

19. Comment vous situez-vous devant l'avis que le chant liturgique au Québec a contribué au renouveau liturgique communautaire?

- 37,5% a) Tout à fait d'accord.
 37,5% b) D'accord dans une certaine mesure.
 25% c) Plutôt en désaccord.
 0 d) Pas du tout d'accord.

Commentaire:

DR15 : (réponse B) en ajoutant "*Difficile à répondre. Le chant est un élément de la célébration. Il n'est pas la célébration. Vous lui donnez beaucoup de pouvoir. Il en a en lien avec la liturgie.*"

20. D'après vous, la musique et le chant liturgiques sont-ils des facteurs majeurs d'inculturation de la liturgie?

- 40% a) Oui, tout à fait.
 46,7% b) Oui, dans une certaine mesure.
 13,3% c) Non, pas vraiment.
 0 d) Non, pas du tout.

Commentaires:

DR9 : (réponse B) en ajoutant "*Inculturation : tout dépend de ce que l'on veut dire! Une culture liturgique n'est pas un non sense (sic)!*"

DR14 : Sans réponse, en ajoutant la remarque suivante: "*La liturgie et le chant liturgique doivent s'intégrer à la culture d'ici.*"

DR15 : (réponse B) en ajoutant "*Surtout le chant, a une valeur d'inculturation de la liturgie. La musique est un langage plus universel que le chant. Je me retrouve dans une cantate de Bach, mais très peu dans un hymne chanté en allemand.*"

21. Le chant liturgique de style populaire vous semble...

- 0 a) Tout à fait inconvenant.
- 0 b) Un manque de respect à l'égard de l'action liturgique.
- 43,8% c) Un atout majeur pour l'inculturation de l'expression liturgique.
- 50% d) Le symbole d'une spiritualité inspirée par l'image d'un Dieu familier.
- 0 e) Une atteinte au caractère sacré de la liturgie.
- 0 f) Une expression de la mutation originale du sacré en Jésus le Vivant.
- 6,3% g) Aucune de ces réponses

Commentaires:

DR7 : (réponse C) en ajoutant "*Je dirais un atout tout court. Le mot majeur me semble trop fort.*"

DR9 : Aucune réponse, en ajoutant la remarque suivante: "*Une invasion du monde commerciale (sic) sur la liturgie!*"

DR11 : (réponse C) en ajoutant "*Nous avouons que les questions 17 et 21 nous surprennent. En 21, on aborde le style "populaire", style que nous aurions dû trouver en la question 17.*"

DR12 : (réponse C) mais en biffant le qualificatif "*majeur*".

DR14 : Aucune réponse, en ajoutant la remarque suivante: "*Style populaire nous semble plutôt vague? C'est quoi pour vous un style populaire? Selon nous, on peut penser à C et D.*"

DR15 : (réponse C et D) en ajoutant "*Tout réside dans la manière d'exécuter le chant. Le mot "sacré" me fait problème. Il évoque un lointain, un inaccessible. La liturgie est tout le contraire. Elle est l'action du peuple de Dieu en célébration.*"

DR16 : Aucune réponse, en ajoutant la remarque suivante: "*L'expression populaire est ambiguë. S'agit-il du chant soutenu d'un certain "beat", ou d'un chant accessible au peuple... Je suis tentée de formuler tout simplement: C'est une tentative de lier la vie et la prière liturgique. À l'énoncé B, j'ajouterais que parfois un manque de connaissance liturgique peut occasionner des choix moins judicieux.*"

DR17 : "*Banal, pas au point de vue du style mais bien au point de vue composition.*"

22. Le caractère populaire du chant liturgique au Québec est...

- 0 a) Trop prégnant.
 0 b) Disgracieux et offensant.
 28,6% c) Très bienvenu.
 0 d) Une déformation du chant rituel.
 42,9% e) Le signe d'une pratique évangélisatrice incarnée dans l'histoire.
 28,6% f) Autre. Précisez _____

Commentaires:

DR1 : Aucune réponse, en ajoutant la remarque suivante: "*À l'image de la culture actuelle où des chanteurs et chanteuses nous offrent des chansons qui ont du succès pour un temps et après nous passons à autre chose.*"

DR7 : (réponse F) en ajoutant "*Le signe d'un vécu liturgique plus simple mais qui se recherche encore.*"

DR14 : Aucune réponse, en ajoutant la remarque suivante: "*??? Il nous semble que vous parlez en termes bienveillants quand il s'agit de musique liturgique d'autrefois et en termes négatifs pour la musique d'aujourd'hui.*"

DR16 : (réponse C) en ajoutant "*Populaire: sens = accessible au peuple, en vue d'une participation de l'assemblée". "Il faut continuer de progresser."*

DR17 : (réponse F) en ajoutant "*d'une grande banalité.*"

23. Etes-vous d'accord pour associer "chant liturgique populaire" et "musicien amateur"?

- 41,1% a) Oui.
 58,8% b) Non.

Commentaires:

DR11 : "*Voilà deux questions (23-24) qui nous paraissent ambiguës. La question 23 veut-elle savoir si, dans les faits, le "chant liturgique populaire" est associé à "musicien amateur" ou si, en soi, d'une façon générale, le "chant liturgique populaire" est réservé aux "musiciens amateurs". Dans le premier cas, notre réponse est oui: dans le concret, on associe "chant liturgique populaire" et "musicien amateur". Dans le deuxième cas, notre réponse est "non" car le musicien professionnel doit également s'intéresser au "chant liturgique populaire", ce chant liturgique populaire n'étant pas nécessairement péjoratif.*"

DR14 : (réponse B) en ajoutant "*Aucun rapport.*"

DR15 : (réponse A et B) en ajoutant "*C'est ici le même problème que pour le chant sacré. Une messe chantée en latin par la chorale et le peuple qui dit son chapelet pendant que le célébrant dit sa messe. Il y a là 3 dialogues de sourds et chacun y trouve*

compte parce que personne ne se sent concernée. Je n'aimerais pas qu'on revienne à cette époque."

DR16 : (réponse B) en ajoutant "*Le musicien "amateur" n'est pas fermé à une musique style + sacré. Ce sont des associations trop carrées."*

24. Etes-vous d'accord pour associer "répertoire de musique sacrée" et "musicien professionnel"?

62,5% a) Oui.

37,5% b) Non.

Commentaires:

DR15 : (réponse A) en ajoutant "*parce qu'il faut l'avoir étudié et travaillé."*

DR16 : (réponse B) en ajoutant "*car un musicien professionnel qui a saisi de l'intérieur son apport à la célébration réussira à faire prier et à prier malgré une musique non parfaite."*

25. Selon vous, l'Église du Québec a-t-elle la responsabilité de constituer son propre répertoire de chants liturgiques québécois?

43,8% a) Oui, tout à fait.

37,5% b) Pas vraiment. Nous devons nous situer dans l'ensemble de la francophonie européenne et canadienne.

18,8% c) Cela importe peu.

0 d) Non, pas du tout.

Commentaires:

DR2 : (réponse A) en ajoutant la correction suivante: "*sans pour autant refuser le répertoire français ou belge"*

DR14 : (réponse C) en ajoutant "*En autant que ça colle et s'intègre à la liturgie, la musique n'a pas de frontières."*

DR15 : (réponse A) en ajoutant "*Il faut s'affranchir peu à peu de l'Europe sans toutefois boudier leur production. - La qualité de la production le permet-elle?"*

DR16 : (réponse B) en ajoutant "*Si l'on veut dire que le Québec doit se suffire à lui-même, B, en allant vers "pas du tous", car ce n'est pas en lien avec l'ouverture universelle."*

26. Sommes-nous actuellement en mesure de faire une sélection de chants pouvant être inscrits à un répertoire national?

- 13,3% a) Oui, parce qu'il y a déjà trop de pièces musicales en circulation.
 6,7% b) Oui, parce qu'il est temps que l'autorité ecclésiale prenne ses responsabilités.
 60% c) Non, pas encore. Nous pensons devoir encourager les compositeurs à approfondir leur recherche musicale.
 20% d) Non, la sélection doit se faire par la base et non par l'institution.

Commentaires:

DR11 : *"Voilà une question complexe que nous ne pouvons pas répondre par un seul crochet devant les options présentées. a) S'il s'agit d'un répertoire "fermé" et "restrictif", notre réponse est "non". b) S'il s'agit d'un répertoire groupant les chants les plus utilisés afin de les offrir dans un livret qui faciliterait la participation de l'assemblée, sans idée restrictive ou fermée, notre réponse est "oui". c) Si ce répertoire suppose une éducation qui l'accompagne, la réponse peut être affirmative. Nous ne pouvons, en effet, proposer "la qualité" et laisser libre cours aux initiatives contraires."*

DR12 : (réponse D) en ajoutant *"Oui , mais la sélection devrait se faire par la base."*

DR14 : (réponse C) en raturant les mots *"non, pas encore"* et en ajoutant la remarque suivante: *"= composition pas l'apanage d'une seule personne. Nous avons à promouvoir la bonne et belle musique et faire certaines mises en garde."*

DR15 : (réponse C) en ajoutant *" ... et textuelle. Il nous faudrait un lieu commun de production pour d'abord connaître ... la production d'ici, ce qui n'existe pas. À mon avis, il y a un piège, celui de la faible qualité de la production québécoise. Nous nous retrouverons avec un répertoire européen à 90 %. Est-ce encourageable? La production québécoise ou française d'ici n'est pas assez forte pour que le répertoire que l'on souhaite mettre de l'avant puisse trouver des matériaux éprouvés d'ici. On se retrouve avec un bouquin de plus, des investissements inutiles. Que cet argent serve à remettre sur pied le Conseil de musique pour la liturgie."*

DR16 : (réponse C) en ajoutant *" C'est un pensez-y bien! Ça ferme une situation!"*

27. A titre de responsable diocésain, comment considérez-vous votre leadership dans ce secteur de la pastorale liturgique?

- 22,2% a) Il ne nous revient pas d'exercer un leadership. Nous devons répondre aux demandes de la base.
 38,9% b) Notre leadership est difficile car nous ne faisons pas autorité auprès des musiciens.
 11,1% c) Notre leadership est entravé par un manque de concertation entre les divers responsables des autres diocèses.

- 11,1% d) Notre leadership est dépendant des orientations de l'Office national de liturgie.
 16,7% e) Autre.

Commentaires:

DR7 : (réponse A) en ajoutant "*Il nous revient d'exercer un leadership en lien avec d'autres compétences en la matière.*"

DR12 : (réponse E) en ajoutant "*Faire la promotion de chants de qualité et accessibles en lien avec les textes de la Parole de Dieu.*"

DR14 : "Aucune de ces réponses" = (E)

DR15 : (réponses B et C) en ajoutant "*Il faudrait que notre leadership soit appuyé par l'ON. C'était les objectifs du CNML Je ne vois pas l'ONL faire de la production mais établir des liens avec les diocèses pour que ceux-ci soient en mesure d'établir des liens entre eux d'abord. L'ONL devrait tout d'abord se préoccuper du problème des droits d'auteur. Trouver un lieu commun où les redevances seraient redistribuées. Ce qui est beaucoup plus pressant que d'élaborer un répertoire commun national qui ne servira que très peu et je le redis risque d'être entièrement européen. Car qui dit répertoire, dit pièces éprouvées par le temps.*"

DR16 : (réponse E) en ajoutant "*Un leadership qui visera à faire percevoir le dialogue à maintenir entre liturgie et musique, à aider à mettre la musique au service de la liturgie.*"

DR17 : Réaction à la réponse D "*Absolument pas, surtout qu'ils ont fait si peu pour la cause depuis Vatican II, Ex. recueil officiel de chants?*"

28. Quel type de formation musicale avez-vous?

- 42,1% a) Seulement quelques connaissances de base.
 26,3% b) Quelques années de formation (2 à 5 ans).
 5,3% c) Un diplôme d'études collégiales ou l'équivalent.
 26,3% d) Un diplôme universitaire ou l'équivalent.

29. Y a-t-il une commission de musique liturgique dans votre diocèse?

- 23,5% a) Oui.
 76,5% b) Non.

Commentaire:

DR14 : "*Équipe de musique liturgique composée de 4 personnes, tous musiciens, avec formation collégiale ou universitaire.*"

30. Vous êtes...

- 52,6% a) responsable diocésain de l'ensemble de la pastorale liturgique.
 26,3% b) responsable adjoint pour le secteur musique liturgique.
 21,1% c) responsable adjoint pour l'ensemble de la pastorale liturgique

31. Autres commentaires.

DR2: *"Cher monsieur Simard. C'est avec un grand intérêt que j'ai pris connaissance de votre projet de recherche doctorale sur la musique liturgique au Québec. Malheureusement, n'ayant personne comme responsable du secteur musique liturgique dans notre diocèse, ni même comme responsable de la pastorale liturgique, le Centre diocésain ne peut apporter une contribution "éclairée" à vos travaux de recherche. J'ai donc transmis votre demande à (...). Je suis convaincu qu'il a toute la compétence pour porter un regard assez juste sur la situation dans notre Église diocésaine. Je vous souhaite le meilleur des succès dans votre démarche."*

DR3: *"Je suis nouvellement arrivé pour ce service diocésain. J'ai répondu au meilleur de ma connaissance du milieu."*

DR8: *"La commission diocésaine de liturgie existe dans le diocèse depuis septembre 1994. Nous essayons d'étudier la liturgie dans son ensemble."*

DR10: *"Je te félicite de ton projet de recherche sur la musique liturgique au Canada français. Dans la situation présente (j'ai été membre du CNML avant sa dissolution et je suis conscient du problème qui existe présentement à l'Office National à ce sujet), je crois que ton étude va rendre un service appréciable à l'ensemble de l'Église au Canada. J'ai fait parvenir ta demande à la responsable diocésaine de musique liturgique, (...), qui répondra au questionnaire et te le fera parvenir avant la date limite. Je te remercie d'avoir pensé à nous dans l'ouest pour cette étude. Je serais reconnaissant si tu me faisais parvenir tes conclusions. Bon travail. Ayant fait moi-même un doctorat, je sais que tu t'embarques dans une aventure exigeante, mais combien comblante."*

DR10: *"C'est un peu difficile de parler de musiciens professionnels dans notre milieu francophone - on peut les compter sur les doigts de la main! Organistes, animatrices de chants et directrices de chorales, nous faisons notre gros possible pour aider aux gens à prier avec l'aide de chants bien choisis. Bonne chance pour votre travail et au plaisir de vous accueillir chez nous un jour!"*

DR11: *"Mon cher Serge, Voici notre réponse à ta consultation. Je dis "notre réponse" car j'ai rempli ce questionnaire avec (...) qui, comme tu le sais, est adjoint à la liturgie."*

Quelques questions nous sont apparues ambiguës. Nous avons expliqué notre position dans les lignes mises à notre disposition à la fin du questionnaire. Je te félicite pour ton travail. Je souhaite que ta réflexion contribue à faire progresser la qualité de nos célébrations liturgiques. Je te prie de croire en mes sentiments les plus respectueux."

DR12: *"Bonjour Serge. J'espère que tout va bien pour toi. Nous avons rempli le sondage que tu nous as fait parvenir. Nous y avons mis du soin pour que les réponses soient conformes à la réalité (le plus possible, d'après ce que nous savons) et à nos convictions. Nous sommes trois au Secteur liturgie: (...). Les réponses représentent un consensus. Tu seras attentif aux changements que nous avons inscrits dans certaines formulations. En espérant que ce te sera utile."*

DR13: *"Je m'excuse de ne pouvoir répondre à ce questionnaire. La Liturgie n'a qu'un jour/semaine au diocèse. Je dois donc me limiter aux temps forts de Liturgie: Avent/Carême, etc. Et quant aux chants liturgiques chacun s'organise. Je n'en sais pas plus et ceux qui pourraient m'aider semblent ne pas en savoir plus, non plus."*

DR14: *"Questionnaire complété par toute l'équipe de chant liturgique: ce questionnaire nous a semblé parfois ambigu."*

DR15: *"Monsieur Simard. D'abord je voudrais vous dire toute mon admiration pour votre projet de travail. Je vous souhaite qu'il soit à la fois scientifique mais aussi pratique. La tension que nous avons connue et qui continue encore aujourd'hui entre les musiciens dits "professionnels" et les autres dits "amateurs" n'est pas de nature à mettre en place un lieu de concertation. Nous avons été très sévères les uns envers les autres. Nous n'avons pas su nous comprendre et chacun est resté sur ses positions. Le changement de personnel pouvait nous laisser croire à un changement de mentalité, mais à mon avis, ce ne fut pas le cas. Les relations sont encore tendues. Et de plus, on ne sert plus la cause des diocèses mais on impose un point de vue enfermant, à mon avis, celui d'un organisme privé. Dommage! Votre questionnaire est fort intéressant. Vous m'excuserez d'avoir apporté certaines nuances ou compléments. Je fais ce métier depuis 20 ans."*

DR15: *"Je déplore l'absence d'un conseil national de musique et de chants pour la liturgie. C'est un conseil, non une personne seule qui impose à un ensemble ses propres vues. Un conseil national doit travailler d'abord avec les personnes mandatées dans les diocèses non avec les musiciens. Ce n'est pas une école de musique mais un lieu de consultation. Les orientations actuelles ne conviennent nullement à nos besoins. Dommage!"*

DR16: *"Il m'apparaît important de creuser les notions de sacré et de liturgie et j'intuitionne que la musique sacrée n'est pas le genre de musique pour la liturgie. Il est probable que le goût du retour ou du maintien d'une musique dite "sacrée" nous laisse entendre la force "évocatrice" de cette musique. Mais cela n'est pas réservé au*

grégorien... De plus il est possible d'avoir une musique simple qui soit en même temps inspirante. Question: Le statut de professionnel s'étend-il à tout instrument (saxophone, basse, guitare, ...)?"

DR17: "Ce questionnaire arrivera trop tard, peut-être mais les activités des premiers mois n'ont pas permis d'être à l'heure. Je vous souhaite bonne chance dans votre recherche mais il me semble que l'on aura intérêt à vouloir mieux comprendre ce qu'est la liturgie. Également un regard approfondi de la dynamique de l'Incarnation nous fera relativiser le caractère "sacré" de certains gestes, paroles, etc."

DR18: "Excusez-moi de ne pas avoir répondu à votre premier questionnaire, mais cela est dû au fait que nous n'avons pas de responsable diocésain pour la liturgie au diocèse de Gaspé. Les paroisses sont très actives et très autonomes dans ce domaine, et à chaque année, la Maison Marie, Reine-de-la-Paix de Caps-noirs organise des sessions de ressourcements qui répondent aux besoins des communautés. Il serait sans doute préférable qu'une personne porte le dossier au plan diocésain, mais présentement nous n'avons pas cette personne et comme le service se vit bien dans les communautés par les équipes de liturgie, nous croyons que le service liturgique est un secteur en santé et autonome. Cependant nous aurons une Assemblée diocésaine à l'automne '95, et s'il y a demande d'un service diocésain, nous en tiendrons sûrement compte. Voilà, cher Monsieur Simard, la situation de notre diocèse actuellement. Mais comme vous nous annoncez que les musiciens seront consultés, je crois que vous recevrez des paroisses, des réponses adéquates à votre questionnaire."

ANNEXE B

**Questionnaire et compte rendu du sondage d'opinion sur la situation de la musique
liturgique au Québec auprès de musiciens professionnels.**

A. Mode de présentation des résultats.

Les résultats de cette enquête d'opinion sont présentés sur la base du questionnaire qui a été envoyé à divers musiciens de formation du Québec et d'autres régions du Canada francophone impliqués ou intéressés par la musique liturgique. À chacune des questions, on peut lire le pourcentage obtenu pour chaque choix de réponse, ainsi que les commentaires des répondants. Ces derniers sont identifiés par un code alphanumérique allant de MR1 à MR29.

B. Compte rendu.

1. Quelle est votre appréciation globale du chant liturgique actuel que l'on retrouve généralement dans les paroisses catholiques au Québec?

- 0 a) C'est tout à fait remarquable.
- 0 b) C'est généralement satisfaisant.
- 50% c) C'est généralement de qualité variable.
- 29,1% d) C'est généralement insatisfaisant.
- 20,9% e) C'est généralement insignifiant et banal.

Commentaires:

MR11: *"Le laisser-faire détériore le caractère même du chant sacré."*

MR12: *"J'ai peu vécu en paroisse comme telle. Mon jugement est donc restreint."*

MR23: *"Je ne connais pas suffisamment le chant qui se fait dans les paroisses catholiques au Québec pour pouvoir répondre à cette question."*

MR24: *"Je juge de ceci en considérant le contenu habituel du "Prions en Église", "Vie liturgique", que l'on utilise sans doute partout ou presque."*

2. Du point de vue musical, le chant liturgique actuel est selon vous globalement...

- 0 a) d'excellente qualité.
- 4,2% b) de bonne qualité.
- 54,2% c) de qualité moyenne.
- 37,5% d) de mauvaise qualité.
- 4,2% e) de très mauvaise qualité.

