

PREAMBULE

La musique est sans doute l'un des arts qui peut le mieux exprimer avec plénitude les émotions des hommes au-delà de toute différence sociale ou culturelle. Elle est aussi, avec la danse, le mode d'expression privilégié depuis la nuit des temps pour traduire et accompagner les activités humaines et les grands moments de la vie (naissances, mariages, chasse, combats, divers rituels, initiations ou sépultures ...).

Depuis le 6^{ème} siècle et Grégoire le Grand, la musique liturgique est restée profondément marquée par le code grégorien (les Luthériens avaient rompu avec ce modèle pour diverses raisons au 16^{ème} siècle et avaient créé les « chorals »). Avec l'avènement du Concile Vatican II, les auteurs et les compositeurs ont pu explorer de nouveaux chemins pour la création au service de la liturgie. Grâce aux remarquables textes conciliaires, ils ont mieux saisi l'esprit dans lequel la musique et le chant s'inscrivent dans le cadre de la Liturgie.

Le présent Vade-mecum se veut un guide pratique pour le compositeur désireux de se mettre au service de l'action rituelle.

L'ACCREL qui regroupe un certain nombre de compositeurs et auteurs de musique religieuse, a commencé à travailler sur le projet de vade-mecum depuis plus de dix ans. A l'initiative de Jo Akepsimas, plusieurs collaborateurs (Michel Veuthey, Michel Scouarnec, Claude Duchesneau, et d'autres) avaient ébauché les bases de ce vade-mecum. Après quelques années de pause, le projet a refait surface : l'ACCREL a demandé à Philippe Robert de bien vouloir réaliser la base de ce document afin de répondre aux questions des musiciens sur le cahier des charges du chant liturgique.

L'Association des auteurs et compositeurs de musique religieuse a souhaité associer au projet et à sa diffusion le SNPLS et le SECLI. Ainsi, pour la première fois, le Service National de Pastorale Liturgique et Sacramentelle, les éditeurs et les créateurs (auteurs et compositeurs) unissent leurs efforts pour présenter au public et aux compositeurs un « précis » technique leur permettant de pouvoir sculpter la musique au service de la liturgie en meilleure connaissance de cause !

Jean-Jo Roux,
Président de l'ACCREL,
Association des auteurs et compositeurs de chants religieux.

VADE-MECUM

POUR LA COMPOSITION DE CHANTS LITURGIQUES

Introduction

Ce *vade-mecum* est destiné à tous ceux qui sont intéressés par la composition de chants liturgiques, prioritairement les musiciens, mais les auteurs de textes y trouveront aussi matière à réflexion.

Après avoir défini le chant liturgique comme chant rituel, nous analyserons les différents rapports que celui-ci peut établir avec un texte. Les rythmiques de ces deux langages, la parole et la musique, ont leurs exigences propres qu'il faut accorder. Nous constaterons aussi que la forme du texte a une incidence déterminante sur la structure du chant.

Viendra ensuite une étude des différentes formes du chant rituel. Celle-ci vaudra à la fois pour le texte et pour la musique.

Pas de chant rituel sans que des acteurs du chant lui donnent vie. Il conviendra donc de s'interroger sur les différents acteurs du chant présents dans l'action liturgique et leur implication dans les différentes formes de chant rituel analysées au chapitre précédent.

Un parcours chronologique des différents chants de la messe permettra de voir comment les formes et les acteurs prennent place dans cet ensemble rituel qu'est la célébration eucharistique.

Nous terminerons ce *vade-mecum* par une réflexion sur les langages et les styles musicaux qui sont les matériaux de base à toute composition de chant pour la liturgie.

Ce bref document est loin d'être exhaustif. On ne peut qu'inviter les lecteurs à poursuivre leurs recherches en se référant aux ouvrages cités dans la bibliographie et, surtout, à partir à la découverte des nombreuses compositions de chants liturgiques, de langages et de styles divers, qui sont nés ces cinquante dernières années sous l'impulsion du "Mouvement liturgique". Certains sont restés à l'état de la recherche ; d'autres ont déjà été bien "reçus" par les assemblées chrétiennes. Puisse le travail des pionniers être source de créativité pour l'avenir !

Chapitre I :

Le chant liturgique : un chant rituel.