3. Du point de vue musical, ce qui fait problème dans le chant liturgique actuel selon vous c'est principalement...

- 30,8% a) la méconnaissance des principes de base de l'écriture musicale.
- 25,6% b) l'inconvenance stylistique pour les célébrations liturgiques.
- 12,8% c) la banalisation des formes musicales liturgiques traditionnelles.
- 17,9% d) la méconnaissance de la prosodie musicale.
- 10,3% e) le manque de simplicité dans la ligne mélodique qui entrave la participation de l'assemblée.

Commentaires:

MR6: *"Cela dépend d'un chant à l'autre."*

MR9: *"Je n'habite pas le Québec présentement. Je vis à Ottawa et je suis l'organiste à la cathédrale Notre-Dame. Cependant je suis membre fondatrice de Laudem. Je trouve que les psaumes (entre autres) (Concacan) démontrent une qualité nouvelle."*

MR11: *"Ignorance totale de l'accent tonique (français + musique) temps forts - temps faibles."*

MR13: *"Tout cela à la fois."*

MR17: *"Un peu de tout cela. En ce qui me concerne, la musique n'est jamais d'assez haute qualité."*

MR22: *"C'est tout cela mis ensemble."*

MR23: *"De la définition même du "chant liturgique"."*

MR25: *"Tous les points ci-haut, en plus d'un manque de formation selon les documents du concile Vatican II."*

4. Sur le plan de l'écriture harmonique, le chant liturgique actuel est selon vous généralement...

- 0 a) de très bonne qualité.
- 4% b) de bonne qualité.
- 28% c) de qualité moyenne.
- 36% d) de faible qualité.
- 32% e) de mauvaise qualité.
- 0 f) de très mauvaise qualité.

Commentaires:

MR9: *"Au risque de paraître conservatrice, je suis en grande partie d'accord avec l'abbé Antoine Bouchard (voir bulletin Laudem no 2, 6 et 10) et Mgr Rembert Weakland. Voilà mon école."*

MR11: *"Parfois de mauvaise ou de très mauvaise qualité."*

MR17: *"Dépendant des compétences. On publie de nos jours des choses composées avec des amateurs de bonne volonté mais incompetents."*

5. Sur le plan mélodique, le chant liturgique actuel est selon vous généralement...

- 0 a) de très bonne qualité.
- 0 b) de bonne qualité.
- 38,5 c) de qualité moyenne.
- 38,5 d) de faible qualité.
- 19,2% e) de mauvaise qualité.
- 3,8% f) de très mauvaise qualité.

6. Sur le plan stylistique, le chant liturgique actuel est d'après vous généralement...

- 0 a) tout à fait convenable, relativement au genre que commande la célébration liturgique.
- 23,1% b) convenable dans une certaine mesure, étant donné le caractère communautaire de la célébration liturgique.
- 53,8% c) pas vraiment convenable, en raison de la dignité que commande la célébration liturgique.
- 7,7% d) pas du tout convenable.
- 15,4% e) autres:

Commentaires:

MR3: *"Pas vraiment convenable étant donné le caractère communautaire de la célébration liturgique."*

MR9: *"Souvent la musique médiocre s'accorde avec l'ensemble de la célébration qui est aussi médiocre."*

MR10: *"Souvent non convenable parce que malséant ou insipide."*

MR17: *"Cela varie entre B et C. C'est toujours une question de culture au niveau des curés et des acteurs liturgiques."*

MR23: *"Comment définir le mot convenable et selon quels critères?"*

7. Sur le plan stylistique, à quel genre s'apparente principalement selon vous le chant liturgique actuel?

- 16,7% a) le genre ballade.
- 16,7% b) le genre hymnique.
- 41,7% c) le genre chanson.
- 16,7% d) le genre populaire.
- 8,3% e) le genre polyphonie sacrée.
- 0 f) le genre folklorique.
- 0 g) autre.

Commentaires:

MR4: "*Le genre cucu-mièvre.*"

MR9: "*Au Québec, nous disons "quétaïne", et c'est le cas.*"

MR11: "*Polyphonie orthodoxe.*"

MR17: "*Je ne crois pas au déhanchement rythmique car une assemblée ne suit pas.*"

MR23: "*Nous (musiciens) devons retrouver le sens du chant liturgique.*"

MR25: "*Psalmique.*"

8. Si vous aviez à qualifier le chant liturgique au Québec, vous diriez qu'il est plutôt d'un style...

- 21,9% a) Commercial et banal.
- 34,4% b) Ballade sentimentale.
- 9,4% c) Priant et simple.
- 34,4% d) Sans valeur esthétique.
- 0 e) Lyrique.
- 0 f) Intemporel et sacré.
- 0 g) Moderne et actuel.

Commentaires:

MR9: "*Cela dépend où vous êtes, où vous allez.*"

9. Quels sont d'après vous les indices d'un genre musical qui ne convient pas à la célébration liturgique sur le plan stylistique?

(N.B.: pour les questions 9 et 10, cocher toutes les options qui s'appliquent)

- 19,2% a) une expressivité lyrique.
- 0 b) une expressivité sobre.
- 3,8% c) une modulation.
- 69,2% d) une rythmique caractérisée par le contre-temps ou la syncope.
- 0 e) une rythmique souple et simple.
- 61,5% f) une rythmique qui incite au mouvement ou à la danse.
- 84,6% g) une ligne mélodique où se retrouvent des intervalles difficiles.
- 0 h) une ligne mélodique généralement conjointe.
- 53,8% i) un usage courant des accords de septième (de dominante et d'espèce).
- 3,8% j) un usage du système tonal.
- 0 k) un usage du système modal.
- 19,2% l) une instrumentation autre que l'orgue.
- 65,4% m) un contrepoint qui compromet l'intelligence des paroles.

Commentaires:

MR3: *"Tout convient. Ce n'est qu'une question de dosage et de bon goût."*

MR4: *"Tout dépend à quelle sous-culture on veut s'assimiler."*

MR5: *"Une harmonie monotone qui se limite à 2 ou 3 accords."*

MR6: *"Ce qui convient ou pas varie selon les peuples et les époques."*

MR17: *"Un contrepoint réalisé en fonction des paroles et par un compositeur compétent aura toujours sa place."*

MR20: *"J'entends ici pour le chant de foule."*

MR23: *"Question difficile qui nécessite énormément d'autres nuances. Inspiration, talent, formation, pratique, etc."*

10. D'après vous, quels seraient les caractères stylistiques d'un genre musical convenable pour la liturgie?

- 34,6% a) une expressivité lyrique.
- 84,6% b) une expressivité sobre.
- 38,5% c) une modulation.
- 3,8% d) une rythmique caractérisée par le contre-temps ou la syncope.
- 88,5% e) une rythmique souple et simple.
- 7,7% f) une rythmique qui incite au mouvement ou à la danse.
- 0 g) une ligne mélodique où se retrouvent des intervalles difficiles.
- 69,2% h) une ligne mélodique généralement conjointe.
- 11,5% i) un usage courant des accords de septième (de dominante et d'espèce).
- 61,5% j) un usage du système tonal.
- 76,9% k) un usage du système modal.
- 15,4 l) une instrumentation autre que l'orgue.
- 50% m) un usage de l'écriture contrapuntique.

Commentaires:

MR4: *"Le point "i" est une possibilité, mais non une nécessité stylistique."*

MR6: (réponse M) en ajoutant *"Pour la chorale et l'orgue, pas pour l'assemblée."*

MR9: (réponse L) en ajoutant *"Pourquoi pas. Tous n'ont pas des orgues. J'apprécie la musique de Jacques Berthier, de Gélineau."*

MR10: *"Musique inspirée et bien faite."*

MR13: (réponse L) en ajoutant *"Possible, mais l'orgue demeure l'instrument prédominant."*

MR14: (réponse M) en ajoutant *"Sobre."*

MR17: (réponse I) en ajoutant *"Lorsque justifiées."* (réponse L) en ajoutant *"À condition de respecter le bon goût! Tout est possible avec le bon goût."*

MR18: *"Des formes autres que le sempiternel "refrain-couplet-refrain"."*

MR19: (réponse F) en ajoutant *"Sans exagération."*

MR20: "Pour le chant de foule!"

MR23: "Cette question qui se rapporte à la précédente est complémentaire à celle-ci."

MR25: (réponse A) en ajoutant "De bon goût."

11. En dehors des critères strictement musicaux, qu'est-ce qui oriente votre sens de la convenance stylistique du chant liturgique?

- 42,3% a) la participation aux célébrations liturgiques et l'intégration à l'assemblée.
- 0 b) mon expérience de Dieu.
- 3,8% c) mes intuitions spirituelles.
- 46,2% d) le sens du sacré et du mystère.
- 19,2% e) ma conception du culte liturgique.
- 26,9% f) la conviction que l'esthétique musicale est une voie d'auto-transcendance de l'être humain.
- g) autre.

Commentaires:

MR4: "Si une seule réponse est requise, choisir le point "f"."

MR9: "Ma culture et le temps dans lequel je vis -1995- i.e. l'après révolution tranquille, dans un pays froid, jeune, etc."

MR17: "Tout cela est un ensemble et il est difficile d'isoler une ou l'autre de ces caractéristiques."

MR21: "Je dirai plutôt: "ma conviction que la musique est une voie d'auto-transcendance de l'être humain - ceci est une partie intégrante à ma conception du culte liturgique."

MR23: "Souvent le bon sens, le sens du sacré, la préparation et l'intégration avec les autres composantes de la célébration."

12. Selon votre point de vue, convient-il que le chant liturgique emploie les codes stylistiques apparentés à la musique populaire de notre époque?

- 0 a) Oui, tout à fait.
- 20% b) Oui, dans une certaine mesure.
- 40% c) Non, pas vraiment.
- 40% d) Non, pas du tout.

Commentaires:

MR1: "C'est toujours une question de mesure."

MR3: "Le mot populaire n'est pas très explicite."

MR4: "Le chant liturgique doit avoir sa stylistique propre, sinon il sera une caricature d'autre chose, cette autre chose étant le plus souvent étrangère à l'Église."

MR7: "...mais encore faut-il tenir compte des circonstances."

MR10: "Il faut rejeter ce qui nous tire hors de la célébration."

MR17: "Je suis sensible à B mais cela comporte des dangers. Je suis conscient de la coloration variée des assemblées liturgiques."

MR18: "Je ne saisis pas très bien ce que vous entendez pas "codes stylistiques"."

MR20: "Habiller les musiciens accompagnateurs à harmoniser à vue et à improviser."

MR21: "Je crois qu'à l'avenir il conviendrait (sic) d'avoir plusieurs formes d'expression liturgiques, y inclus des "codes stylistiques de la musique populaire"."

13. Selon vous, l'évocation musicale du sentiment religieux peut-elle se faire dans le langage musical du chant populaire de notre époque?

- 3,6% a) Oui, tout à fait.
- 28,6% b) Oui, dans une certaine mesure.
- 42,9% c) Non, pas vraiment.
- 25% d) Non, pas du tout.

Commentaires:

MR3: "Oui, mais il n'est pas approprié au culte public."

MR4: "La réponse serait peut-être oui dans le Bronx ou à Harlem, mais pas dans ma culture. Église signifie peut-être rassemblement, mais pas nécessairement uniformisation culturelle."

MR9: "C'est à discuter. Il y a populaire et populaire. Nous baignons dans le "pop" et le matérialisme. Sortons en. Créons."

MR10: "Cela ne sera pas, pour autant, le style approprié à l'action liturgique."

MR13: "Le chant "pop" s'adresse généralement au sens; le chant religieux devrait toujours s'adresser à l'esprit (âme profonde des fidèles) tout comme la parole de Dieu elle-même."

MR17: (réponses B et C) en ajoutant: "Pour les mêmes raisons que 12. Seulement la dignité doit toujours être respectée."

MR18: (réponses B et C) en ajoutant: "À mon avis, une distinction importante s'impose ici: je crois que certains éléments du folklore propre à chaque peuple peuvent s'intégrer avec bonheur à la musique liturgique. Ce n'est pas le cas pour ce qui est de la musique commerciale."

MR20: "À vouloir être trop populaire, on perd (sic) de la profondeur et on banalise le chant sacré."

MR21: "Pour moi, non - mais je n'exclus pas que d'autres puissent préférer l'expression populaire musicale."

MR23: "Puisque le sentiment religieux existe actuellement, il vaut mieux améliorer et sauvegarder ce qui est meilleur ou le moins pire."

MR24: "Oui, le sentiment religieux peut s'exprimer en tout discours. Mais la liturgie ne devrait pas être le lieu de ces épanchements sentimentales."

14. Selon vous, le chant liturgique doit-il comporter une évocation du sentiment religieux?

- 80% a) Oui, tout à fait.
 16% b) Oui, dans une certaine mesure.
 4% c) Non, pas vraiment.
 0 d) Non, pas du tout.

Commentaires:

MR1: *"On n'est pas dans un centre commercial tout de même."*

MR10: *"L'expression "sentiment religieux" est trop équivoque par rapport à la liturgie. La liturgie est participation à un mystère de foi et non pas à un moment de pur sentiment."*

MR11: *"Difficile à définir."*

MR17: *"C'est la seule raison de la justification musicale en liturgie. À mon sens, cela doit être plus qu'une simple évocation: elle doit comporter une affirmation."*

MR21: *"Il faut définir le terme "sentiment religieux"."*

MR24: (réponse B) en ajoutant: *"Mais très discrètement."*

15. Du point de vue extra-musical, la composition de chants liturgiques devrait s'inspirer principalement...

- 25% a) de la nécessité d'exprimer le dynamisme affectif propre à l'expérience de foi.
 0 b) de l'exigence de rationalité d'une expérience croyante adulte.
 29,2% c) du caractère transcendant et supra-rationnel de l'expérience de croire en Dieu.
 8,3% d) de la nature communionnelle de l'amour divin expérimenté en communauté.
 4,2% e) du tragique de l'expérience humaine.
 33,3% f) du sens de l'absolu de Dieu.
 g) autre. Précisez:

Commentaires:

MR1: *"De la nature communautaire de la célébration."*

MR6: *"De la nature des textes bibliques et/ou liturgiques qu'elle commente en particulier."*

MR9: *"Tout cela varie. Une foi peut être infantile, superficielle, mature..."*

MR10: *"De la Parole de Dieu."*

MR17: *"Tout cela forme un tout."*

MR23: *"Je crois que l'inspiration ne se commande pas à la pièce, c'est un état pour un compositeur. Il y a énormément d'appelés et peu d'élus."*

MR24: *"De la Parole de Dieu! Mais aussi de sa proximité (sans devenir un petit copain!)."*

MR26: *"Du texte."*

16. Quelle définition de la liturgie dominicale vous rejoint le plus?

- 3,7% a) Le repas des amis et disciples de Jésus.
- 0 b) Le Christ se donnant en nourriture pour la vie du monde d'aujourd'hui.
- 1,11% c) La participation au festin éternel du Royaume de Dieu.
- 14,8% d) La célébration de la présence de Dieu dans les événements de la vie.
- 40,7% e) Le rassemblement communautaire au nom du Seigneur Jésus.
- 29,6% f) Le culte rendu en l'honneur de Dieu.

Commentaire:

MR10: *"L'action de grâce rendue au Père par Jésus Christ et chacun des membres de son Corps mystique."*

17. Quelle définition du sacré vous rejoint le plus?

- 3,8% a) L'altérité absolue du divin face au quotidien humain.
- 23,1% b) La transparence du divin dans l'ensemble de la vie humaine.
- 46,2% c) Le rite comme moyen privilégié de l'expression religieuse.
- 19,2% d) L'expérience de la transcendance et de la grandeur de Dieu.
- 7,7% e) La proximité de Dieu dans les défis de l'existence humaine.

Commentaires:

MR9: *"Ce n'est pas une définition qui règlera le problème. Il y a le mystère dans tout ça."*

MR10: *"La prise de conscience du don du Père à chacun de ses enfants."*

MR11: *"Fuite de la facilité."*

MR17: *"Il est difficile de codifier l'expérience de Dieu et il est difficile de faire une critique sur les signes qu'il nous donne. Tout est gratuité dans l'Amour."*

18. Dans le contexte liturgique, quelle image de Dieu vous semble-t-il la plus apte à faire transparaître par l'évocation musicale?

- 35,7% a) La beauté du mystère de l'Absolu divin.
- 14,3% b) La grandeur et la transcendance de Dieu.
- 25% c) L'indicible sollicitude du Père pour les humains.
- 17,9% d) La Gloire du Seigneur de l'univers.
- 7,1% e) La proximité familière de Dieu le Père auprès de son peuple.

Commentaire:

MR9: "*Un peu tout ça si vous voulez ... dépendant des individus.*"

19. Quelle image de Dieu vous semble être généralement évoquée par le chant liturgique actuel? (2 choix possibles)

- 2,6% a) Un Dieu lointain.
- 0 b) Un Dieu mystérieux.
- 33% c) Un Dieu proche et familier.
- 5,1% d) Un Être suprême.
- 15,4% e) Un Dieu Père, sensible au vécu des humains.
- 17,9% f) Un Dieu béquille.
- 25,6% g) Un Dieu trop humain, semblable à nous, à notre image.

Commentaires:

MR3: "*Un Dieu sourd!*"

MR10: "*Un Dieu que nous trahissons par nos inconvenances.*"

20. Quelle image de l'Église vous semble généralement évoquée par le chant liturgique actuel ? (2 choix possibles)

- 0 a) Une Église triomphante.
- 6,5% b) Une Église pauvre.
- 10,9% c) Une Église sobre et simple.
- 6,5% d) Une Église joyeuse et espérante.
- 32,6% e) Une Église qui a perdu le sens du sacré.
- 0 f) Une Église dynamique.
- 0 g) Une Église moderne et actuelle.
- 17,4% h) Une Église terne.
- 2,2% i) Une Église avant-gardiste.
- 23,9% j) Une Église fraternelle et communautaire.

Commentaires:

MR9: (réponse J) en ajoutant la correction suivante: "*Une Église souvent mal à l'aise.*"

MR10: (réponse H) en ajoutant la correction suivante: "*Une Église terne et en crise.*"

21. Êtes-vous favorable à l'usage du répertoire traditionnel de musique sacrée dans la liturgie actuelle (chant grégorien, polyphonie, etc.)?

- 42,3% a) Oui, tout à fait.
 53,8% b) Oui, mais un usage éclairé par des normes liturgiques convenables.
 3,8% c) Non, pas vraiment.
 0 d) Non, pas du tout.

Commentaires:

MR3: *"À condition que la participation de l'assemblée aux hymnes en soit pas compromise."*

MR4: *"Je n'ai plus confiance dans d'éventuelles "normes liturgiques convenables". Laissons les normes musicales aux musiciens compétents."*

MR9: (réponse B) en ajoutant la correction suivante: *"éclairé par des normes adaptées, i.e. d'aujourd'hui."*

MR10: (réponse B) en ajoutant la correction suivante: *"un usage éclairé et modéré."*

MR11: *"Malgré ses difficultés!"*

MR15: *"Un équilibre avec la participation de l'assemblée."*

MR17: *"Il est important de ne pas perdre la tradition. Il est intelligent de l'adapter à la lecture de Vatican II."*

MR20: *"Il doit exister un équilibre entre chants de foule et chants de chorale."*

MR23: *"Quand les effectifs musicaux le permettent, la présence d'un musicien compétent est la clé du succès."*

22. Le cas échéant, votre intérêt à l'égard du répertoire de musique sacrée tient principalement...

- 3,7% a) de votre attachement à la richesse évocatrice de cette musique.
 51,9% b) du sens de la beauté comme voie de spiritualité.
 25,9% c) de la profonde estime de la valeur esthétique et spirituelle de ce répertoire.
 7,4% d) de ce qu'il représente une expression de l'identité permanente de l'Église du Christ.
 7,4% e) de la connaissance de ce répertoire.
 3,7% f) du défi que représente l'interprétation de ce répertoire.
 g) autre.

Commentaires:

MR3: *"Ici encore le chant de l'assemblée (hymnes) fait partie du répertoire de musique sacrée."*

MR9: *"J'entends par musique sacrée, une musique qui respecte les textes officiels et des règles déjà établies de la musique d'Église (répertoire, tradition) et non seulement de*

la musique de concert."

MR10: *"Du sens de la beauté comme voie vers la participation intérieure à l'action liturgique."*

MR11: *"Perfection des textes! Et que faire des cantiques? Formule éprouvée."*

MR17: *"Tout ce qui est beau et de bon goût ne peut qu'être bon en sachant tenir compte des réalités d'une Église en marche..."*

MR23: *"Je note tous les éléments puisqu'ils englobent mon appréciation et les arguments que j'utilise pour défendre ce répertoire que je pratique."*

23. A votre avis, l'abandon presque généralisé du répertoire de musique sacrée dans les célébrations liturgiques signifie... (2 choix possibles)

- 6,4% a) que l'Église a perdu le sens de sa propre identité.
- 10,6% b) que l'Église a voulu se rapprocher du peuple.
- 8,5% c) que l'Église a perdu le sens du sacré.
- 0 d) que l'Église s'est ouverte à la culture d'aujourd'hui.
- 14,9% e) que l'Église a versé dans la facilité.
- 6,4% f) que l'Église a voulu se donner un autre visage à la face du monde.
- 21,2% g) que l'Église n'a pas su discerner les vrais enjeux de la pratique musicale liturgique.
- 10,6% h) que l'Église a pris un tournant communautaire et populaire.
- 21,2% i) que l'Église n'a pas bien saisi l'esprit de la réforme conciliaire.

Commentaires:

MR4: (réponse H) en ajoutant la correction suivante: *"communautaire et populiste."*

MR5: *"Un mélange de toutes ces réponses."*

MR6: *"Toutes ces réponses sont bonnes, à mon avis."*

MR9: *"Un peu tout ça."*

MR17: *"Je reconnais que l'Église a voulu se réactualiser dans notre monde. Mais sa lecture se fait trop rapidement."*

MR18: *"On aurait intérêt à relire attentivement les articles sur la musique sacrée de la Constitution sur la Sainte Liturgie."*

MR20: *"L'Église catholique québécoise, après avoir abusé de son pouvoir, a tout changé sans tenir compte de l'avis des musiciens."*

MR23: (réponse B) en ajoutant: *"sans comprendre ce qu'elle faisait."*

MR24: *"J'aurais aimé pointer plus que 2 choix car j'imagine qu'il y a du vrai dans toutes ces réponses."*

24. Comme musicien professionnel, quelle est la motivation première de votre engagement dans le domaine de la musique liturgique?

- 41,7% a) L'amour de la musique.
- 33,3% b) Pour vivre un engagement de foi au service de la communauté chrétienne.
- 8,3% c) Pour un emploi rémunéré.
- 0 d) Pour avoir un instrument de travail.
- 16,7% e) Autre.

Commentaires:

MR5: (réponse A) en ajoutant: "*avec une dose des trois autres, l'engagement de foi étant venu plus tard.*"

MR6: "*L'amour de la musique sacrée dans un cadre liturgique (c'est différent d'un concert).*"

MR7: "*Je cite le psalmiste: "De tout votre art, louez le Seigneur", donc pour lier l'amour de la musique, la technique, à la louange.*"

MR9: "*Au tout début il s'agissait surtout de A. Après 20 ans, il s'agit de foi et de rémunération.*"

MR17: "*D'abord parce que je suis croyant mais que je dois aussi gagner ma vie comme tout le monde.*"

MR18: "*Ça ne se tranche pas au couteau comme cela! Sans doute un peu des quatre...*"

MR21: "*Malgré la pauvreté des célébrations, j'espère toujours pouvoir améliorer la situation.*"

MR23: "*L'amour du Beau communiqué et pratiqué dans la liturgie.*"

MR24: "*Passage historique du A au B.*"

MR25: "*D'accomplir un véritable ministère auprès de la communauté que je sers.*"

MR26: "*Pour la survie de l'orgue dans un cadre qui lui convient.*"

25. Comment jugez-vous la position des responsables diocésains de la pastorale liturgique au sujet de l'usage du répertoire de musique sacrée dans la liturgie contemporaine?

- 12% a) Elle est ouverte.
- 40% b) Elle est ambiguë.
- 12% c) Elle est trop fermée.
- 12% d) Elle s'ouvre progressivement.
- 24% e) Nous ne connaissons pas leur position sur le sujet.

Commentaires:

MR2: (réponse C) en ajoutant " = ignorance"

MR7: "*En général ouverte mais peu éduquée. Cela dépend des personnes.*"

MR10: (réponse B) en ajoutant: "*ambiguë et réactionnaire.*"

MR11: (réponse B) en ajoutant: "*et incompétente. Une sorte de petite "pègre - y compris le "Prions en Église".*"

MR17: "*Il y a un manque de dialogue entre l'archevêché et les paroisses. Bien des curés sont indépendants et n'en font qu'à leur tête. Bien souvent ils manquent de culture.*"

MR20: "*D'un diocèse à l'autre, c'est très changeant. Il y a un malaise entre le populaire et le classique.*"

MR23: "*Je ne veux pas juger ici mais simplement mentionner que les responsables diocésains ont, quant à mon expérience, bien peu de connaissances musicales face aux défis qu'ils ont à relever.*"

26. D'après vous, l'institution ecclésiale porte-t-elle suffisamment attention à la question de la musique et du chant liturgiques?

- 17,9% a) Non. C'est plutôt un laisser-aller général.
- 39,3% b) Pas vraiment. Les responsables ecclésiaux ne sont pas assez compétents en matière musicale pour poser un discernement éclairé sur la question.
- 28,6% c) Pas vraiment. Il semble qu'il n'y a pas de consensus sur la question à l'intérieur même du groupe des responsables ecclésiaux.
- 10,7% d) Oui . Nous sentons un net progrès de la question au cours des dernières années.
- 3,6% e) Oui. Nous sommes satisfaits de l'attention que porte l'Église à sa musique.

Commentaires:

MR3: "*Il s'en occupe trop. Les responsables ecclésiaux ne sont pas assez compétents en matière musicale et ils n'ont pas à l'être nécessairement non plus.*"

MR6: "*Les efforts faits maintenant devront sans doute attendre encore avant de déboucher sur des résultats concrets.*"

MR9: "*Chez-nous, un chef de chœur est au service du diocèse depuis 4 ans et il a toute la responsabilité. C'est mieux en grande partie.*"

MR12: "*Un office diocésain de liturgie est très important, soucieux de la qualité et de la compétence des intervenants en liturgie. Le diocèse où je suis n'a pas d'office de liturgie et cela paraît! organistes, animateurs-trices.*"

MR17: "*Je suis membre de la Commission de musique liturgique du Diocèse de Mtl. Nommé par l'archevêque.*"

MR18: "*Il n'y a aucun intérêt pour cette question.*"

MR23: "*J'ai parfois l'impression que l'on tolère la présence et l'influence qu'exercent des musiciens compétents mais est-ce vraiment senti ???*"

MR25: "*Quelques efforts ont été faits depuis les dernières années, mais il faudra faire encore plus pour commencer à redresser la situation. Cela pourrait prendre 50 ans.*"

27. Personnellement, avez-vous déjà communiqué votre point de vue aux responsables ecclésiastiques?

- 25,9% a) Oui, à plusieurs reprises.
- 11,1% b) Oui, au moins à quelques reprises.
- 22,2% c) Oui, mais de façon indirecte (publications, conférences, articles).
- 29,6% d) Oui, mais de façon informelle (rencontres occasionnelles avec des gens du milieu ecclésial).
- 7,4% e) Non, l'occasion ne s'est jamais présentée.
- 3,7% f) Non, cela ne vaut pas la peine.
- 0 g) Non, cela ne nous concerne pas.

Commentaires:

MR4: *"Le problème est venu d'en haut. S'il faut renverser d'en bas des tendances venues d'en haut, ne serait-ce qu'en musique, la situation est beaucoup plus grave qu'elle ne le paraît."*

MR5: *"Par ma participation au bulletin de Laudem."*

MR12: *"J'ai fait partie de l'Office Diocésain de Liturgie de Québec (section organiste) quelques années - sans grande efficacité."*

MR20: *"Il faut se mettre plusieurs paires de gants blancs!"*

MR23: *"J'ai été membre pendant sept ans du C.N.M.L. et je participe au comité de liturgie de ma paroisse et du diocèse."*

28. Sur le plan professionnel, vous êtes...

(Cocher toutes les options qui s'appliquent)

- 23,1% a) Organiste titulaire dans une paroisse.
- 7,7% b) Concertiste et organiste liturgique de façon occasionnelle.
- 3,8% c) Concertiste seulement, avec expérience antérieure comme organiste titulaire ou occasionnel.
- 42,3 d) Concertiste et organiste titulaire.
- 42,3 e) Professeur d'orgue.
- 19,2% f) Professeur d'écriture et/ou de composition.
- 3,8% g) Musicologue.
- 11,5% h) Prêtre ou religieux/religieuse.
- 26,9% i) Chef de chœur.
- 7,7% j) Chantre.
- 53,8% k) Compositeur.
- 3,8% l) Autre.

Commentaires:

MR3: *"Organiste de façon occasionnelle dans l'Église Catholique Romaine. Organiste"*

et maître de chœur à l'Église Anglicane."

MR4: *"Croyant" en une esthétique appropriée et soignée."*

MR12: *"J'ai donné des sessions de formation d'organistes liturgiques (3 sessions de 8 soirées chacune - une soixantaine d'élèves en tout). Organiste liturgique pendant plus de 50 ans."*

MR13: *"Chef d'orchestre."*

MR16: *"Responsable de la musique dans une paroisse."*

MR20: *"Titulaire dans un lieu de pèlerinage."*

MR23: *"Musicien."*

29. Sur le plan religieux, vous vous considérez comme....

- 69,2% a) Croyant et pratiquant dans la confession chrétienne catholique.
- 7,7% b) Croyant et pratiquant dans une autre confession chrétienne.
- 7,7% c) Croyant de foi chrétienne sans pratique religieuse régulière.
- 3,8% d) Croyant en Dieu, sans appartenance religieuse particulière.
- 0 e) Croyant en Dieu, dans une religion non-chrétienne.
- 0 f) Non-croyant.
- 0 g) Agnostique.
- 0 h) Humaniste.
- 7,7% i) Cette question ne me semble pas pertinente à répondre.
- 3,8% j) Autre.

Commentaires:

MR9: *"Je dis sans prétention que je vais à la messe durant la semaine; car j'aurais bien pu me damner à me limiter aux samedi et dimanche. Étant organiste seulement le travail avec tant d'autres personnes n'a pas toujours été facile."*

MR20: *"Croyant de foi chrétienne avec une ouverture sur les autres religions."*

30. Autres commentaires.

MR1: *Après des études lyriques il me fallait bien gagner ma vie de quelque façon, alors je fus animateur de chant à la cathédrale de Montréal pendant 11 ans. Par la suite sporadiquement dans quelques paroisses assez bien cotées de l'île de Montréal (St-Viateur, St-Léon de Westmount, St-Joseph de VMR, St-Denis à l'occasion. Nous nous servions assez couramment du Prions en Église qui est assez désolant parfois, mais les gens ayant le texte sous le nez, c'est tout de même plus facile de les faire embarquer et suivre, s'ils veulent participer. Malheureusement beaucoup sont là inertes, écoutant la belle voix ou autre chose de l'animateur. Pour le reste dans les campagnes, je ne suis pas tellement au courant de ce qui se fait. Mais ayant eu quelques fois à participer à des funérailles ou il se trouve assez souvent de petites chorales, la musique est tellement désolante que je n'ose penser ce qui se produit au moment des célébrations liturgiques*

communautaires de fin de semaine ou de fêtes."

MR2: *"Je regrette qu'aucune question ne porte sur les exigences de la composition musicale pour des fins liturgiques. Une bonne partie de la médiocrité des "prouesses" actuelles vient, entre autres, de la médiocrité des répertoires. Autre cause: les communautés paroissiales qu'on ne fait à peu près pas répéter comme si elles avaient la science infuse. À mon point de vue, ce qu'elles ont d'infus, c'est l'ignorance!"*

MR5: *"Votre projet me semble fort intéressant et je vous souhaite tout le succès que vous méritez. Je me permettrai seulement de vous faire remarquer que certaines questions et certains choix de réponse de votre questionnaire manquent un peu de simplicité (#15 et 18). Bonne chance!"*

MR6: *"As-tu contacté LAUDEM? (Hélène Dugal) J'en suis l'un des fondateurs. Je te suggère de lire tous les Bulletins de Laudem, qui font le tour de la question d'une manière approfondie. Appelle-moi pour toute question. Bravo pour ton initiative. Dans ton questionnaire, il est difficile de répondre car tu mets sur le même plan le chant de l'assemblée, la musique d'orgue, la musique avec des instruments autres que l'orgue, la chorale et les chantres. C'est très différent!"*

MR7: *"Je crains que ce sondage ne donne pas une idée suffisamment objective de la situation. Cela diffère beaucoup d'une communauté à l'autre. D'autre part, vous éludez le fait d'une modernité qui n'a rien à voir avec les musiques dites populaires (mais qui sont surtout commerciales) de notre temps. Exemple: la musique de Messian, dont l'intégrale de l'œuvre d'orgue sera jouée, intégrée à une méditation religieuse, à l'occasion du carême (pendant toute sa durée) à l'église de la Trinité, où il fut organiste. Vous pouvez lire mes articles à ce sujet dans diverses publications, dont "Communauté Chrétienne", et surtout vous référer à mes "Vêpres de la Vierge", où le grégorien et le langage contemporain sont intégrés. Bon travail et bonne chance!"*

MR8: *"Je vous félicite de votre travail en théologie et musique liturgique. Moi aussi, je faisais les mêmes études vers les années 70 à Strasbourg en France. Le problème fondamental est la non-formation musicale du clergé dans nos séminaires. Bonne chance pour votre thèse. J'aimerais la lire."*

MR9: *"Et le temps passe. Les évêques passent. Les prêtres passent, les chefs de chœur passent, les choristes passent. Restent les organistes bien assis (ses) sur leur banc heureux d'être là et priant pour que la paix retombe sur tout ça. 3 qualités requises pour être un bon musicien d'église: régularité, détermination, disponibilité. Je vous félicite et vous encourage à poursuivre ce travail nécessaire. N'oubliez jamais que l'orgue a fait plus que boucher des trous dans la liturgie. La seule question devrait être: Est-ce que ça nous aide à prier?"*

MR10: *"L'esthétique s'est, hélas, peu penchée sur la problématique des musiques*

fonctionnelles. Tant qu'on ne le fera pas, les églises continueront d'être envahies par des chants et musiques composés ou choisis sur des critères où ils sont considérés pour leur attrait propre, faute de méconnaître des critères d'un art qui doit conduire à autre chose plutôt que de retenir à lui-même. Nos vœux ardents vous accompagnent dans cette recherche. Puisse-t-elle apporter à notre Église une liturgie qui se rapproche de celle pour laquelle Jésus a prié et continue à prier en chacun de nous."

MR12: "De par mes fonctions sacerdotales actuelles, j'ai perdu un certain contact direct avec les musiciens et les animateurs-trices liturgiques. Cependant, responsable d'un sanctuaire, où les chorales de Sherbrooke sont invitées à venir animer les messes dominicales, je constate dans l'ensemble une pratique très médiocre, surtout en ce qui concerne les organistes (qui sont souvent des pianistes) Presque toutes les chorales chantent sans âme; je découvre la lacune importante ; il n'y a pas d'office de liturgie - mon expérience de 50 ans d'orgue et de direction de chorales, de composition et même de facteur d'orgue (occasionnellement) m'a montré que le peuple de Dieu, encore plus aujourd'hui qu'avant, a droit à de la qualité, ce qui est plutôt rare. Bonne chance!"

MR13: "Dans certains cas, j'ai entouré la réponse qui me convenait le mieux sans pour cela être parfaitement d'accord. Bonne chance et bon succès!"

MR17: "Je vous encourage beaucoup à poursuivre votre recherche. Quelques travaux furent tentés il y a quelques années. Seulement ils reflétaient une tendance personnelle et non un avancement au service de l'Église de Vatican II. Puisse ce travail se faire dans une démarche qui aura pour but un éclairage dans et pour l'Église universelle à la lumière de Vatican II. Je serais heureux de vous rencontrer et d'avoir la possibilité de discuter avec vous, car le sujet est immense. Puisse cela se réaliser. Bonne chance!"

MR18: "J'estime qu'il y a surabondance de répertoire depuis une vingtaine d'années. N'importe qui publie n'importe quoi. C'est la quantité au détriment de la qualité. Nous sommes littéralement submergés de "mochetés" et d'insignifiances. Je pense que nous avons suffisamment de recul en 1995 pour publier et diffuser une fois pour toutes dans tous les diocèses, un recueil des meilleurs éléments du répertoire moderne sous la responsabilité d'une équipe compétente, tant sur le plan liturgique que musical."

MR20: "Baignant dans le milieu liturgique depuis mon enfance, j'estime que le chemin à parcourir est encore énorme. J'aimerais insister sur le point que l'organiste, le chef de chœur et les animateurs de chants doivent être rémunérés! On ne peut pas exiger le bénévolat dans des domaines aussi spécialisés. Certaines paroisses l'ont compris, d'autres non! Sinon, c'est la qualité qui en souffre. Il y a un climat de confiance à créer entre les responsables liturgiques et les musiciens. Ceux-ci ne devraient pas être exclusivement des exécutants, mais devraient avoir des responsabilités dans leur domaine. Trop souvent quelques prêtres s'émissent (sic) dans le choix des chants en ne tenant compte que du texte. Il existe de très bons chants pour la liturgie mais aussi de très mauvais, et les personnes en charges n'ont pas toujours le discernement voulu!"

Même s'il est louable que les diocèses se penchent sur la question, je crois que ce sont des musiciens qu'il faut attendre des changements. Mais l'Église saura-t-elle les garder en son sein? Bon succès dans votre projet!"

MR22: *"Je vous félicite des préparations de cette démarche et je vous souhaite succès et réconfort!"*

MR23: *"Monsieur Simard, je vous souhaite une cueillette de données riche et pleine de promesses. Nous aurons, je l'espère, l'occasion de se rencontrer; vous êtes le bienvenue à la cathédrale St-Germain-de-Rimouski, où je suis organiste. Mes vœux les meilleurs vous accompagnent."*

MR25: *"Cher M.Simard, Merci de votre envoi concernant la musique liturgique depuis le concile Vatican II auquel il me fait plaisir de faire suite. C'est tout un projet que de vouloir circonscrire l'état actuel du chant liturgique depuis 1965. Notre présente situation est tellement différente de celle dans laquelle le concile fut lancé. Cependant le temps nous fait remarquer une réalité peu fructueuse. Et dans tout cela, il y a la liturgie qui est le véritable sommet de la vie spirituelle de l'Église. En fait nos liturgies sont un reflet de la présente théologie. Elles sont aussi le parfait reflet de notre compréhension du concile, ce qui, dans l'avenir, démontrera qu'on a peu compris toute la portée du renouveau liturgique. On lui a souvent accordé des préceptes qui sont tout à fait à l'encontre de ses directives. Vous n'avez qu'à lire les pages des documents qui sont consacrés à la musique sacrée pour vous en rendre compte. Toute problématique sur ce sujet, fort intéressant, devrait tenir compte de la divergence entre ce qui fut demandé lors du concile et ce qui, depuis, fut mis en application. Au dire de certain, le concile Vatican II renonce à 20 siècles de progrès liturgique, y compris les développements du chant liturgique. Or c'est tout autrement. Vous pourriez aussi considérer les contradictions qui sont énoncées dans les énoncés conciliaires, à savoir que, d'une part, on souhaite avant tout la participation des fidèles au chant liturgique, mais que d'autre part, il est souhaité que les "trésors musicaux" soient conservés au sein du rite romain. On estime hautement le chant grégorien qui devait tenir la première place comme musique liturgique. Vous connaissez les résultats, j'en suis sûr. Il m'a fait plaisir de collaborer à votre projet. Je vous remets un dépliant pour mieux connaître les objectifs et les activités de Laudem, publié par une nouvelle association d'organistes liturgiques dont je suis membre. Notre prochaine activité, le 21 mars prochain à la salle paroissiale de la cathédrale de Montréal (19H30), pourrait vous intéresser puisqu'il s'agira d'un débat sur la situation actuelle du chant liturgique. Je suis un des membres du panel de cette soirée. Bonne chance dans votre travail. J'aimerais bien connaître les résultats de vos recherches."*

MR26: *"Des efforts sérieux ont été faits ces dernières années, notamment à travers les publications de Concacan. Il est seulement à espérer que ces travaux soient adoptés par plus de communautés."*

MR27: "M. Serge Simard. Pour des raisons personnelles que je ne puis vous révéler, il m'est impossible de répondre à votre questionnaire pour votre recherche doctorale sur la musique liturgique au Québec. Je me réjouis que vous vous donniez la peine de faire cette recherche. Permettez-moi cependant quelques remarques sur votre questionnaire. Placez-vous sur le même pied le chant liturgique à l'abbaye St-Benoît-du-Lac, à l'Oratoire St-Joseph, à la Cathédrale de Trois-Rivières ou à Notre-Dame-de-la-Paix de Johnville (petit village de 234 familles) ou à St-Jean-Baptiste de Sherbrooke (paroisse de ville très ancienne de 1874 familles) ou à la Résurrection du Christ de Rock Forest (paroisse de banlieue de 1250 familles qui réunit environ 300 à 400 personnes pour la messe dominicale) ou à Racine (222 familles) ou dans les célébrations de jeunes au secondaire. Arriverez-vous à porter un jugement global. Je vous le souhaite. À mon avis, le chant et la musique liturgiques doivent toujours être de qualité. Mais qu'est-ce que la qualité?(comme dirait Pilate) !!! On parle des "chorals de Bach"; mais Bach n'en est que l'harmonisateur. Les auteurs sont d'obscurs musiciens, très souvent très humbles. Regardez le choral de l'Orgelbüchlein "In Die est Freude"Ceci n'est pas un plaidoyer pour la médiocrité, mais il y a là matière à réflexion et à recherche. Bon courage. En toute amitié."