Comment définir ce que l'on appelle un "chant liturgique" ? Bien des auteurs ont déjà tenté d'apporter, tant bien que mal, une réponse à cette question. Il faut éviter de tomber dans le piège de la catégorie "musique sacrée". Plutôt que de parler de musique sacrée, il est préférable de qualifier le chant liturgique de "chant rituel". En effet, le chant liturgique trouve son sens au sein d'une action rituelle, la célébration eucharistique, celle des autres sacrements ou encore la Liturgie des Heures.

La musique sacrée sera d'autant plus sainte qu'elle sera en connexion plus étroite avec l'action liturgique. (SC. n° 112)

Dans cette action, tous les actes, gestuels ou vocaux, sont "symboliques", c'est-à-dire qu'ils renvoient à plus qu'eux-mêmes. Ils sont chargés d'annoncer l'homme nouveau en Jésus-Christ ; ils sont l'expression du mystère pascal, le cœur de la foi chrétienne. La liturgie, c'est déjà "le ciel sur la terre". En effet, la célébration eucharistique, par sa dimension symbolique, donne l'image de ce vers quoi nous tendons : l'avènement du Royaume. Le chant liturgique a donc pour tâche première de permettre à l'assemblée de participer symboliquement au "chant nouveau" de la liturgie céleste.

La Constitution sur la Liturgie, *Sacrosanctum Concilium*, a mis l'accent sur le fait que le premier acteur du chant dans la liturgie, c'est l'assemblée. Le chant rituel doit donc en tenir compte !

Les évêques et les autres pasteurs veilleront avec zèle à ce que, dans n'importe quelle action sacrée qui doit s'accomplir avec chant, toute l'assemblée des fidèles puisse assurer la participation active qui lui revient en propre. (SC. n° 114)

Le chant liturgique appartient donc à la catégorie des musiques "fonctionnelles". On attend de ces chants qu'ils répondent à une fonction bien précise : louer, acclamer, supplier, adorer, psalmodier, dialoguer, répondre, créer l'unité, accompagner une procession, confesser la foi... Le chant liturgique est avec la musique de film un des rares lieux où ce qui l'emporte sur l'esthétisme de l'œuvre musicale, c'est son adéquation fonctionnelle. Il ne s'agit pas prioritairement de "composer des œuvres", mais de répondre avec justesse et beauté au cahier des charges que nous proposent les divers moments chantés de l'action liturgique. Cela demande une certaine humilité de la part du compositeur. Il ne se distinguera pas nécessairement par un langage musical inédit ou par des lignes mélodiques surprenantes et originales, mais il devra bien souvent se contenter de faire œuvre d'artisan pour que la voix des baptisés puisse s'élever vers l'Au-delà de tout. Telle était la vocation du corpus grégorien dont les compositeurs demeurent à jamais anonymes ; telle doit être celle des créateurs de chants rituels pour la liturgie post-conciliaire.

La musique rituelle ne peut jamais être produite pour elle-même – comme par jeu, ou par la seule délectation esthétique ou comme l’art pour l’art – ni pour une fin seulement pratique – didactique, sociale, récréative, etc. – ni même pour le simple accompagnement du rite. En dernier ressort, elle vise toujours l’homme total et sa rencontre, libre et gratuite, dans l’assemblée croyante, avec le Dieu de Jésus-Christ.
(Document I, *Universa Laus*, n° 7.5)

Chapitre II :

Le chant rituel et son rapport au texte

Dans la composition d'un chant rituel pour la liturgie, **le texte est premier**. Cela signifie que non seulement le texte est donné au départ, mais que c'est lui qui déterminera en grande partie la composition musicale. En effet, le texte d'un chant possède sa propre structure et son propre rythme, ce que l'on a coutume d'appeler sa "prosodie".

A. Le respect de la prosodie

Lorsque l'on met une mélodie sur le texte, il convient de respecter :

- les accents prosodiques (les syllabes "accentuées" des mots)
- et les entités sémantiques (les groupements de mots qui vont ensemble pour créer le sens de la phrase) :

Nous te chantons, ressuscité, ton jour se lève sur l'humanité. (I 262-1)

Notons toutefois qu'il n'y a pas qu'un seul groupement possible. Pour respecter la prosodie du texte, les accents musicaux – les posés rythmiques – ne devront généralement pas contredire les accents du texte. S'il est voulu et justifié, le non respect des accents peut mettre en valeur un mot (syncope, hémiole) sinon il peut entraîner des effets absurdes, voire comiques. Rappelons qu'en musique il existe des temps forts et des temps faibles traités différemment selon les styles. On veillera à la correspondance entre les posés rythmiques, les accents du texte et la carrure des phrases. On sera attentif à l'équilibre de l'ensemble.