MR28: "Monsieur, j'ai bien reçu le questionnaire que vous m'avez adressé dans le cadre de votre enquête sur la situation de la musique liturgique au Québec depuis Vatican II. Je suis touché que vous ayez pensé à moi dans cette opération et j'aimerais faire tout en mon possible pour vous être utile. Je dois vous avouer, cependant, que je suis à peu près incapable de répondre au questionnaire que vous m'adresser et ce, pour deux raisons.

Dans un premier temps, le plupart de vos questions me demandent d'effectuer une évaluation globale de la situation dans les paroisses catholiques du Québec. Si je comprends bien, votre travail devrait précisément nous donner les outils nécessaires pour faire ces généralisations. En autant que je sache, vous êtes le premier à poser ces questions (en tout cas, depuis fort longtemps) et je ne connais personne qui ait suffisamment parcouru les paroisses et les diocèses pour répondre à ces questions avec toute la prudence et la sérénité de jugement qu'elle exige. Quant à moi, je ne peux honnêtement me prononcer que pour les quelques paroisses de la région urbaine de Québec que je connais personnellement. Pour le reste, je ne pourrais que donner suite à des rumeurs, et je crains fort que ces rumeurs ne reflètent ces préjugés mêmes qui sont responsables des dialogues de sourds qui, trop souvent, entachent ce domaine.

L'autre raison qui m'incite à ne pas répondre à ce questionnaire, c'est que, à mon avis, les autres questions -- celles qui appellent des prises de position théologiques et musicales -- se prêtent fort mal au genre de réponse globale et nécessairement simplificatrice qu'un questionnaire impose. Elles exigent des nuances qui doivent être présentées avec tact et circonspection. À cet égard, je me sens comme Mgr Fortier (Sherbrooke) qui, hier soir au Point (Radio-Canada), expliquait que des questions délicates comme l'avortement ne pouvaient être abordées dans le cadre restreint d'une homélie de 10 minutes, mais exigeaient d'être traitées dans un contexte particulier et, surtout, de se donner le temps de vraiment peser tous les aspects de la question. Quand

vous demandez, par exemple, "quels seraient les critères stylistiques d'un genre musical convenable ...", j'aurais le goût de vous citer la Constitution liturgique de Vatican II qui dit: "L'Église n'a jamais considéré aucun style artistique comme lui appartenant en propre, mais, selon le caractère et les conditions des peuples, et selon les nécessités des divers rites, elle a admis les genres de chaque époque, produisant au cours des siècles un trésor artistique qu'il faut conserver avec tout le soin possible. Que l'art de notre époque et celui de tous les peuples et de toutes les nations ait lui aussi, dans l'Église, liberté de s'exercer, pourvu qu'il serve les édifices et les rites sacrés avec le respect et l'honneur qui leur sont dus; si bien qu'il soit à-même de joindre sa voix à cet admirable concert de gloire que les plus grands hommes ont chanté en l'honneur de la foi catholique au cours des siècles passés" (article 123) Je conviens avec vous que cet article traite principalement des beaux-arts, mais je ne vois pas au nom de quelle pirouette casuistique on pourrait exclure la musique, d'autant plus qu'il se termine précisément par une métaphore musicale!

À défaut de répondre à votre questionnaire, je me permets de vous faire parvenir deux petites esquisses que j'ai commises récemment: les notes d'une intervention que j'ai été invité à faire à un panel organisé par l'association Laudem, le 21 mars dernier, et un trop bref article qui paraîtra sous peu dans la revue Liturgie, foi et culture. Sans prétendre vous apprendre des choses que vous connaissez sûrement déjà très bien, ces textes vous permettront de constater à peu près où je me situe sur les questions que vous soulevez. Si, à la suite de ces lectures, vous tenez toujours à connaître mes avis, il me fera grandement plaisir de vous rencontrer au courant de l'été (comme vous le savez, c'est la fin du trimestre à l'Université, avec tout ce que cela suppose, et, par la suite, je serai absent jusqu'au 4 juin), car, en dépit de mon incapacité de répondre au questionnaire, je reste convaincu de l'importance du travail que vous entreprenez. Avec l'assurance de mon intérêt pour votre recherche, je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus cordiaux dans l'amour que nous partageons de l'art au service du Seigneur."

MR29: "M. Simard. I was delighted to receive a copy of your questionnaire on Pratiques Musicales Liturgiques, especially after nothing the well thought-out questions and responses. However, I feel that this questionnaire, serious as it is, has still missed the point.

The problem for me is not really one of musical substance, that is to say whether or not music is aesthetically correct or desirable. Bad repertoire and musical practice are rather symptoms of a much deeper problem, which has afflicted the Catholic liturgy since Vatican II. In others words, I do not believe one can separate the musical from the spiritual and theological issues when discussing liturgy. In fact, it is probably fair to say that a spiritually uplifting "celebration" can be had with the worst music and most rudimentary liturgy if the celebrant is himself visibly spiritual. But this is the very root of the problem. The church has turned the focus of attention to the individual - the very purpose of Catholic "worship" has changed from being a true expression of the mysterious and divine to one more resembling Protestantism. A popularity contest for priests.

I am an Anglican, born a Baptist, with a keen interest in liturgy. I was attracted first to Anglicanism because of the relative high and unbroken musical tradition. Over time I lost my interest in Anglicanism mainly because the true sense of the sacred and transcendental nature of public worship is not a real part of their tradition. I include the so-called Anglo-Catholic churches in this as well. Nothing can replace the now-lost Roman Catholic Mass, the result of years of evolution within one framework: the Mass and the Church as a place where people can experience something out-of-the-ordinary, something that lifts them out of daily existence and provides an experience of the sacred. I conduct a small choir which performs a lot of the polyphony you refer in your questionnaire. When we present concerts of this extremely austere repertoire, people come in large numbers. They come to experience, in concert, something of that lost tradition which the church offered them for so many centuries.

In this respect, the Anglo-Catholic movement of the 19th century is an interesting case. This movement was created not for the rich and sophisticated population of London, but rather for the poor of the East End of city. The incense, bells, vestments and all other trappings of this liturgy were used to give the poor something to lift them out of their misery: a romantic vision of the metaphorical "city of Jerusalem". To this day, Anglo-Catholic parishes maintain missions to the poor although the populations of these churches have shifted to the middle-class.

The Roman Catholic has missed the boat. Dry ecclesiology or light-weight pop psychology have replaced inspiration and a sense of the sacred (which, after all, is something created by us) and the Catholic Mass has become empty and, worst of all, boring. This boredom is perhaps the real problem, and it is shared by everyone - priests, faithful, musicians...anyone else who happens to be around.

It is easy to be critical, finding solutions or new directions will be difficult, and probably painful. I believe the church will soon lose even more adherents and be forced to re-examine what it does or does not do. I believe there will have to be several different forms of liturgical expression, mainly because we have lost so much. But underlying all of these various forms, including the most "popular" will be a renewed understanding of the vital role the Mass must play in lifting us out of our everyday existence, letting us have some sense of a contemporary vision of the "city of Jerusalem". As for the music, I believe that it has an integral role to play in this vision of the Mass, because it can open the human spirit to better receive all of the messages of hope it so desperately needs. People must be moved, by music and by every other aspect of liturgy so that they will be made better by the experience. Boredom is the antithesis of this.

I will be very curious to see the results of this questionnaire. I am not expecting any revolution because I have little confidence that the Bishops and Clergy of the Catholic Church are even remotely sensitive to or interested in this discussion. But I do believe that all of the weight of the Catholic liturgical tradition is still there, latent in the subconscious of the faithful ... it has only been painted over."

Remarque: Les trois derniers commentaires (MR27, MR28 et MR29) sont des réponses indépendantes du questionnaire. Les répondants semblent cependant avoir pris connaissance des questions avant de formuler leur réponse.

ANNEXE C

**Transcription mélodique des pièces musicales utilisées pour
le laboratoire de sémantique musicale.**

Cette annexe présente la transcription mélodique des 16 pièces musicales qui ont été soumises aux auditeurs pour le laboratoire de sémantique musicale. Pour le chant grégorien, nous avons utilisé la transcription manuscrite en notation moderne et accompagnement de clavier de dom André Saint-Cyr. Pour les autres chants liturgiques, nous avons transcrit les mélodies ainsi que les accords chiffrés. Le calcul des mesures paramétriques a été effectué à partir de ces transcriptions. Pour faciliter la manipulation et la représentation graphique, un code alphanumérique variant de P01 à P16 a été affecté à chacune des pièces. Vous trouverez ci-après les références bibliographiques pour la notation neumatique des chants grégoriens et la version intégrale (parole et musique) des chants liturgiques post-conciliaires.

Références:

P01 «Omnes gentes», Introït du VII^e Dimanche après la Pentecôte, Paroissien romain: contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, p. 1009.

P02 «Kyrie VIII» (De Angelis), pour les fêtes de II^e classe Paroissien romain... , p. 37.

P03 «Domine Convertere», Offertoire du Dimanche dans l'Octave du Saint-Sacrement, Paroissien romain... , p. 963.

P04 «Pater noster» (solennel), Missale Romanum, Mame, 1952, p. 302.

P05 «Agnus Dei VIII» (De Angelis), pour les fêtes de II^e classe, Paroissien romain... , p. 39.

P06 «Primum quaerite», Communion pour le XIV^e Dimanche après la Pentecôte, Paroissien romain... , p. 1039.

P07 «Lucis creator», Hymne du Dimanche à Vêpres, Paroissien romain... , p. 256.

- P08 «Magnificat», Cantique de la Bienheureuse Vierge Marie, Paroissien romain... , p. 208; «Usque modo», Antienne du Samedi avant le V^e Dimanche après Pâques, Paroissien romain... , p. 830.
- P09 «Marchons vers le Seigneur», Création collective (G. Gingras), Métabetchouan 1976, Recueil Alpec, Ste-Foy, Éditions Centre Alpec, 1981, 15 Carême.
- P10 «Tu es l'espoir, tu es la vie», Création collective, Métabetchouan 1978, Recueil Alpec, Ste-Foy, Éditions Centre Alpec, 1981, 18 Avent.
- P11 «Nous t'acclamons Jésus-Christ», Création collective, Québec 1976, Recueil Alpec, Ste-Foy, Éditions Centre Alpec, 1981, 12 Rassemblement.
- P12 «Aux sources de la vie», Création collective (A. Chouinard, Y. Grange, Y. Patry, J. M. Biron), Joliette 1976, Recueil Alpec, Ste-Foy, Éditions Centre Alpec, 1981, 9 Baptême.
- P13 «Laisserons-nous à notre table», paroles de M. Scouarnec, musique de J. Akepsimas, Recueil Alpec, Ste-Foy, Éditions Centre Alpec, 1981, 19 Avent.
- P14 «Pain pour notre terre», de R. Vidal, Vers les sommets, Les éditions Richard Vidal, 1987, p. 8-9.
- P15 «O Vierge de l'écoute», de M. Dubé, Recueil Alpec, Ste-Foy, Éditions Centre Alpec, 1981, 10 Vierge Marie. Voir aussi Ouvrons notre cœur, Les éditions du Cénacle, 1992, p. 26-27.
- P16 «Je voudrais», de R. Lebel, Chant thème du Congrès de pastorale vocationnelle, Je vous écris Espérance!, Éditions Pontbriand, 1991, p. 6-7.

P01 - Omnes gentes

Harm. : André Saint-Cyr

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a simple harmonic accompaniment with a bass line that includes a whole note chord, a half note chord, and two eighth notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a simple harmonic accompaniment with a bass line that includes a whole note chord, a half note chord, and two eighth notes.

Verset

The 'Verset' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a simple harmonic accompaniment with a bass line that includes a whole note chord, a half note chord, and two eighth notes.

P02 - Kyrie VIII *De Angelis*

Harm.: André Saint-Cyr

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A measure rest is present at the beginning of the system, and the number '3' is written above the first measure of the upper staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A measure rest is present at the beginning of the system, and the number '5' is written above the first measure of the upper staff.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A measure rest is present at the beginning of the system, and the number '7' is written above the first measure of the upper staff.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A measure rest is present at the beginning of the system, and the number '10' is written above the first measure of the upper staff.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A measure rest is present at the beginning of the system, and the number '12' is written above the first measure of the upper staff.

P03 - Domine convertere

Harm.: André Saint-Cyr

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of music continues the piece. It features a triplet of eighth notes in the upper staff, indicated by a '3' above the first note. The lower staff continues with harmonic accompaniment.

The third system of music shows a more active melodic line in the upper staff with many eighth notes. The lower staff provides a steady harmonic accompaniment.

Verset

The 'Verset' section begins with a new melodic line in the upper staff, starting with a quarter rest followed by a quarter note. The lower staff continues with harmonic accompaniment. The section concludes with a double bar line.

P04 - Pater noster (ton solennel)

Harm.: André Saint-Cyr

P05 - Agnus Dei VIII *De Angelis*

Harm: André Saint-Cyr

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line of eighth notes, starting with a measure number '3' above the staff. The lower staff is in bass clef and contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line of eighth notes, starting with a measure number '5' above the staff. The lower staff is in bass clef and contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line of eighth notes, starting with a measure number '7' above the staff. The lower staff is in bass clef and contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line of eighth notes, starting with a measure number '9' above the staff. The lower staff is in bass clef and contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

P06 - Primum quaerite

Harm.: André Saint-Cyr

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. A measure rest of 3 is indicated at the beginning of the system.

Verset

The 'Verset' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. A measure rest of 5 is indicated at the beginning of the section.

P07 - Lucis creator

Harm.: André Saint-Cyr

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melodic line of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It contains a bass line with a whole note chord (F2, C3, G2) on the first beat, followed by a pair of beamed eighth notes (F2, C3) on the second beat, and a whole note chord (F2, C3, G2) on the third beat.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line, featuring a pair of beamed eighth notes (F2, C3) on the second beat and a whole note chord (F2, C3, G2) on the third beat.

The third system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line of quarter notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff contains a bass line with whole notes: F2, C3, G2.

P08 - Magnificat

Harm. : André Saint-Cyr

Antienne

First system of musical notation for the Antienne, measures 1-2. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The treble clef part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass clef part provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Second system of musical notation for the Antienne, measures 3-4. Measure 3 begins with a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef continues with quarter notes. Measure 4 concludes the system with a half note in the treble and a quarter note in the bass.

Verset

First system of musical notation for the Verset, measures 5-6. Measure 5 starts with a quarter rest in the treble, followed by a melodic phrase. Measure 6 continues the melodic line. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

Second system of musical notation for the Verset, measures 7-8. Measure 7 features a quarter rest in the treble. Measure 8 concludes the system with a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.

Third system of musical notation for the Verset, measures 9-10. Measure 9 begins with a quarter rest in the treble. Measure 10 concludes the system with a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.

P09 - Marchons vers le Seigneur

Création collective Alpec
Métabetchouan, Québec

Refrain

Musical notation for the Refrain section, measures 1-15. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are: 1. Fa, 2. Sol m/Fa, 3. Fa, 4. Fa/La, 5. Sol m/Sib, 6. Sol m, 7. Do, 8. Do/Sib, 9. La, 10. La 7/Do#, 11. Ré m, 12. Ré m/Do, 13. Sol m/Sib, 14. Sol m, 15. Sol m/Fa, 16. Mi, 17. Do 7, 18. Fa, 19. Sol m/Fa, 20. Fa, 21. Fa/La, 22. Sol m/Sib, 23. Sol m, 24. Do, 25. Do/Sib, 26. La, 27. La 7/Do#, 28. Ré m, 29. Ré m/Do.

Couplet

Musical notation for the Couplet section, measures 16-25. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notes are: 16. Sol m/Sib, 17. Do 7, 18. Fa, 19. Fa, 20. La/Mi, 21. Ré m, 22. Sol m, 23. Sol m/Fa, 24. Do 7/Mi, 25. La/Do#, 26. La, 27. Ré m, 28. Sol m, 29. Sol m/Fa, 30. Mib, 31. Do 7.

P10 - Tu es l'espoir, tu es la vie

Création collective Alpec
Métabetchouan, Québec

Refrain

Do Fa Ré m Fa 7/Do

4 Sib Do 7 Fa Do/Mi Ré Sol m/Do Do

Couplet

7 Fa 4 Fa Fa m

10 Sib m Mib 7 La b Do 7/Sol

13 Fa m Réb Fa 7/Do Sib m

16 Do Ré m 7 Do 7/Mi

P11 - Nous t'acclamons Jésus-Christ

Création collective Alpec
Québec 1976

Refrain

Musical notation for the Refrain section, measures 1-6. The notes are: Do, Fa, Do, Lab, Sib, Mib, Sol 7, Do, Fa, Do.

Couplet

Musical notation for the Couplet section, measures 7-15. The notes are: Lab, Sol m 7, Do, Do, Ré m 7/Do, Do 7 M, Do 7, Fa, Do, Do, Ré m 7/Do, Do 7 M, Sib, Sol 7.

P12 - Aux sources de la vie

Création collective Alpec
Joliette, 1976

Refrain

Fa Fa/Sib Sib Do/Sib
 4 Fa/La Do7/Mi Fa Do7 Ré m Sib
 7 Sol7/Si Fa/Do Sib/Do Do7 Fa
Couplet
 10 Fa La/Do# Ré m Fa7/Do
 13 Sib Mi♭ Ré♭/Fa Mi♭7/Sol Lab Do 7/Sol
 16 Fa m Fa m/Mi♭ Sib/Ré Mi♭/Ré♭
 18 Lab/Do Sol7/Ré Do7

The musical score is written on a single treble clef staff in a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The piece is divided into a 'Refrain' and a 'Couplet'. The Refrain consists of two lines of music, with the first line starting at measure 1 and the second line starting at measure 4. The Couplet consists of three lines of music, starting at measure 10 and ending at measure 18. Chord symbols are placed above the notes they apply to. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and ties. The piece ends with a double bar line at the end of measure 18.

P13 - Laisserons-nous à notre table

Parole: Michel Scouarnec
Musique: Joe Akepsimas

Couplet

Musical notation for the Couplet section, consisting of three staves of music in G major, 4/4 time. The notes and chords are as follows:

- Staff 1: Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: Ré m, Ré m, Sol m.
- Staff 2: Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: La 7, La 7, Ré, Fa.
- Staff 3: Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: Sol m, La 7, Ré m, Sol m, La 7.

Refrain

Musical notation for the Refrain section, consisting of four staves of music in D major, 4/4 time. The notes and chords are as follows:

- Staff 4: Notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. Chords: Ré, Ré 7M, Ré 6, Mi m, La 7.
- Staff 5: Notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. Chords: La 7, Ré, Ré, Ré 7, Ré 6, Sol.
- Staff 6: Notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. Chords: Sol, Ré, Mi m/Sol, Fa#.
- Staff 7: Notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. Chords: Sol, Ré/La, La 7, Ré.

P14 - Pain pour notre terre

Richard Vidal

Refrain

Musical score for the Refrain and Couplet of "Pain pour notre terre" by Richard Vidal. The score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The Refrain section (measures 1-12) and the Couplet section (measures 13-20) are shown.

Refrain:

- Measure 1: Mib
- Measure 2: Sib
- Measure 3: Mib
- Measure 4: Lab
- Measure 5: Mib
- Measure 6: Sib
- Measure 7: Lab
- Measure 8: Mib
- Measure 9: Sib
- Measure 10: Mib
- Measure 11: Sib
- Measure 12: Mib

Couplet:

- Measure 13: Sib
- Measure 14: Mib
- Measure 15: Do m
- Measure 16: Sol
- Measure 17: Do m
- Measure 18: Lab
- Measure 19: Mib
- Measure 20: Sib

P15 - O Vierge de l'écoute

Madeleine Dubé

Refrain

4 Ré Sol La 7

4 Ré Si 7 Mi m

7 La 7 Ré **Couplet**

10 Ré Mi m La 7

13 Ré Si m Mi m

16 La 7 Ré

P16 - Je voudrais

Robert Lebel

Refrain

Musical notation for the Refrain section, consisting of three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is written on a single staff. Chord labels 'Sol' are placed above the notes. The second staff begins at measure 4 with a 'Ré' label above the first note. The third staff begins at measure 7 with 'Ré' and 'Sol' labels above the notes.

Couplet

Musical notation for the Couplet section, consisting of four staves. The first staff starts at measure 10 with a 'Do' label above the first note. The second staff begins at measure 13 with a 'Ré' label above the first note. The third staff begins at measure 15 with 'Mi 7', 'La m', and 'Ré' labels above the notes. The fourth staff begins at measure 18 with 'Ré', 'La m', and 'Ré 7' labels above the notes.

ANNEXE D

Démonstration détaillée du calcul des indices de complexité formelle C et du dynamisme général D.

Exemple 1

P02 - Kyrie VIII de Angelis

1. Calcul de l'entropie mélodique Hm.

1.1 Encodage numérique.

La première étape consiste à transcrire la mélodie dans un code numérique qui indique le nombre de demi-ton pour l'intervalle entre chacune des notes de la mélodie. Dans le Kyrie VIII, la mélodie commence avec une tierce majeure qui comporte 4 demi-tons, de sorte que nous indiquons le chiffre 4 au commencement de la séquence numérique. Pour l'ensemble de la pièce, cela donne:

4 1 2 0 2 -2 -2 2 5 -3 -2 -2 2 2 -2 0 -3 -2 -2 5 -1 -2 0 -2
 0 4 1 2 0 2 -2 -2 2 5 -3 -2 -2 2 2 -2 0 -3 -2 -2 5 -1 -2 0 -2

4 0 -2 -2 -1 1 0 4 1 2 2 -2 -2 2 0 -3 -2 -2 5 -1 -2 0 -2
 4 0 -2 -2 -1 1 0 4 1 2 2 -2 -2 2 0 -3 -2 -2 5 -1 -2 0 -2

1 2 -1 1 -1 -2 2 1 -5 5 -5 2 -5 1 2 0 -3 -2 -2 5 -1 -2 0 -2
 1 2 -1 1 -1 -2 2 1 -5 5 -1 1 -1 -2 2 1 -5 5 -5 2 -5 1 2 0 -3 -2 -2 5 -1 -2 0 -2.

1.2 Matrice de P02 à partir des paires d'intervalles.

Il s'agit ensuite de faire le compte des paires d'intervalles. À l'aide de la fonction *Rechercher* dans le menu *Édition* du logiciel *Word* de Microsoft Office, on peut réaliser le décompte intégral, en tenant compte de chaque possibilité de paires d'intervalles successives. La première paire du Kyrie VIII est 4 1, la seconde est 1 2, la troisième est 2 0, etc. Lorsque l'intervalle est descendant, on le signale par le préfixe "-". Le décompte des paires d'intervalles nous permet de considérer des séquences de trois notes ayant la même structure mélodique et de mesurer ainsi le taux de redondance interne à l'ensemble de la mélodie. Le tableau suivant montre la matrice de P02, de sorte qu'on peut avoir le total des paires d'intervalles, et calculer leur proportion pour l'ensemble de la mélodie.

	-5	-3	-2	-1	0	1	2	4	5	12	Total
-5						2	2		3		7
-3			8								8
-2			14	2	9		9	2	6	2	44
-1			9			5					14
0		6	8				2	3			19
1	3			3	2		6				14
2	2		6		6	3	4		2		23
4					2	4					6
5	2	2		7							11
12				2							2
Total	7	8	45	14	19	14	23	5	11	2	148

En utilisant le total des données de la dernière colonne de droite, il est possible de calculer la proportion de chaque paire d'intervalles, ce qui nous permet d'appliquer la formule proprement dite du calcul de l'entropie.

$$7/148 = 0,047$$

$$8/148 = 0,054$$

$$44/148 = 0,297$$

$$14/148 = 0,095$$

$$19/148 = 0,128$$

$$14/148 = 0,095$$

$$23/148 = 0,155$$

$$6/148 = 0,041$$

$$11/148 = 0,074$$

$$2/148 = 0,014$$


Soit:
$$H_m = \sum_{i=1}^k P_i \text{Log}_2 P_i$$


$$\begin{aligned} H_m = & (0,047 \text{Log}_2 0,047) + (0,054 \text{Log}_2 0,054) + \\ & (0,297 \text{Log}_2 0,297) + 2(0,095 \text{Log}_2 0,095) + (0,128 \text{Log}_2 0,128) + \\ & (0,155 \text{Log}_2 0,155) + (0,041 \text{Log}_2 0,041) + (0,074 \text{Log}_2 0,074) + \\ & (0,014 \text{Log}_2 0,014) = \mathbf{2,9474} \end{aligned}$$


2) Détermination de l'intervalle métrique t.


L'intervalle métrique est la durée qui structure la perception musicale dans le temps. C'est normalement la durée de la valeur de note la plus longue dans un rapport de 1 à 2 ou de 1 à 3, pourvu qu'on retrouve cette valeur de note dans une proportion d'au moins 25% des notes de l'ensemble. Dans le cas contraire, ce sont les données thématiques qui nous guident pour la détermination de l'intervalle métrique.

Sur la base de la transcription de André Saint-Cyr, pour un total de 150 notes, nous avons établi les statistiques suivantes:

96  comptant pour 64%

27  (triolet) comptant pour 18%

26  comptant pour 17,3%





1  comptant pour 0,67%

Ces proportions sont approximatives, puisque la frontière est étroite entre les croches régulières et les croches groupées par trois, que nous avons ici apparentées aux triolets, en dépit du fait que ces divisions rythmiques sont plutôt étrangères au rythme libre du chant grégorien. Le nombre de noires a également été estimé de façon avantageuse, en comptant comme des noires les moindres retards. Néanmoins, la noire compte pour seulement 17%. Aucune valeur longue ne s'impose dans une proportion de plus de 25%. Comme nous l'avons fait valoir dans le chapitre 5 de cette thèse, la détermination de l'intervalle métrique doit ici se baser sur l'organisation thématique. Sur ce plan, nous avons repéré 25 périodes ou semi-périodes pour l'ensemble de la pièce. Sur un total de 107,44 secondes, cela nous donnerait $t = 4,3$ secondes. Si nous avons pris la noire, la valeur de t serait de 1,27 secondes. Il est évident que la détermination de t selon les données thématiques augmente considérablement le degré de complexité formelle. La même difficulté s'est rencontrée pour l'ensemble des pièces de chant grégorien (P01 à P08). Comme il s'agit d'un indice, nous avons choisi de réduire la valeur de t selon des données thématiques par l'usage du radical, ce qui donne $t = 2,07$ secondes.

3) Calcul de l'écart moyen des durées eR.

L'écart moyen des durées est calculé sur la base de coefficients attribués aux valeurs de notes autres que la valeur de note principale. Ne sont considérés en effet que les écarts de durée par rapport la valeur de note la plus fréquente.

Soit :

	96 	27  (trioletts)	26 	1 
	64%	18%	17,3%	0,67%
Coefficient:	0	1	2	4

$$(1 \times 27) + (2 \times 26) + (4 \times 1) = 83$$

$$83/150 \text{ notes} = 0,55$$

L'écart moyen des durées: **eR = 0,55.**

4) Détermination de l'intensité moyenne subjective I.

L'intensité moyenne subjective est calculé sur la base d'un coefficient arbitraire affecté à chaque note selon la nuance d'intensité. On y affecte des majorations dans les cas où l'écriture musicale fait en sorte que certaines notes ressortent davantage, comme les appoggiatures, les dissonances, les retards, etc.

L'échelle d'intensité est la suivante:

$$pp = 1, p = 2, mf = 3, f = 4, ff = 5$$

Dans le cas des chants grégoriens qui nous concernent, nous avons affecté le coefficient 3 pour *mf* lorsque c'est le soliste ou seulement les voix d'hommes. Lorsque que c'est l'ensemble du chœur, nous avons affecté le coefficient 4 pour la nuance *f*. Cela donne:

Mesures 1 et 2 : 25 notes x valeur d'intensité 3 (voix d'homme seulement) = 75

Mesures 3 et 4: 25 notes x valeur 4 (voix de femme en plus) = 100

Mesures 5 et 6: 23 notes x valeur 3 (voix d'homme seulement) = 69

Mesures 7 et 8: 23 notes x valeur 4 (voix de femme en plus) = 92

Mesures 9 et 10: 23 notes x valeur 3 (voix d'homme seulement) = 69

Mesures 11 à 13: 31 notes x valeur 4 (voix de femme en plus) = 124

Majoration:

Mesure 3: la note si dans l'accompagnement à l'orgue, note étrangère: 1 x valeur 1 = 1

Mesures 9 et 11: saut d'octave sur ré: 2 x valeur 2 = 4

Mesure 13: Retour inattendu sur le ré: 1 x valeur 1 = 1

$$(75 + 100 + 69 + 92 + 69 + 124 + 6) = 535$$

$$I = 535/150 \text{ notes} = 3,567$$

5) Calcul de l'écart moyen des intensités eI.

Pour calculer l'écart moyen des intensités, on ne considère que les valeurs de majoration. Dans le cas du chant grégorien, on notera que les majorations sont très peu élevées.

Majorations:

Mesure 3: si dans l'accompagnement à l'orgue, note étrangère: 1 x valeur 1 = 1

Mesures 9 et 11: saut d'octave sur ré: 2 x valeur 2 = 4

Mesure 13: Retour inattendu sur le ré: 1 x valeur 1 = 1

$$6/150 \text{ notes} = 0,04$$

$$\mathbf{eI = 0,04}$$

6) Calcul de la vitesse.

La vitesse est calculée par le rapport entre le nombre total de notes dans la pièce, au plan mélodique, et la durée totale de la pièce. Cela nous donne:

$$150 \text{ notes}/107 \text{ secondes (durée totale)} = 1,4 \text{ notes/sec.}$$

$$\mathbf{V = 1,4 \text{ notes/sec.}}$$

$$\sqrt{v} = \mathbf{1,18}$$

7) Indices C et D pour P02 - Kyrie VIII de Angelis .

$$\begin{aligned} \mathbf{C} &= (\text{Hm} \times t) + (eI \times eR) \\ &= (2,947 \times 2,07) + (0,04 \times 0,55) \\ &= \mathbf{6,122} \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \mathbf{D} &= \sqrt{v} \times I \\ &= 1,18 \times 3,567 \\ &= \mathbf{4,214} \end{aligned}$$

Exemple 2**P15 - O Vierge de l'écoute.**1. Calcul de l'entropie mélodique Hm.

1.1 Encodage numérique.

5 -1 0 -2 -2 -5 3 0 -1 0 5 -2 0 -2 -1 -2 -2 0

4 0 0 1 2 0 -2 0 -1 1 2 -2 0 -1 -4 -1 1 2 2 3 -2 -1 0 1 -1 -2 -2 0

7 5 -1 0 -2 -2 -5 3 0 -1 0 5 -2 0 -2 -1 -2 -2 0

1.2 Matrice de P15 à partir des paries d'intervalles

	-5	-4	-2	-1	0	1	2	3	4	5	7	Total
-5								2				2
-4				1								1
-2	2		5	3	7							17
-1		1	3		5	2						11
0			5	4	1	2						16
1				1			3		1	2	1	4
2			1		1		1	1				4
3			1		2							3
4					1							1
5			2	2								4
7										1		1
Total	2	1	17	11	17	4	4	3	1	3	1	64

En utilisant le total des données de la dernière colonne de droite, il est possible de calculer la proportion de chaque paire d'intervalles, ce qui nous permet d'appliquer la formule proprement dite du calcul de l'entropie.

$$\begin{array}{llll} 2/64 = 0,031 & 1/64 = 0,016 & 17/64 = 0,266 & 11/64 = 0,172 \\ 16/64 = 0,25 & 4/64 = 0,063 & 3/64 = 0,047 & \end{array}$$


Soit:
$$H_m = \sum_{i=1}^k P_i \text{Log}_2 P_i$$


$$\begin{aligned} H_m = & (0,031 \text{Log}_2 0,031) + 3(0,016 \text{Log}_2 0,016) + \\ & (0,266 \text{Log}_2 0,266) + (0,172 \text{Log}_2 0,172) + (0,25 \text{Log}_2 0,25) + \\ & 3(0,063 \text{Log}_2 0,063) + (0,047 \text{Log}_2 0,047) = \mathbf{2,839} \end{aligned}$$


2) Détermination de l'intervalle métrique t.


Dans le cas des chants liturgiques contemporains, l'intervalle métrique est beaucoup plus facile à déterminer, car il s'agit d'un rythme mesuré.

Soit les valeurs de note suivantes :


18  comptant pour 27%


14  comptant pour 21%

4  comptant pour 6%

25  comptant pour 38%

1  comptant pour 1,5%




1  comptant pour 1,5%

3  comptant pour 4,5%

C'est ici la blanche qui s'impose clairement avec 38% de l'ensemble des valeurs de notes. Comme la durée totale de la pièce est de 86,18 secondes, et que pour l'ensemble de la pièce on peut compter l'équivalent de 193 croches, on peut en déduire que la durée de l'intervalle métrique $t = \mathbf{1,79}$ secondes.

3. Calcul de l'écart moyen des durées eR.

Soit les figures de notes suivantes :

	18 	14 	4 	25 	1 	1 	3 
Coefficient	4	2	1	0	1	1,5	2

Le coefficient 0 est affecté à la blanche parce que c'est la valeur la plus fréquente. Nous mesurons ici les écarts moyens par rapport à cette valeur plus courante. Ce qui donne :

$$(18 \times 4) + (14 \times 2) + (4 \times 1) + 1 + 1,5 + (3 \times 2) = 112,5$$

$$112,5/66 \text{ notes} = 1,705$$

$$\mathbf{eR = 1,705}$$

4. Détermination de l'intensité moyenne subjective I.

Comme dans le cas des chants grégoriens, nous avons affecté le coefficient 3 pour *mf* lorsque c'est le soliste ou seulement les voix d'hommes. Lorsque que c'est l'ensemble du chœur, nous avons affecté le coefficient 4 pour la nuance *f*. Le chant liturgique actuel donne lieu cependant à des majorations plus fréquentes. Pour P15 - O Vierge de l'écoute, cela donne:

Mesures 1 à 8 (deux fois): 38 notes x valeur d'intensité 4 = 152

Mesures 9 à 17: 28 notes x valeur d'intensité 3 = 84

Majorations:

Mesure 2: do# retard d'un ton, deux fois: 2

Mesure 4: sol, retard d'un demi-ton, deux fois: 4

Mesure 6: la, retard d'un ton, deux fois: 2

Mesure 11: la, retard d'un ton: 1

Mesure 13: sol, retard d'un demi-ton: 2

Mesure 15: la, retard d'un ton: 1

Total des majorations: 12

Intensité moyenne subjective = $(152 + 84 + 12)/66 \text{ notes} = 3,76$

$$\mathbf{I = 3,76}$$

5) Calcul de l'écart moyen des intensités eI.

Nous considérons ici uniquement les valeurs de majorations d'intensité subjective pour l'ensemble des notes de la pièce, ce qui donne :

$$12/66 \text{ notes} = 0,18$$

$$\mathbf{eI = 0,18}$$

6) Calcul de la vitesse.

La vitesse est calculée par le rapport entre le nombre total de notes dans la pièce, au plan mélodique, et la durée totale de la pièce. Cela nous donne:

$$64 \text{ notes} / 86,18 \text{ secondes} = 0,766 \text{ note par seconde}$$

$$\mathbf{V = 0,766}$$

$$\sqrt{v} = \mathbf{0,875}$$

7) Indices C et D pour P15 - O Vierge de l'écoute.

$$\begin{aligned} \mathbf{C} &= (\text{Hm} \times t) + (eI \times eR) \\ &= (2,839 \times 1,79) + (0,182 \times 1,71) \\ &= \mathbf{5,393} \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \mathbf{D} &= \sqrt{v} \times I \\ &= 0,875 \times 3,756 \\ &= \mathbf{3,288} \end{aligned}$$

ANNEXE E

La constitution des tableaux de contingence.

A. Le tableau de contingence pour le chant grégorien

1. Les réponses adjectivales dans l'ordre initial.

Nous présentons en premier lieu les réponses adjectivales pour chaque pièce de chant grégorien dans l'ordre initial donné par les auditeurs. Cet ordre initial est très utile pour préciser la signification de certains mots. Pour chaque pièce, chaque auditeur a donné en moyenne 6 réponses adjectivales. Afin de faciliter la compilation et la manipulation des réponses obtenues, nous présentons les adjectifs au masculin singulier. L'orthographe a été corrigée au besoin.

Réponses adjectivales pour *Omnes gentes* (P01): ennuyant, monotone, lourd, répétitif, long, perturbant, ennuyant, monotone, rituel, long, dénué, ennuyant, funèbre, décrochant, endormant, nasillard, agressant, religieux, spirituel, terne, étiré, ennuyant, contemplatif, austère, monastique, endormant, lancinant, hésitant, ordonné, liant, priant, élevant, calmant, respirant, glorieux, souple, léger, entraînant, rassemblant, chantant, rassemblant, éveillé, matinal, familial, harmonieux, doux, profond, solidaire, chaud, léger, calmant, splendide, inspirant, lumineux, clamant, long, languissant, religieux, long, lourd, lent, triste, grave, calme, lugubre, lourd, monastique, serein, mystérieux, calme, vespéral, béat, heureux, bénédictin, claustral, priant, campagnard, aisé, pieux, calme, doux, reposant, magnifique, grandiose, splendide, calmant, paisible, intériorisant, joyeux, doux, berçant, imagé, lent, langoureux, apaisant, priant, élevant, serein, doux, profond, méditatif, paisible, introspectif, intériorisé, calme, monotone, pensif, répétitif, égal, subtil, calmant, reposant, intériorisé, relaxant, priant, sécurisant, grandiose, respectueux, encadré, silencieux, engagé, réfléchi, apaisant, recueillant, doux, méditatif, riche.

Total: 127 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Kyrie VIII De angelis* (P02): doux, harmonieux, beau, relaxant, invitant, simple, douloureux, charmeur, contemplatif, doux, transportant, tranquille, rassurant, appelant, dominical, ensoleillé, odorant, rituel, âgé, intemporel, clérical, monastique, impressionnant, timide, triste, sombre, inquiétant, doux, suppliant, monotone, étiré, endormant, lourd, folklorique, reposant, respectueux, priant, doux, calme, lent, difficile, insignifiant, endormant, criant, enivrant, chaleureux, berçant, plaisant, doux, calme, triste, nostalgique, suppliant, rond, beau, lumineux, chantant,

élevant, coulant, démoralisant, répétitif, endormant, impalpable, lourd, monastique, endormant, plat, intériorisant, médiocre, paisible, doux, berçant, entraînant, majestueux, plaignant, beau, doux, mélodieux, calme, grandiose, majestueux, glorieux, sérieux, long, fatigué, douloureux, nostalgique, calme, doux, ampleur, priant, reposant, calmant, intériorisant, parlant, chantant, plaisant, recueilli, paisible, tranquille, méditatif, doux, suppliant, insistant, lent, priant, tranquille.

Total: 107 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Domine convertere* (P03): long, endormant, relaxant, mélodieux, triste, soutenu, joyeux, timide, pensif, ennuyeux, coulant, calme, pris, priant, montagnard, psalmique, désert, vide, amoureux, érémitique, unifiant, mélodieux, enveloppant, contemplatif, chaotique, envahissant, long, déprimant, stressant, choquant, intériorisant, sacré, religieux, ennuyant, endormant, triste, invitant, religieux, larmoyant, chigneux, vivant, accueillant, invitant, variable, poignant, acceptable, plaisant, doux, invitant, sensible, soulevant, attirant, suppliant, plaintif, priant, berçant, méditatif, inspirant, glorieux, reposant, joyeux, repentant, sanctifiant, sécurisant, ennuyeux, calmant, reposant, mystérieux, angélique, paisible, calme, recueillant, doux, liturgique, lent, long, ennuyant, triste, doux, calme, long, ennuyant, langoureux, lent, glissant, triste, calmant, élevant, édifiant, recueillant, doux, lent, harmonieux, calme, priant, serein, majestueux, rassembleur, triste, vide, déchiré, détaché, renoncé, accepté,

Total: 104 réponses adjectivales..