Le genre du texte peut avoir une grande influence sur sa structure prosodique. Le genre "hymne" est certainement le plus exigeant. En effet, l'hymne se compose d'un certain nombre de strophes qui sont *isométriques* et *isorythmiques*. L'isométrie suppose que les vers correspondants d'une strophe à l'autre ont le même nombre de pieds (de syllabes) ; l'isorythmie exige que les accents prosodiques des vers correspondants d'une strophe à l'autre se trouvent à la même place. Par exemple :

Ter / re bénie de Dieu,	Por / tes de l'infini, (1 + 5) (_..._)
Mon / de créé / pour la louange,	As / tres surgis / du ciel immense, (1 + 3 + 4) (_ .._..._)
Fais résonner / aujourd'hui	Dites pour nous / la splendeur (4 + 3) (..._..._)
La joie / qu'Il a semée	Du Fils / ressuscité, (2 + 4) (_..._)
Dans le cours / silencieux / de l'univers...	Sans lequel / tout est nuit / dans l'univers... (3 + 3 + 4) (..._..._..._)

[*Terre bénie de Dieu*, Hymne pour le temps ordinaire, CFC (fr. David)]

Cette rigueur de l'isométrie et de l'isorythmie fera en sorte qu'une mélodie qui respecte la prosodie de la première strophe de l'hymne s'adaptera correctement aux autres strophes.

B. Différentes formes de texte

Il existe plusieurs formes de texte qui, d'ailleurs, auront une incidence déterminante sur la forme musicale.

a) L'hymne est normalement sans refrain :

*Nous chanterons pour toi, Seigneur (K 38) et les autres chorals
Lumière pour l'homme aujourd'hui (E 61)*

Toutefois elle peut être structurée de différentes manières.

a¹) Certaines considèrent le dernier vers de la strophe comme un refrain : par exemple F 47, *Aujourd'hui dans notre monde*, dont chaque strophe se termine par "Gloire à Dieu et paix sur terre, alléluia". De même dans l'hymne F 97, *Soleil levant*, "Béni soit au nom du Seigneur Celui qui vient sauver son peuple !" conclut chaque strophe. D'autres ont des refrains intégrés : par exemple H 67, *Par la croix qui fit mourir*. Les refrains sont : "Jésus Christ, nous te bénissons.", "Jésus Christ, nous te glorifions." et "Dieu vainqueur, ton Eglise t'acclame." Certaines hymnes combinent ces deux procédés d'écriture : par exemple I 100, *Sauvés des mêmes eaux* :

*Sauvés des mêmes eaux,
Marqués du même sang,
Nous sommes ton Peuple :
Bénis du même amour,
Signés du même nom,
Nous sommes ton Peuple
Et nous te rendons grâce
Par Jésus ton Enfant.*

a²) D'autres encore ont des formes dites "à récurrence" ; elles sont construites sur un canevas. Par exemple K 158, *Dieu, qui nous appelles à vivre* :

*Dieu, qui...
Pour
Fais en nous ce que tu dis !
Pour...
Fais jaillir en nous l'Esprit !*

*Dieu, qui nous appelles à vivre
Aux combats de la liberté.
Pour briser nos chaînes
Fais en nous ce que tu dis !
Pour briser nos chaînes
Fais jaillir l'Esprit !*

*Dieu, qui nous apprends à vivre
Aux chemins de la vérité.
Pour lever le jour,
Fais en nous ce que tu dis !
Pour lever le jour
Fais jaillir en nous l'Esprit !*

b) La forme litanique offre davantage de liberté rythmique. Les "petites litanies" proposées pour la préparation pénitentielle ou la litanie des saints se composent généralement d'une

invocation simple, avec un ou deux éléments psalmodiés, et d'une acclamation de l'assemblée. Par exemple :