Réponses adjectivales pour *Pater noster* (P04): humble, synchronisé, angélique, doux, invitant, harmonieux, élogieux, divin, unifiant, appelant, simple, entier, franc, tranquille, confiant, sûr, dévot, beige, amical, heureux, plein, endormant, ennuyeux, triste, monotone, terne, doux, continu, triste, décourageant, négatif, religieux, monastique, intérieur, endormant, ecclésiastique, glorieux, insuffisant, lent, sombre, essoufflant, éreintant, monotone, endormant, uniforme, triste, lourd, distrayant, profond, morbide, élevant, spirituel, folklorique, calme, chantant, rétro, rassembleur, communicatif, filial, jeune, douloureux, exigeant, colérique, déception, obéissant, diminué, doux, lent, ressemblant, long, grandiose, majestueux, priant, doux, invitant, apaisant, langoureux, calmant, reposant, long, lourd, ennuyeux, pénible, lent, calme, paisible, endormant, pénible, reposant, intériorisant, relaxant, calmant, parlant,

Total: 93 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Agnus Dei De angelis* (P05): cloîtré, peiné, esseulé, désespéré, aimant, pleurant, relaxant, doux, recueillant, pensif, amorphe, neutre, ennuyant, austère, intériorisant, monastique, religieux, répétitif, élogieux, précis, uni,

calmant, ordonné, rigoureux, variable, insoutenu, nostalgique, morose, monocorde, stable, vague, redondant, ancien, agréable, geignard, funèbre, ennuyeux, religieux, doux, triste, endormant, chaud, certain, serein, odorant, recueillant, ressourçant, émerveillé, éveillé, relaxant, sincère, simple, léger, endormant, tannant, beau, ennuyant, inintéressant, relaxant, calmant, ennuyant, long, endormant, calme, recueillant, égal, déprimant, triste, sombre, contraignant, paisible, recueillant, reposant, équilibré, fatiguant, langoureux, long, apaisant, calmant, calme, reposant, louangé, glorieux, magnifique, humanisant, désolé, esseulé, souffrant, déchiré, difficile, transportant, calme, mourant, souffrant,

Total: 94 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Primum quaerite* (P06): dissonant, plaignard, geignard, malade, fiévreux, plat, uni, funèbre, ennuyant, suppliant, léger, spirituel, nouveau, calme, rassurant, mélodieux, doux, calme, simple, uni, profond, chancelant, hautain, priant, calmant, intériorisant, pieux, claire, monotone, engourdissant, léger, joyeux, incertain, suppliant, ramassé, uni, lisse, intériorisant, annonciateur, perturbé, serein, harmonieux, joyeux, doux, gentil, heureux, solennel, sérieux, suppliant, recueillant, intériorisant, dénudé, angoissant, monotone, triste, ennuyant, déprimant, fatigué, douloureux, déçu, souffrant, peureux, enfumé, faussé, nostalgique, méditatif, funèbre, lourd, ennuyeux, doux, exaltant, priant, harmonieux, majestueux, implorant, exigeant, répétitif, agressant, calmant, dérangent, petit, langoureux, solitaire, enveloppant, élevant, priant, doux, apaisant, communiant, berçant, ennuyeux, contraignant, lent, égal, endormant, relaxant, calmant, parlant, monotone, intériorisant, sécurisant, reposant.

Total: 102 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Lucis creator* (P07): relaxant, réjouissant, fêtant, remerçant, content, harmonieux, contemplatif, reposant, doux, calme, réconfortant, champêtre, laborieux, printanier, vert, blanc, floconneux, valloneux, sonore, ennuyant, monotone, perturbant, triste, agaçant, gratifiant, rassemblant, pardonnant, doux, compréhensif, adorant, remerçant, satisfait, rempli, bonheur, ancien, reposant, monastique, dépassé, vide, long, lent, difficile, mort, triste, uniforme, amorphe, gris, terne, peiné, triste, résigné, lumineux, joyeux, contemplatif, vivant, coloré, priant, coulant, pauvre, monotone, endormant, désolant, coléreux, déçu, souffrant, chaleureux, volontaire, encadré, doux, triste, ennuyant, calme, frustrant, portant, mélodieux, saisissant, berçant, dérangent, fatiguant, saignant, sécurisant, reposant, calmant, intériorisant, parlant, beau, relaxant, prenant, contraignant, frustrant, ennuyeux, énervant, décevant, égal, inerte, terne, plat, endormant, enveloppant, égal, lent, sécurisant, tranquille,

Total: 103 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Magnificat* (P08): triste, harmonieux, désespérant, peiné, pure, partageant, invoquant, espérant, triste, persistant, aliéné, austère, hivernal, pluvieux, froid, dépouillé, attendu, humide, transis, triste, gris, univoque, mélancolique, triste, ennuyant, déprimant, priant, nostalgique, dull, répétitif, doux, solennel, long, endormant, vidant, calmant, décroché, tannant, vide, simple, minuscule, grandiose, endormant, ennuyant, lourd, monotone, exultant, élevé, souple, mystérieux, glorieux, simple, lumineux, comblant, calme, profond, rassurant, parlant, intense, tendre, sérieux, festivité, réconciliant, hautain, sécurisant, reposant, calmant, relaxant, intériorisant, parlant, répondant, entraînant, libérant, dérangent, écrasant, étouffant, frustrant, décevant, relaxant, monotone, contraignant, alourdissant, terne, endormant, lancinant, pénible, beau, doux, profond, unifiant, élevant, recueillant, intérieur, paisible, intime, communion, relaxant, long, ennuyant, apaisant, triste, voilée, mystérieux, langoureux, répétitif, cérémonieux, doux, calme, monotone, magnifique, insignifiant, long, triste, obligé, contraignant, souffrant, déçu, peine, colère, révolte, pardon, fatigué, meurtri, blâmant, douloureux, abaissant, merveilleux, calme, serein.

Total: 129 réponses adjectivales.

2. Classification des adjectifs selon leur nombre d'occurrences.

Nous présentons ici les réponses adjectivales selon leur nombre d'occurrences dans l'ensemble des pièces de chant grégorien. Nous avons obtenu 859 réponses adjectivales pour l'ensemble du chant grégorien, sur la base d'un lexique de 340 adjectifs différents. 222 adjectifs n'ont qu'une seule occurrence et ne comptent que pour 222 réponses, alors que 119 adjectifs ont des occurrences multiples et comptent pour 639 réponses.

Doux (34), calme (24), triste (24), endormant (21), calmant (20), ennuyant (17), long (17), monotone (16), priant (16), reposant (15), relaxant (13), intériorisant (13), lent (13), lourd (9), recueillant (9), paisible (8), harmonieux (8), suppliant (7), religieux (7), ennuyeux (7), répétitif (7), monastique (7), élevant (7), invitant (6), profond (6), joyeux (6), beau (6), apaisant (6), parlant (6), sécurisant (6), berçant (6), serein (6), langoureux (6), glorieux (6), simple (6), léger (5), tranquille (5), contemplatif (5), égal (5), mélodieux (5), majestueux (5), grandiose (5), méditatif (5), souffrant (5), douloureux (5), contraignant (5), nostalgique (5), terne (5), uni (4), mystérieux (4), chantant (4), vide (4), funèbre (4), heureux (4), lumineux (4), déçu (4), peiné (4), déprimant (4), plaisant (3), pénible (3), spirituel (3), entraînant (3), rassembleur (3), austère (3), pensif (3), coulant (3), plat (3), sérieux (3), fatigué (3), unifiant (3), enveloppant (3), rassurant (3), magnifique (3), difficile (3), dérangent (3), sombre (3), frustrant (3).

remerciant (2), esseulé (2), lancinant (2), splendide (2), étiré (2), ordonné (2), encadré (2), rituel (2), chaud (2), respectueux (2), éveillé (2), rassemblant (2), inspirant (2), souple (2), agressant (2), perturbant (2), transportant (2), appelant (2), odorant (2), timide (2), folklorique (2), insignifiant (2), chaleureux (2), vivant (2), variable (2), angélique (2), déchiré (2), élogieux (2), intérieur (2), uniforme (2), exigeant (2), amorphe (2), ancien (2), geignard (2), tannant (2), fatigant (2), hautain (2), solennel (2), communiant (2), gris (2), coléreux (2), décevant (2).

lugubre, languissant, grave, hésitant, réfléchi, béat, intériorisé, introspectif, claustral, bénédictin, silencieux, vespéral, matinal, imagé, liant, solidaire, familial, campagard, engagé, respirant, aisé, subtil, dénué, riche, décrochant, nasillard, charmeur, dominical, ensoleillé, âgé, intemporel, clérical, impressionnant, inquiétant, criant, enivrant, chaleureux, rond, démoralisant, impalpable, médiocre, plaignant, ample, recueilli, insistant, pris, montagnard, psalmique, désert, amoureux, érémitique, soutenu, chaotique, envahissant, stressant, choquant, sacré, larmoyant, chigneux, accueillant, poignant, sensible, soulevant, attirant, plaintif, repentant, sanctifiant, liturgique, glissant, édifiant, détaché, renoncé, accepté, humble, synchronisé, divin, entier, franc, confiant, sûr, dévot, beige, amical, plein, continu, décourageant, négatif, ecclésiastique, insuffisant, essoufflant, éreintant, distrayant, morbide, rétro, communicatif, filial, jeune, colérique, obéissant, diminué, ressemblant, cloîtré, désespéré, aimant, pleurant, neutre, précis, rigoureux, insoutenu, morose, monocorde, stable, vague, redondant, agréable, certain, ressourçant, émerveillé, sincère, inintéressant, équilibré, louangé, humanisant, désolé, mourant, chancelant, clair, engourdisant, incertain, ramassé, lisse, annonciateur, nouveau, dissonant, plaignard, malade, fiévreux, perturbé, gentil, dénudé, angoissant, peureux, faussé, exaltant, implorant, petit, solitaire, réjouissant, fêtant, content, réconfortant, champêtre, laborieux, printanier, vert, blanc, floconneux, valloneux, sonore, agaçant, gratifiant, pardonnant, compréhensif, adorant, satisfait, rempli, dépassé, mort, résigné, coloré, pauvre, désolant, volontaire, portant, saisissant, saignant, prenant, énervant, inerte, désespérant, pure, partageant, invoquant, espérant, persistant, aliéné, hivernal, pluvieux, froid, dépouillé, attendu, humide, transis, univoque, mélancolique, dull, vidant, décroché, minuscule, exultant, élevé, comblant, intense, tendre, festif, réconciliant, répondant, libérant, écrasant, étouffant, alourdissant, intime, voilé, cérémonieux, obligé, révoltant, pardonné, meurtri, blâmant, merveilleux, abaissant, enfumé.

3. Le tableau de contingence.

Le tableau de contingence a été constitué avec les adjectifs ayant au moins une triple occurrence. Nous avons ainsi retenu 77 adjectifs, comptant pour 22,4% de l'ensemble du lexique des répondants, qui représentent 553 réponses verbales associées aux stimuli musicaux, soit 64,3% de l'ensemble des réponses. Ces 77 adjectifs sont mis en

correspondance avec les huit pièces de chant grégorien d'après le nombre d'occurrence dans chaque pièce, tout auditeur confondu.

	P01	P02	P03	P04	P05	P06	P07	P08	TOTAUX
APAISANT	2	0	0	1	1	1	0	1	6
AUSTÈRE	1	0	0	0	1	0	0	1	3
BEAU	0	3	0	0	1	0	1	1	6
BERÇANT	1	2	1	0	0	1	1	0	6
CALMANT	6	1	2	2	3	3	1	2	20
CALME	4	4	4	2	3	2	2	3	24
CHANTANT	1	2	0	1	0	0	0	0	4
CONTEMPLATIF	1	1	1	0	0	0	2	0	5
CONTRAIGNANT	0	0	0	0	1	1	1	2	5
COULANT	0	1	1	0	0	0	1	0	3
DÉÇU	0	0	0	1	0	1	1	1	4
DÉPRIMANT	0	0	1	0	1	1	0	1	4
DÉRANGEANT	0	0	0	0	0	1	1	1	3
DIFFICILE	0	1	0	0	1	0	1	0	3
DOULOUREUX	0	2	0	1	0	1	0	1	5
DOUX	5	9	4	4	2	4	3	3	34
ÉGAL	1	0	0	0	1	1	2	0	5
ÉLEVANT	2	1	1	1	0	1	0	1	7
ENDORMANT	2	4	2	4	3	1	2	3	21
ENNUYANT	4	0	3	0	3	2	2	3	17
ENNUYEUX	0	0	1	2	1	2	1	0	7
ENTRAÎNANT	1	1	0	0	0	0	0	1	3
ENVELOPPANT	0	0	1	0	0	1	1	0	3
FATIGUÉ	1	0	0	0	0	1	0	1	3
FRUSTRANT	0	0	0	0	0	0	2	1	3
FUNÈBRE	1	0	0	0	1	2	0	0	4
GLORIEUX	1	1	1	1	1	0	0	1	6
GRANDIOSE	2	1	0	1	0	0	0	1	5
HARMONIEUX	1	1	1	1	0	2	1	1	8
HEUREUX	1	0	0	1	0	1	1	0	4
INTÉRIORISANT	2	2	1	1	1	4	1	1	13
INVITANT	0	1	3	2	0	0	0	0	6
JOYEUX	1	0	2	0	0	2	1	0	6
LANGOUREUX	1	0	1	1	1	1	0	1	6
LÉGER	2	0	0	0	1	2	0	0	5
LENT	2	2	3	3	0	1	2	0	13
LONG	4	1	4	2	2	0	1	3	17
LOURD	3	2	0	2	0	1	0	1	9
LUMINEUX	1	1	0	0	0	0	1	1	4
MAGNIFIQUE	1	0	0	0	1	0	0	1	3
MAJESTUEUX	0	2	1	1	0	1	0	0	5
MÉDITATIF	2	1	1	0	0	1	0	0	5
MÉLODIEUX	0	1	2	0	0	1	1	0	5
MONASTIQUE	2	2	0	1	1	0	1	0	7
MONOTONE	5	1	0	2	0	3	2	3	16

MYSTÉRIEUX	1	0	1	0	0	0	0	2	4
NOSTALGIQUE	0	2	0	0	1	1	0	1	5
PAISIBLE	2	2	1	1	1	0	0	1	8
PARLANT	0	1	0	1	0	1	1	2	6
PEINÉ	0	0	0	0	1	0	1	2	4
PÉNIBLE	0	0	0	2	0	0	0	1	3
PENSIF	1	0	1	0	1	0	0	0	3
PLAISANT	0	2	1	0	0	0	0	0	3
PLAT	0	1	0	0	0	1	1	0	3
PRIANT	4	3	3	1	0	3	1	1	16
PROFOND	2	0	0	1	0	1	0	2	6
RASSEMBLEUR	1	0	1	1	0	0	0	0	3
RASSURANT	0	1	0	0	0	1	0	1	3
RECUEILLANT	1	0	2	0	4	1	0	1	9
RELAXANT	1	1	1	1	3	1	2	3	13
RELIGIEUX	2	0	2	1	2	0	0	0	7
RÉPÉTITIF	2	1	0	0	1	1	0	2	7
REPOSANT	2	2	2	2	2	1	3	1	15
SÉCURISANT	1	0	1	0	0	1	2	1	6
SEREIN	2	0	1	0	1	1	0	1	6
SÉRIEUX	0	1	0	0	0	1	0	1	3
SIMPLE	0	1	0	1	1	1	0	2	6
SOMBRE	0	1	0	1	1	0	0	0	3
SOUFFRANT	0	0	0	0	2	1	1	1	5
SPIRITUEL	1	0	0	1	0	1	0	0	3
SUPLIANT	0	3	1	0	0	3	0	0	7
TERNE	1	0	0	1	0	0	2	1	5
TRANQUILLE	0	3	0	1	0	0	1	0	5
TRISTE	1	2	5	3	2	1	4	6	24
UNI	0	0	0	0	1	3	0	0	4
UNIFIANT	0	0	1	1	0	0	0	1	3
VIDE	0	0	2	0	0	0	1	1	4
	89	78	68	58	55	72	57	76	553

B. Le tableau de contingence pour le chant liturgique actuel.

1. Les réponses adjectivales dans l'ordre initial.

Tout comme pour le chant grégorien, nous présentons les réponses adjectivales pour chaque pièce de chant liturgique actuel dans l'ordre initial donné par les auditeurs. Pour chaque pièce, chaque auditeur a donné en moyenne près de 7 réponses adjectivales. Nous présentons les adjectifs au masculin singulier. L'orthographe a été corrigée au besoin.

Réponses adjectivales pour *Marchons vers le Seigneur (P09)*: entraînant, berçant, dansant, long, rassembleur, festif, agréable, mélodieux, relaxant, paisible, gai, beau, unifiant, joyeux, entraînant, joyeux, motivant, beau, souriant, chantant, énergisant, élevant, enlevant, réjouissant, joyeux, rassembleur, invitant, nuptial, montant, rêvant, supportant, entraînant, doux, mélodieux, soulevant, coulant, récréant, doux, respectueux, calme, mélodieux, priant, invitant, reposant, beau, respectueux, chaleureux, conscient, religieux, rassembleur, priant, méditatif, entraînant, rassembleur, espoir, soulevant, accueillant, joyeux, rassembleur, unifiant, harmonieux, gai, fraternel, souriant, actuel, vivant, marchant, motivant, intégrant, activant, commun, bon, facile, heureux, gai, entraînant, chaleureux, joyeux, plaisant, chantant, doux, rayonnant, motivant, baptême, vivant, dégagé, aéré, dansant, chantant, liant, souple, léger, flottant, riant, jeune, plein, différent, espérant, vivant, invitant, lent, lancinant, déconcertant, bourdonnant, ennuyant, rassemblant, chantant, glorieux, positif, joyeux, lent, heureux, enfantin, naïf, louangeant, solennel, doux, beau, solennel, sérieux, triomphant, invitant, festif, pontifical, joyeux, mélodique, rythmé, entraînant, accrocheur, louangeant, positif, espérant, profond, berçant, bon, libéré, contemplant, riche, énergique, simple, innocent, glorieux, harmonieux, sympathique, invitant, aimant, beau, doux, amusant, charmant.

Total: 150 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Tu es l'espoir, tu es la vie (P10)*: creux, étiré, intéressant, mou, forçant, entraînant, vivant, émouvant, harmonieux, élevant, apaisant, actuel, gai, communiant, participant, intériorisant, mélodieux, valsant, impliquant, intégrant, jeune, dégagé, entraînant, vivifiant, simple, souple, léger, inéquilibré, poignant, fade, joyeux, entraînant, communicant, élevant, chantant, doux, nul, léger, charmant, souple, gai,

chantant, animant, chaleureux, ballade, insignifiant, monocorde, salutaire, faux, bref, naïf, mélodieux, harmonieux, stable, nostalgique, invitant, heureux, entraînant, mélodieux, riche, dansant, réveillé, espérant, révélant, amoureux, joyeux, heureux, vivant, beau, réjouissant, amical, vivant, entraînant, apaisant, joyeux, rassembleur, entraînant, valsant, joyeux, triomphant, heureux, soulevant, joyeux, majestueux, langoureux, berçant, apaisant, calmant, joyeux, beau, entraînant, doux, unifiant, humanitaire, généreux, aidant, agréable, léger, tendre, paisible, humble, mélodieux, motivant, réjouissant, entraînant, joyeux, beau, enthousiasmant, chantant, gai, harmonieux, croyant, espérant, vivant, majestueux, rassembleur, calme, vivant, solidaire.

Total: 119 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Nous t'acclamons Jésus-Christ (P11)*: songé, ouvert, chantant, beau, élevant, dirigeant, encourageant, heureux, pacifique, communicatif, rythmé, joyeux, processionnel, sérieux, moderne, mesuré, calme, majestueux, provocateur, mesquin, beau, lumineux, harmonieux, gai, entraînant, dansant, glorieux, pompeux, vibrant, vitalisant, doux, mélodieux, brusque, valsant, berçant, rassemblant, répétitif, joyeux, ennuyeux, lourd, joyeux, dansant, vivifiant, participante, rythmé, enflammant, glorieux, heureux, joyeux, beau, léger, harmonieux, beau, angélique, sympathique, invitant, charmant, relaxant, harmonieux, joyeux, captivant, entraînant, vivant, enthousiasmant, réjouissant, vivifiant, beau, chantant, parlant, frissonnant, enlevant, extériorisant, léger, doux, élevant, relaxant, agréable, clair, beau, vivant, joyeux, entraînant, rassembleur, gai, beau, rapide, vite, agressant, réveillé, brusque, joyeux, invitant, gai, motivant, espérant, signifiant, aidant, lumineux, paisible, joyeux, vivant, vivifiant, chaleureux, grandiose, festif, ressuscité, libre, joyeux, lumineux, glorieux,

Total: 110 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Aux sources de la vie (P12)*: apprenable, triste, vieillot, participant, vivifiant, assemblant, gai, joyeux, alliante, unifiant, rythmé, harmonieux, agréable, roulant, ennuyant, étiré, entraînant, saccadé, ambigu, renouveau, emporté, rassemblant, marchant, entraînant, fatiguant, enjoué, amorphe, monotone, beau, harmonieux, mélodieux, remerciant, invitant, riche, charmant, priant, répétitif, tranquille, suppliant, cordial, serein, berçant, rejoignant, vitalisant, énergisant, créatif, invitant, amoureux, joyeux, simple, harmonieux, beau, charmant, rassemblant, soulagé, libre, transporté, sauvé, chaleureux, espérant, vivant, profond, ressuscité, délivrant, nouveau, signifiant, amoureux, doux, libérant, calme, reposant, parlant, signifiant, berçant, cajolant, rieur, entraînant, gai, soulevant, apaisant, berçant, reposant, joyeux, doux, lent, répétitif, relaxant, doux, retenu, mélodieux, calme, endormant, reposant, priant, parlant, enlevant, prenant, enthousiasmant, réjouissant,

Total: 99 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Laisserons-nous à notre table (P13)*: glorieux, grand, calme, ressourçant, inspirant, violet, espérant, automnal, triste, froid, pluvieux, attentif, doux, agréable, ancien, remerciant, libérant, invitant, lent, triste, chantant, monotone, accueillant, solennel, prenant, chantant, invitant, participant, intégrant, motivant, unifiant, familial, actuel, joyeux, amorti, universel, mortifiant, long, enchaîné, délivrance, liberté, triste, nostalgique, linéaire, solennel, funeste, éteint, triste, monotone, priant, réjouissant, parlant, vivifiant, entraînant, calmant, joyeux, triste, clair, haut, beau, profond, élevé, harmonieux, mélodieux, recueilli, paisible, triste, plaintif, calme, doux, long, sinueux, berçant, triste, langoureux, enveloppant, recueillant, invitant, doux, calme, reposant, accueillant, merveilleux, signifiant, grandiose, gai, joyeux, communiant, chaleureux, respectueux, vivant, sincère, abandonné, soulagé, espoir, entraînant, méditatif, transportant,

Total: 98 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Pain pour notre terre (P14)*: beau, grand, harmonieux, doux, discret, secret, relaxant, reposant, intime, serein, spontané, féminin, cloîtré, enfermée, grillagé, vocationnel, séparé, dur, sévère, blême, équilibré, enfantin, insouciant, heureux, vivant, souple, invitant, contemplatif, calme, reposant, harmonieux, joyeux, heureux, beau, invitant, mélodieux, reposant, intériorisant, priant, alliant, calmant, apaisant, féminin, haut, lent, plat, émouvant, angélique, flottant, aigu, lourd, pesant, pénible, triste, endormant, tordu, froid, limité, déconcertant, imprévisible, perdu, simple, doux, souple, nostalgique, indifférent, monotone, invariable, discordant, lourd, religieux, enfantin, léger, traînant, ennuyant, ennuyeux, monocorde, joyeux, positif, essoufflant, interpellant, reposant, relaxant, calmant, réjouissant, magnifique, excellent, joyeux, nostalgique, doux, élevé, spirituel, liturgique, catholique, supérieur, saint, christique, évolué, haut, recueilli, doux, calme, lent, traînant, ennuyant, doux, apaisant, soutenant, enveloppant, berçant, joyeux, soulevant, protecteur, facilitant, rayonnant, invitant, supportant, exaltant, merveilleux, beau, invitant, priant, doux, calme, reposant, mélodieux, harmonieux, chaleureux, doux, paisible, méditatif, calme, chaleureux, apaisant, vivant, heureux, glorieux, rassembleur, joyeux, réaliste, harmonieux, calme, priant, ressuscité.

Total: 144 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *O Vierge de l'écoute (P15)*: aimant, bon, humble, invitant, passionné, mélodieux, calme, reposé, reposant, triste, implorant, riche, lent, résigné, suppliant, marial, malheureux, traînant, lourd, pénible, noir, froid, beau, triste, funèbre, regrettant, aimant, éprouvant, touchant, intériorisant, priant, communiant, intime, ralliant, solitaire, émotif, sécurisant, apaisant, doux, accomplissant, exaltant, priant, beau, connu, morose, écrasant, triste, triste, amorphe, funeste, impuissant, lâcheur,

contemplatif, suppliant, priant, intériorisant, doux, chaleureux, cordial, simple, entraînant, chantant, réconfortant, lugubre, lent, envol, solennel, haut, lent, divin, traînant, harmonieux, familial, suppliant, triste, intériorisant, long, pauvre, sentimental, questionnant, relaxant, calmant, interpellant, enthousiasmant, magnifique, enlevant, reposant, intériorisé, paisible, relaxé, retrouvé, unifié, christique, fort, élevé, entouré, uni, joyeux, déifié, détendu, beau, gracieux, enveloppant, calme, doux, apaisant, grand, universel, reposant, accueillant, doux, maternel, protégeant, recueillant, soutenant, vivifiant, tripant, exaltant, paisible, gai, joyeux, priant, majestueux, heureux, paisible, reposant, recueillant, majestueux, famille, ecclésial, priant, calme, symbolique, volontaire, vivant, ressuscité, triste, douloureux, abandonné, serein,

Total: 140 réponses adjectivales.

Réponses adjectivales pour *Je voudrais* (P16): animant, valsant, entraînant, joyeux, rythmé, dynamique, saccadé, invitant, heureux, libre, ouvert, dansant, réunissant, rythmé, entraînant, intéressant, vivant, coquin, communiant, essoufflant, provocateur, joyeux, entraînant, léger, rassemblant, invitant, gai, chantant, sautillant, montant, enjouée, plaisant, ennuyant, insignifiant, tournant, répétitif, joyeux, content, remerciant, invitant, beau, enfantin, joueur, pressé, agile, vite, superficiel, froid, vivifiant, invitant, exaltant, heureux, joyeux, communicatif, libéré, rythmé, entraînant, pur, mélodieux, vrai, authentique, vivant, libre, heureux, joyeux, vivant, emporté, entraînant, rassembleur, gai, joyeux, heureux, agréable, léger, pur, propre, net, brillant, enlevant, léger, subtil, paisible, déculpabilisant, bonifiant, aidant, plaisant, relaxant, entraînant, vivifiant, réjouissant, parlant, témoignant, emportant, emballant, magnifique, enthousiaste, merveilleux, vivant, doux, entraînant, vivifiant, espérant, serein, vivant, joyeux, calme, réjouissant, festif, ressuscité, regroupant, entraînant, heureux, joyeux, invitant, priant, merveilleux, invitant, ennivrant, rieur, dansant, bougeant, apaisant, doux, soutenant,

Total: 124 réponses adjectivales.

2. Classification des adjectifs selon leur nombre d'occurrences.

Nous présentons ici les réponses adjectivales selon leur nombre d'occurrences dans l'ensemble des pièces de chant grégorien. Nous avons obtenu 983 réponses adjectivales pour l'ensemble des chants liturgiques actuels, sur la base d'un lexique de 341 adjectifs différents. 191 adjectifs n'ont qu'une seule occurrence et ne comptent que pour 191 réponses, alors que 150 adjectifs ont des occurrences multiples et comptent pour 792 réponses.

Joyeux (44), entraînant (31), doux (27), beau (25), invitant (24), vivant (21), calme (17), harmonieux (17), heureux (16), gai (15), triste (15), mélodieux (15), reposant (14), priant (14), chantant (13), espérant (10), apaisant (10), rassembleur (10), léger (10), vivifiant (10), berçant (9), chaleureux (9), paisible (9), réjouissant (9), lent (9), relaxant (8), dansant (7), glorieux (7), rythmé (7), agréable (6), motivant (6), rassemblant (6), calmant (5), charmant (5), ennuyant (5), enlevant (5), intériorisant (5), unifiant (5), parlant (5), ressuscité (5), majestueux (5), libre (5), simple (5), solennel (5), souple (5), soulevant (5), accueillant (4), élevant (4), communiant (4), enfantin (4), enthousiasmant (4), exaltant (4), festif (4), froid (4), long (4), lourd (4), merveilleux (4), monotone (4), haut (4), nostalgique (4), participant (4), riche (4), répétitif (4), serein (4), suppliant (4), traînant (4), valsant (4), signifiant (4), actuel (3), aimant (3), aidant (3), amoureux (3), bon (3), élevé (3), enveloppant (3), flottant (3), lumineux (3), magnifique (3), méditatif (3), plaisant (3), positif (3), profond (3), remerciant (3), respectueux (3), recueillant (3), grand (3), intégrant (3), soutenant (3).

abandonné (2), aéré (2), alliant (2), amorphe (2), angélique (2), animant (2), brusque (2), christique (2), clair (2), communicatif (2), contemplatif (2), cordial (2), déconcertant (2), dégagé (2), émouvant (2), emporté (2), endormant (2), énergisant (2), enjoué (2), ennuyeux (2), essoufflant (2), familial (2), féminin (2), funeste (2), grandiose (2), humble (2), insignifiant (2), interpellant (2), intime (2), jeune (2), langoureux (2), liant (2), libérant (2), libéré (2), louangeant (2), marchant (2), monocorde (2), montant (2), naïf (2), nouveau (2), ouvert (2), pénible (2), plein (2), provocateur (2), prenant (2), pur (2), rayonnant (2), recueilli (2), religieux (2), rieur (2), réveillé (2), saccadé (2), sérieux (2), soulagé (2), souriant (2), supportant (2), sympathique (2), tiré (2), triomphant (2), universel (2), vitalisant (2), vite (2).

accomplissant, accrocheur, activant, agile, agressant, aigu, ambigu, amical, amorti, amusant, ancien, apprenable, attentif, authentique, automnal, ballade, baptismal, blême, bonifiant, bougeant, bourdonnant, bref, brillant, cajolant, captivant, catholique, cloître, commun, connu, conscient, contemplant, content, coquin, coulant, créatif, creux, déculpabilisant, déifié, délivrant, délivré, détendu, différent, dirigeant, discordant, discret, divin, douloureux, dur, dynamique, ecclésial, écrasant, emballant, émotif, emportant, enchaîné, encourageant, énergique, enfermé, enflammant, enivrant, enthousiaste, entouré, envol, éprouvant, équilibré, éteint, évolué, excellent, extériorisant, facile, facilitant, fade, famille, fatigant, faux, forçant, fort, fraternel, frissonnant, funèbre, généreux, gracieux, grillagé, humanitaire, impliquant, implorant, imprévisible, impuissant, indifférent, inéquilibré, innocent, insouciant, inspirant, intéressant, intériorisé, invariable, joueur, lâcheur, lancinant, limité, linéaire, liturgique, lugubre, malheureux, marial, maternel, mélodique, mesquin, mesuré, moderne, morose, mortifiant, mou, net, noir, nul, nuptial, pacifique, passionné, pauvre, perdu, pesant, plaintif, plat, pluvieux, poignant, pompeux, pontifical, pressé, processionnel, propre, protecteur, protégeant, questionnant, ralliant, rapide, réaliste, réconfortant, récréant, regrettant, regroupant, rejoignant, relaxé, reposé, résigné, ressourçant, retenu, retrouvé, réunissant, rêvant, révélant, riant, saint, salulaire, sautillant, sauvé, secret, sécurisant, sentimental, séparé, sévère, sincère, sinueux,

solidaire, solitaire, songé, spirituel, spontané, stable, subtil, superficiel, supérieur, symbolique, témoignant, tendre, tordu, touchant, tournant, tranquille, transportant, transporté, tripant, uni, unifié, vibrant, vieillot, roulant, violet, vocationnel, volontaire, vrai.

3. Le tableau de contingence.

Ici encore, le tableau de contingence a été constitué avec les adjectifs ayant au moins une triple occurrence. Nous avons ainsi retenu 88 adjectifs, comptant pour 25,8% de l'ensemble du lexique des répondants, qui représentent 668 réponses verbales aux stimuli musicaux, soit 67,9% de l'ensemble des réponses. Ces 88 adjectifs sont mis en correspondance avec les huit pièces de chant liturgique actuel d'après le nombre d'occurrence pour chaque pièce, tout auditeur confondu.

	P09	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	TOTAUX
ACCUEILLANT	1	0	0	0	2	0	1	0	4
ACTUEL	1	1	0	0	1	0	0	0	3
AGRÉABLE	1	1	1	1	1	0	0	1	6
AIDANT	0	1	1	0	0	0	0	1	3
AIMANT	1	0	0	0	0	0	2	0	3
AMOUREUX	0	1	0	2	0	0	0	0	3
APAISANT	0	3	0	1	0	3	2	1	10
BEAU	5	3	7	2	1	3	3	1	25
BERÇANT	2	1	1	3	1	1	0	0	9
BON	2	0	0	0	0	0	1	0	3
CALMANT	0	1	0	0	1	2	1	0	5
CALME	1	1	1	2	3	5	3	1	17
CHALEUREUX	2	1	1	1	1	2	1	0	9
CHANTANT	4	3	2	0	2	0	1	1	13
CHARMANT	1	1	1	2	0	0	0	0	5
COMMUNIANANT	1	1	0	0	1	0	0	1	4
DANSANT	2	1	2	0	0	0	0	2	7
DOUX	5	1	2	3	3	7	4	2	27
ÉLEVANT	1	1	2	0	0	0	0	0	4
ÉLEVÉ	0	0	0	0	1	1	1	0	3
ENFANTIN	1	0	0	0	0	2	0	1	4
ENLEVANT	1	0	1	1	0	0	1	1	5
ENNUYANT	1	0	0	1	0	2	0	1	5
ENTHOUSIASMANT	0	1	1	1	0	0	1	0	4
ENTRAÎNANT	6	8	3	3	2	0	1	8	31
ENVELOPPANT	0	0	0	0	1	1	1	0	3
ESPÉRANT	3	2	1	1	2	0	0	1	10

EXALTANT	0	0	0	0	0	1	2	1	4
FESTIF	2	0	1	0	0	0	0	1	4
FLOTTANT	1	1	0	0	0	1	0	0	3
FROID	0	0	0	0	1	1	1	1	4
GAI	3	3	3	2	1	0	1	2	15
GLORIEUX	2	0	3	0	1	1	0	0	7
GRAND	0	0	0	0	1	1	1	0	3
HARMONIEUX	2	3	3	3	1	4	1	0	17
HAUT	0	0	0	0	1	2	1	0	4
HEUREUX	2	3	2	0	0	3	1	5	16
INTÉGRANT	1	1	0	0	1	0	0	0	3
INTÉRIORISANT	0	1	0	0	0	1	3	0	5
INVITANT	5	1	2	2	3	4	1	6	24
JOYEUX	7	7	9	3	3	5	2	8	44
LÉGER	1	3	2	0	0	1	0	3	10
LENT	2	0	0	1	1	2	3	0	9
LIBRE	0	0	1	1	1	0	0	2	5
LONG	1	0	0	0	2	0	1	0	4
LOURD	0	0	1	0	0	2	1	0	4
LUMINEUX	0	0	3	0	0	0	0	0	3
MAGNIFIQUE	0	0	0	0	0	1	1	1	3
MAJESTUEUX	0	2	1	0	0	0	2	0	5
MÉDITATIF	1	0	0	0	1	1	0	0	3
MÉLODIEUX	3	4	1	2	1	2	1	1	15
MERVEILLEUX	0	0	0	0	1	1	0	2	4
MONOTONE	0	0	0	1	2	1	0	0	4
MOTIVANT	3	1	1	0	1	0	0	0	6
NOSTALGIQUE	0	1	0	0	1	2	0	0	4
PAISIBLE	1	1	1	0	1	1	3	1	9
PARLANT	0	0	1	2	1	0	0	1	5
PARTICIPANT	0	1	1	1	1	0	0	0	4
PLAISANT	1	0	0	0	0	0	0	2	3
POSITIF	2	0	0	0	0	1	0	0	3
PRIANT	2	0	0	2	1	3	5	1	14
PROFOND	1	0	0	1	1	0	0	0	3
RASSEMBLANT	1	0	1	3	0	0	0	1	6
RASSEMBLEUR	5	2	1	0	0	1	0	1	10
RECUEILLANT	0	0	0	0	1	0	2	0	3
RÉJOUISSANT	1	2	1	1	1	1	0	2	9
RELAXANT	1	0	2	1	0	2	1	1	8
REMERCIANT	0	0	0	1	1	0	0	1	3
RÉPÉTITIF	0	0	1	2	0	0	0	1	4
REPOSANT	1	0	0	3	1	5	4	0	14
RESPECTUEUX	2	0	0	0	1	0	0	0	3
RESSUSCITÉ	0	0	1	1	0	1	1	1	5
RICHE	1	1	0	1	0	0	1	0	4
RYTHME	1	0	2	1	0	0	0	3	7
SEREIN	0	0	0	1	0	1	1	1	4
SIGNIFIANT	0	0	1	2	1	0	0	0	4
SIMPLE	1	1	0	1	0	1	1	0	5
SOLENNEL	2	0	0	0	2	0	1	0	5

SOULEVANT	2	1	0	1	0	1	0	0	5
SOUTENANT	0	0	0	0	0	1	1	1	3
SOUPLE	1	2	0	0	0	2	0	0	5
SUPPLIANT	0	0	0	1	0	0	3	0	4
TRAINANT	0	0	0	0	0	2	2	0	4
TRISTE	0	0	0	1	7	1	6	0	15
UNIFIANT	2	1	0	1	1	0	0	0	5
VALSANT	0	2	1	0	0	0	0	1	4
VIVANT	3	5	3	1	1	2	1	5	21
VIVIFIANT	0	1	3	1	1	0	1	3	10
TOTAUX	109	84	80	69	70	92	81	83	668

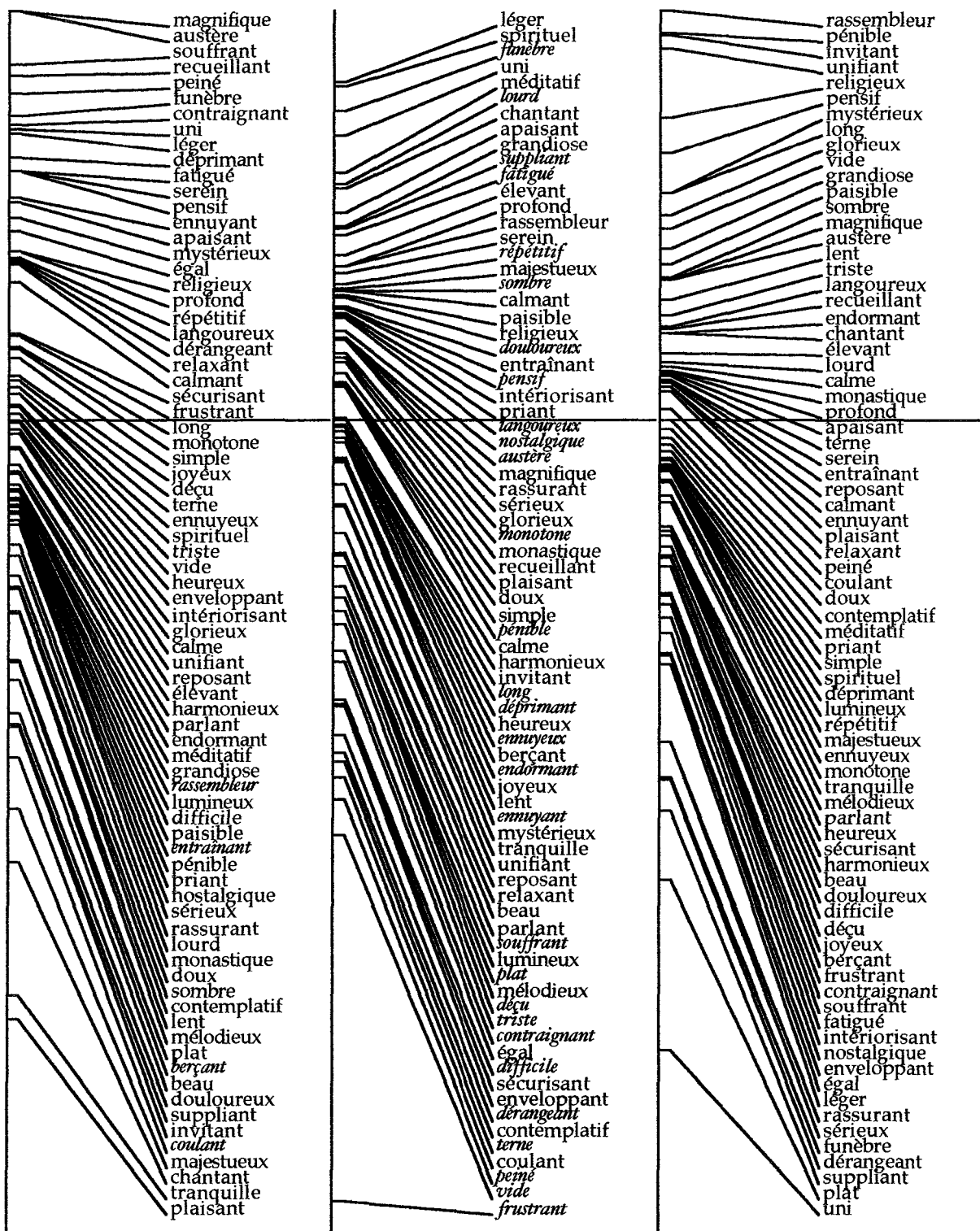
ANNEXE F

**Ordre des adjectifs selon les axes factoriels définis
par l'analyse des correspondances.**

Pour faciliter l'interprétation des résultats de l'analyse des correspondances, nous proposons dans cette annexe la liste des adjectifs selon chacun des axes factoriels. Nous avons présenté au chapitre 5 les représentations sémantiques des styles musicaux mis en comparaison par le moyen des nuages de points superposés. La présentation par liste nous fait mieux percevoir la répartition des adjectifs sur l'axe horizontal (qui correspond au dynamisme général) et sur l'axe vertical (qui correspond au degré de complexité formelle). L'axe horizontal est le premier axe d'inertie. Les qualificatifs de droite se trouvent au haut de la liste, alors que les qualificatifs de gauche se retrouvent au bas de la liste. L'axe vertical est le deuxième axe d'inertie. Les qualificatifs sont présentés dans le même ordre que sur le nuage de points, de bas en haut. Nous présentons aussi la liste des adjectifs selon le troisième axe d'inertie, bien que ces données n'ont pas été utilisées pour notre analyse.