Tendresse du Père, manifestée aux hommes, Prends pitié de nous, sauve-nous !
Parole du Père, adressée à tous les peuples, Prends pitié de nous, sauve-nous !
Chemin vers le Père, pour tous ceux qui le cherchent, Prends pitié de nous, sauve-nous !

ou bien W 12-bis (*Litanie des Saints* de Gelineau)

Il existe aussi des formes hybrides plus élaborées : par exemple *A ce monde que tu fais* (T 146) ou *Fais paraître ton jour* (Y 53).

c) La forme "tropaïre" comprend une strophe, c'est-à-dire une grande antienne, un refrain qui conclut celle-ci et un certain nombre de versets, souvent empruntés à la Parole de Dieu. La strophe et le refrain sont écrits en prose. Pour les versets chaque membre n'a pas nécessairement le même nombre de pieds ni de propositions. Citons par exemple ces deux versets du tropaïre *Sur la trace de tes pas* (ULH 75) :

1. *Tu fais la joie de tes fidèles, tu entends leur cri, tu les sauves.*
2. *Tu guéris les cœurs brisés et tu soignes leurs blessures*

Le premier verset compte 17 (9 + 5 + 3) pieds et trois propositions ; le second, 14 (7 + 7) pieds et deux propositions.

Les différentes parties du tropaïre ne s'adressant pas aux mêmes acteurs du chant, la strophe étant plutôt réservée à un petit groupe ou à un chœur, le refrain à l'assemblée et les versets à des solistes, on veillera à en varier le style d'écriture musicale. Par exemple, la strophe peut être en style "verbo-mélodique", le refrain en style mesuré et les versets en style récitatif (voir ci-dessous, *Trois rapports possibles entre le texte et la mélodie*)

d) Dans la forme "couplet-refrain", les couplets ont bien souvent une structure identique, encore que ce ne soit nullement obligatoire. Même si cette forme semble plus simple, elle nécessite autant de soin dans la facture tant textuelle que musicale. Par exemple : G 162, *Changez vos cœurs*, A 187, *Tu es notre Dieu*, F 157-4, *Il est venu marcher*, K 238, *Tournés vers l'avenir* ou encore K 41, *Donne-nous, Seigneur, un cœur nouveau*.

C. Quelle mélodie ?

Il faut se rappeler la priorité du texte : la mélodie est à son service. Par elle, les paroles pénètrent le cœur de celui qui chante et nourrissent sa foi. Ainsi la mélodie fait pressentir toute la richesse symbolique du texte jusqu'à devenir symbole elle-même.

D. Peut-on écrire des "canons" ?

Remarquons que le canon brouille la perception du texte. Mais souvent, le texte est court et se mémorise facilement. Ce genre musical favorise alors une "ruminantion" de la Parole. L'usage du canon est très présent dans un lieu de prière comme Taizé, sans doute moins dans les liturgies paroissiales. Le MNA et CNA en proposent quelques-uns provenant principalement du répertoire de Taizé. Par exemple : *Gloria, Hosanna, Ostende nobis, Magnificat...* Il ne faut

pas abuser de cette forme dans la liturgie eucharistique. Un canon peut cependant conclure une eucharistie de manière festive. Par exemple K 202, *Dans l'Eglise en fête*.

E. Trois rapports possibles entre le rythme du texte et celui de la mélodie

La mélodie peut se réduire à quelques notes, un “ton”. On parle alors de *cantillation* (récitatif, psalmodie). Ici, le texte impose son rythme à l'acte de chant. Par exemple : F 502, *La Sagesse a dressé une table* ou C 105, *Nous formons un même corps*.

Dans le second cas le rythme de la musique s'impose à la déclamation du texte. Par exemple : *Tu a triomphé de la mort* (ILH 165),

Le “verbo-mélodisme” est un troisième rapport qui peut s'établir entre la rythmique d'un texte et celle d'une mélodie. Ici, il y a une recherche en vue d'une adéquation la plus parfaite possible entre les deux. C'est notamment le cas pour de nombreuses hymnes, mais aussi pour des stances de tropaire [par exemple : *Sur la trace de tes pas* (ULH 75)]

Avant de composer une mélodie sur un texte de chant liturgique, il convient :

- ❖ d'analyser sa forme,
- ❖ de le lire plusieurs fois pour en dégager la structure rythmique,
- ❖ de connaître sa destination rituelle dans la célébration liturgique,
- ❖ d'opter alors pour un ou des rapports entre le texte et la musique, notamment pour la forme “ tropaire ”, la litanie et la forme “ couplets-refrain ”.