La présentation par liste est une aide précieuse à l'interprétation, car elle nous permet de visualiser aisément la plus ou moins grande proximité de certains qualificatifs au sens ambigu avec d'autres qualificatifs au sens plus évident. L'adjectif *vide*, par exemple, se retrouve souvent à proximité de *terne*, et dans l'ordre initial des qualificatifs associés aux pièces musicales que nous retrouvons à l'Annexe E, il est près de *mort* en P07 et de *désert* en P03. Cela nous a permis de réaliser des regroupements sémantiques de manière à visualiser autrement les nuages de points superposés. À la suite des listes d'adjectifs selon les axes factoriels, nous présentons aussi les groupes sémantiques constitués d'après ces listes et leur représentation graphique sous forme de nuages de points superposés.

A. Liste des adjectifs selon les axes factoriels pour le chant grégorien



Comme on l'a fait valoir au chapitre 5, le premier axe ne donne pas lieu à une opposition claire entre les qualificatifs de mouvement et les qualificatifs de repos. Seuls quelques adjectifs, tels *coulant*, *berçant*, *entraînant*, *rassembleur*, ont une claire connotation dynamique. Dans le deuxième axe, on peut observer une répartition assez générale des qualificatifs de thymie négative, comme *frustrant*, *vide*, *peiné*, *terne*, *difficile*, *contraignant*, *triste*, *déçu*, *plat*, *souffrant*, *ennuyant*, *endormant*, *ennuyeux*, *déprimant*, *long*, *pénible*, *monotone*, *austère*, *nostalgique*, *langoureux*, *pensif*, *douloureux*, *sombre*, *répétitif*, *fatigué*, *suppliant*, *lourd*, *funèbre*. Ces qualificatifs sont indicateurs d'une tension émotionnelle caractéristique du chant grégorien, comme nous l'avons explicité dans le développement de la thèse.

B. Présentation des groupes sémantiques pour le chant grégorien

Pénombre: austère, funèbre, terne, vide, sombre.

Magnificence: magnifique, glorieux, grandiose, lumineux, majestueux.

Prière: recueillant, profond, religieux, spirituel, intériorisant, élevant, méditatif, priant, monastique, contemplatif.

Souffrance: souffrant, peiné, contraignant, fatigué, déprimant, sérieux, pensif, dérangeant, douloureux, déçu, triste, frustrant, pénible, nostalgique, difficile, suppliant.

Communion: uni, unifiant, rassembleur, enveloppant.

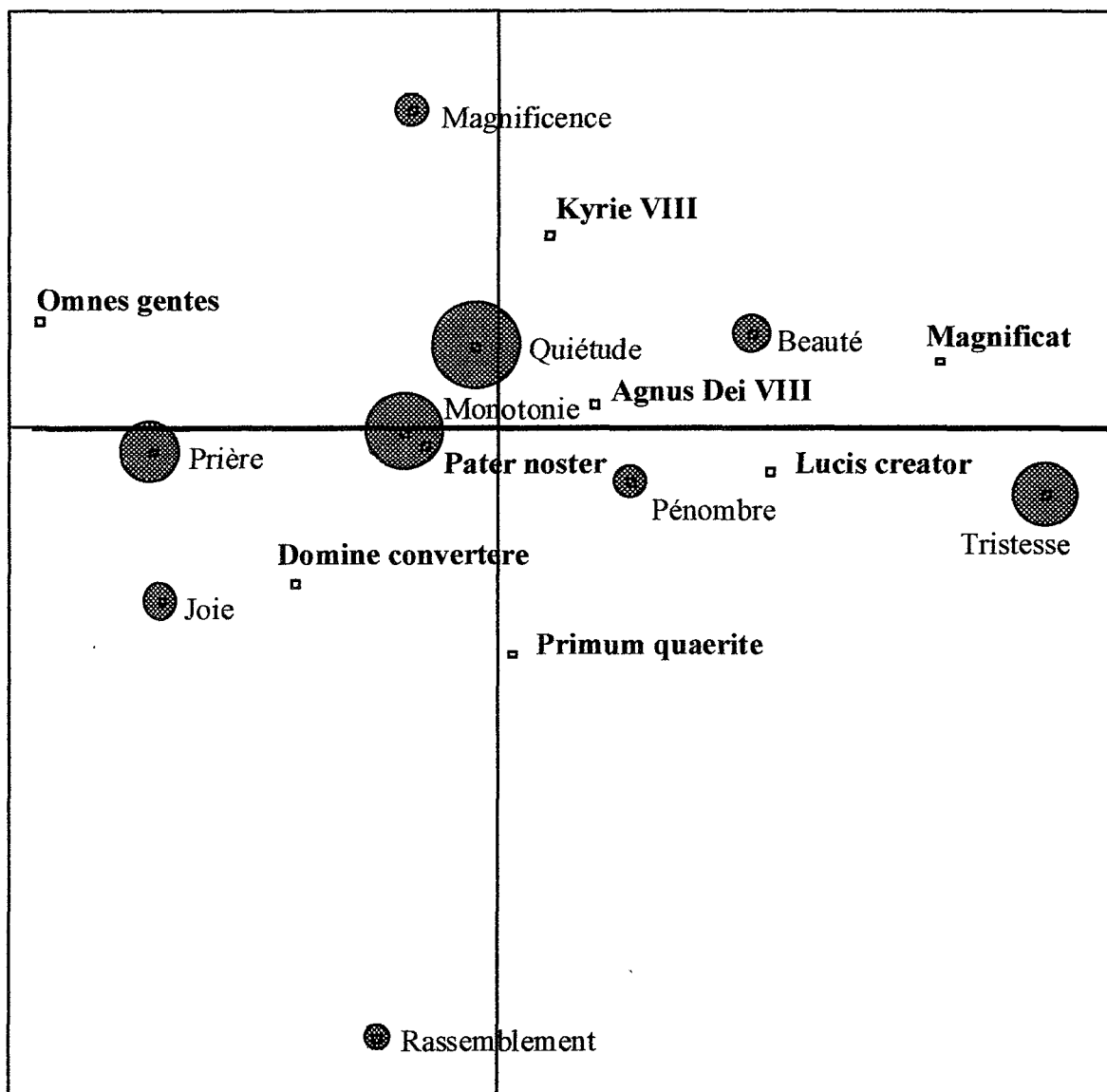
Quiétude: serein, apaisant, relaxant, mystérieux, calmant, sécurisant, calme, simple, doux, berçant, reposant, paisible, rassurant, tranquille.

Monotonie: ennuyant, répétitif, langoureux, long, monotone, égal, lent, ennuyeux, endormant lourd, plat.

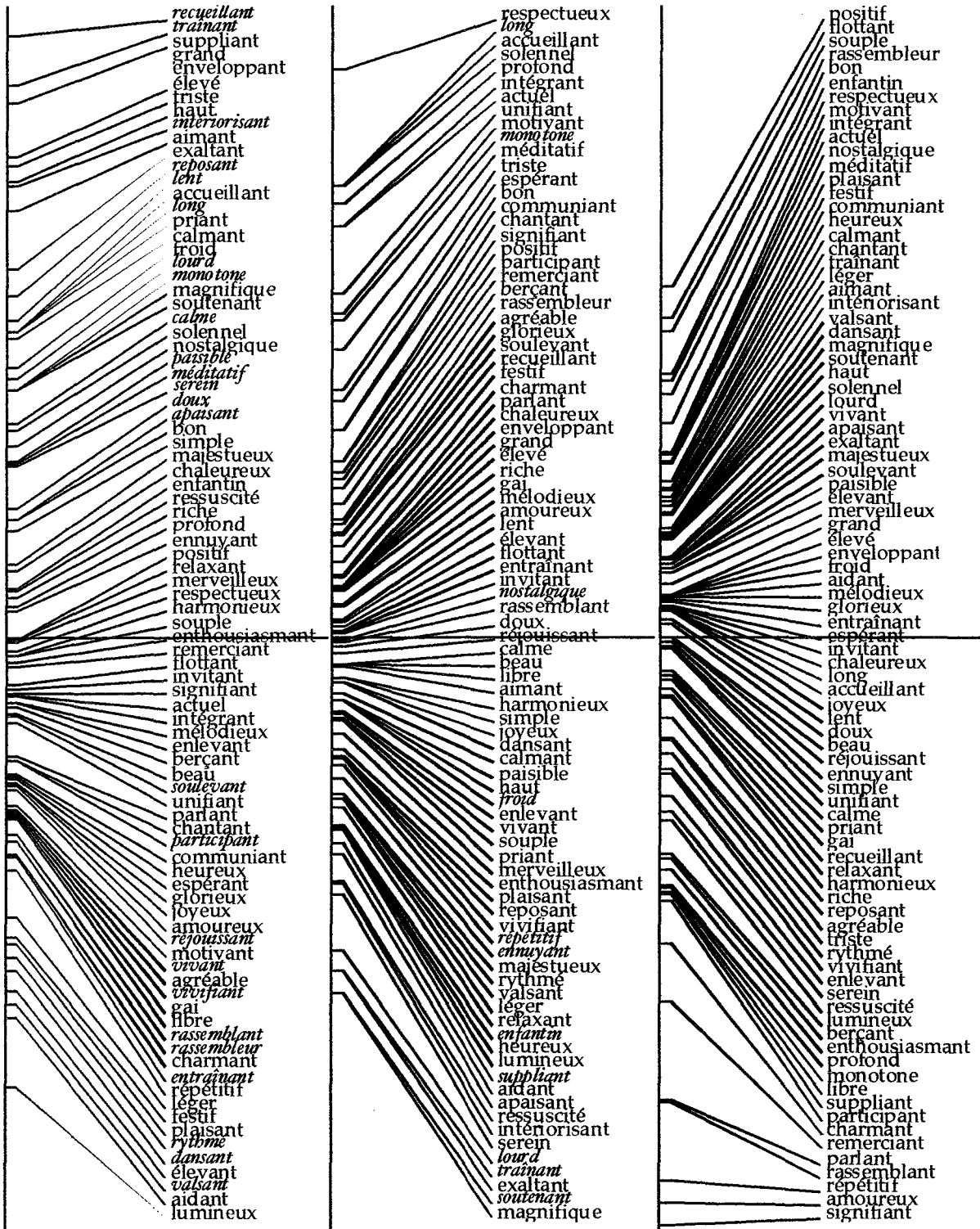
Joie: joyeux, heureux, entraînant, léger, invitant, coulant, plaisant.

Beauté: parlant, harmonieux, mélodieux, beau, chantant.

C. Représentation graphique par nuages de points superposés des groupes sémantiques pour le chant grégorien



D. Liste des adjectifs selon les axes factoriels pour le chant liturgique actuel



Sur le premier axe, on distingue nettement l'opposition d'une extrémité à l'autre entre les qualificatifs dynamiques comme *valsant, dansant, rythmé, entraînant, vivifiant, réjouissant, soulevant* et les qualificatifs de repos comme *apaisant, doux, serein, méditatif, paisible, intériorisant, traînant, recueillant*. Sur le deuxième axe, on peut constater le faible taux d'adjectifs de thymie négative, comme *soutenant, lourd, suppliant, enfantin, ennuyant, répétitif, nostalgique, monotone, long*. On ne peut donc y constater d'opposition marquée entre thymie positive et négative.

E. Présentation des groupes sémantiques pour le chant liturgique actuel

Compassion: aidant, aimant, amoureux, soutenant, espérant, signifiant, parlant, bon, chaleureux, accueillant, respectueux.

Quiétude: apaisant, calmant, calme, serein, doux, paisible, reposant, relaxant.

Beauté: beau, harmonieux, agréable, charmant, chantant, mélodieux, riche.

Hauteur: haut, grand, élevé, élevant, profond.

Légereté: libre, léger, souple, simple, flottant.

Magnificence: lumineux, magnifique, majestueux, glorieux, merveilleux, solennel.

Rassemblement: rassembleur, rassemblant, communiant, participant, unifiant, intégrant, enveloppant.

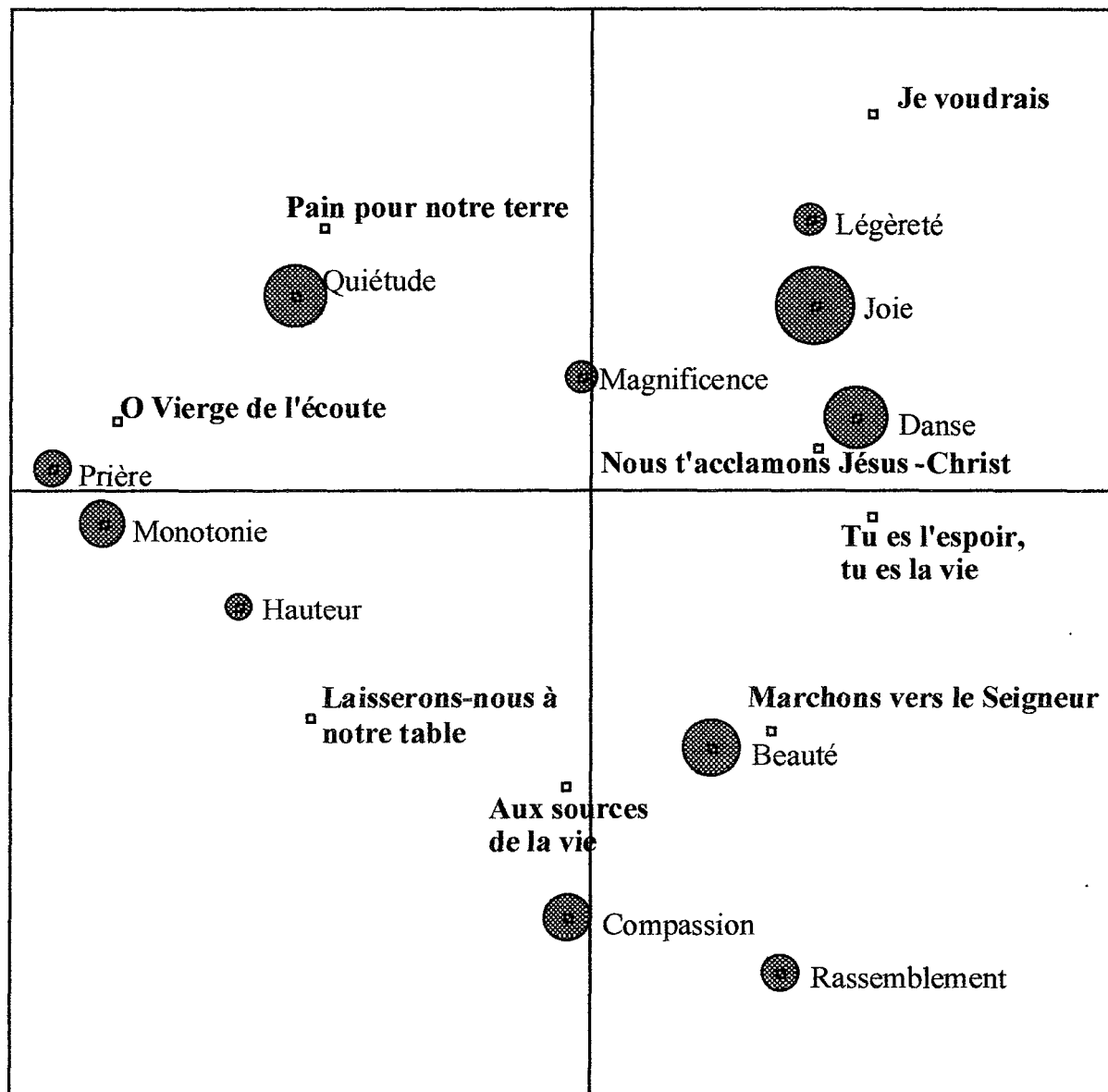
Prière: recueillant, intériorisant, priant, suppliant, méditatif, remerciant,

Danse: rythmé, dansant, valsant, berçant, invitant, enfantin, enlevant, soulevant, entraînant.

Joie: joyeux, heureux, réjouissant, vivifiant, enthousiasmant, actuel, gai, festif, plaisant, positif, motivant, vivant, ressuscité, exaltant.

Monotonie: traînant, lent, long, froid, triste, nostalgique, monotone, lourd, ennuyant, répétitif.

F. Représentation graphique par nuages de points superposés des groupes sémantiques pour le chant liturgique actuel



ANNEXE G

Calcul des coefficients de corrélation de rang.

Cette annexe présente les calculs pour le coefficient de corrélation R_s de Spearman entre le rang des pièces sur les axes 1 et 2 et leur rang par rapport à la valeur des indices D et

C. Voici la formule du R_s de Spearman:

$$\text{Soit : } d_i = \text{rg}(x_i) - \text{rg}(y_i)$$

$$R_s = 1 - \frac{6 \sum_{i=1}^n d_i^2}{n^3 - n}$$

Le R_s de Spearman est égale à la différence entre 1 et la somme des différences au carré entre les rangs des éléments de deux ensembles distincts, multipliée par 6, divisée par la différence entre le nombre de rangs au cube et le nombre de rangs. Pour de plus amples explications, on peut consulter la démonstration détaillée de plusieurs exemples dans Gérard Baillargeon et Louise Martin, Statistique appliquée à la psychologie, Trois-Rivières, Les éditions SMG, 1989, p. 632-638.

1. Calcul des coefficients de corrélation pour le chant grégorien

A. Pour la corrélation entre l'indice de dynamisme général D et l'axe 1.

Pièces	Rang D	Rang axe 1	Différence	Dif ²
P01	6	6	0	0
P02	2	1	1	1
P03	4	3	1	1
P04	7	2	5	25
P05	5	8	-3	9
P06	3	5	-2	4
P07	8	4	4	16
P08	1	7	-6	36
Total:				92

$$1 - [(6 \times 92) \div (512-8)] = 0,095, \text{ d'où une corrélation négative de } -10\%$$

B. Pour la corrélation entre l'indice de complexité formelle C et l'axe 2.

Pièces	Rang C	Rang axe 2	Différence	Dif. 2
P01	6	8	-2	4
P02	5	5	0	0
P03	3	3	0	0
P04	1	6	-5	25
P05	7	4	3	9
P06	8	7	1	1
P07	4	1	3	9
P08	2	2	0	0
Total:				48

1 - $[(6 \times 48) \div 504] = 0,4286$, d'où une corrélation de 43%.

2. Calcul des coefficients de corrélation pour le chant liturgique actuel

A. Pour la corrélation entre l'indice de dynamisme général D et l'axe 1.

Pièces	Rang D	Rang axe 1	Différence	Dif. 2
P09	6	5	1	1
P10	5	6	-1	1
P11	7	8	-1	1
P12	3	4	-1	1
P13	4	3	1	1
P14	2	2	0	0
P15	1	1	0	0
P16	8	7	1	1
Total:				6

1 - $[(6 \times 6) \div 504] = 0,929$, d'où une corrélation de 93%.

B. Pour la corrélation entre l'indice de complexité formelle C et l'axe 2.

Pièces	Rang C	Rang axe 2	Différence	Dif. 2
P09	4	7	-3	9
P10	7	5	2	4
P11	1	4	-3	9
P12	5	6	-1	1
P13	3	8	-5	25
P14	6	2	4	16
P15	8	3	5	25
P16	2	1	1	1
Total:				90

1 - $[(6 \times 90) \div 504] = -0,071$, d'où une corrélation négative de -7%.

ANNEXE H

Enregistrement des pièces musicales pour le laboratoire de sémantique musicale.