Chapitre III :

Les formes du chant rituel

Nous avons déjà abordé la question des formes du chant rituel au cours de notre réflexion sur le rapport entre le texte et la musique. Rappelons-en ici certaines avant d'en présenter d'autres.

Le cantique à refrain

Cette forme n'est pas neuve ! Elle existait bien avant la réforme de Vatican II. Il suffit de consulter un recueil de chants du XIXe ou de la première moitié du XXe siècle pour s'apercevoir que cette structure "couplet-refrain" était la principale forme de chant religieux en langue vernaculaire. Cette forme a indéniablement un caractère populaire, car, très vite, les fidèles peuvent s'approprier la mélodie du refrain. Les couplets sont alors chantés, soit par un soliste, soit par un chœur. Après le Concile Vatican II et aujourd'hui encore, cette forme connaît un succès certain. Il convient cependant de se rendre compte que cette forme de chant n'est pas proposée par les textes de la célébration eucharistique qui figurent dans le Missel romain. La place qui lui convient le mieux est sans doute comme chant d'ouverture de la célébration, surtout s'il adopte le style d'un "processionnal". Dans ce cas, le rythme du chant accompagne celui de la marche de la procession d'ouverture. De même on utilisera un processionnal à refrain, donc une forme "couplet-refrain", pour accompagner la procession de communion.

En relevant le caractère populaire de cette forme, nous avons déjà dit à qui elle s'adresse. Le refrain revient à l'assemblée ; les couplets à un chœur, éventuellement à un soliste. Le compositeur devra en tenir compte, notamment du point de vue de l'ambitus mélodique du refrain. On sait qu'une assemblée chante avec aisance dans ce que l'on appelle "l'octave chorale", c'est-à-dire entre do_3 et do_4 , éventuellement le $ré_4$. On connaît aussi les figures rythmiques que les assemblées dominicales habituelles sont capables de reproduire sans trop de difficultés. Autre chose est un chant qui s'adresse principalement à une assemblée de jeunes et qui sera soutenu par une section rythmique instrumentale ! L'écriture des couplets peut être plus exigeante puisque le chœur, ou le soliste, auront eu un temps de préparation. On peut même avoir recours à la polyphonie.

Le tropaire

Nous avons défini la forme du tropaire dans le chapitre II. Rappelons qu'il se compose d'une stance, d'un refrain et d'un certain nombre de versets. La stance est un développement de l'antienne qui nous introduit dans le mystère du jour. Elle est écrite en prose ; elle est généralement chantée par le chœur. Elle pourrait parfois être confiée à l'assemblée surtout au moment de sa reprise après le dernier refrain. En effet la structure du chant se développe ainsi : stance – refrain – verset 1 – refrain – verset 2 – refrain – verset... - refrain – stance – refrain. Le refrain est plus bref que la stance. Il s'inscrit dans la continuité de celle-ci : la stance "conduit" au refrain. Le musicien devra en tenir compte et éviter de clore la stance sur elle-même par une cadence parfaite (mouvement "dominante – tonique" ; V - I) ou plagale (mouvement "sous-dominante – tonique" ; IV – I). Au contraire, la cadence finale de la stance doit appeler la réponse du refrain. Il est donc préférable de terminer sur la dominante (Vème degré). Le refrain est destiné prioritairement à l'assemblée. Les versets, généralement assez

brefs, empruntés à des psaumes ou assez proches de cette forme d'écriture, reviendront, soit à un ou des solistes, soit au chœur. L'idée de cette forme musicale est de varier les acteurs du chant et de confier à chacun de ceux-ci le rôle qui leur revient habituellement. Le tropaire "symbolise" également l'Eglise dont la diversité des acteurs contribue à l'édification de l'unique corps du Christ. Tous les acteurs du chant, rassemblés ici dans cette forme, donnent l'image de l'unité naissant de la diversité. Le tropaire convient particulièrement bien pour ouvrir une célébration et accompagner la procession d'ouverture. Il peut aussi être choisi comme chant de la Parole, après l'homélie, ou comme processionnel de communion. Les recherches musicales des dix dernières années sur cette forme de chant rituel montrent une grande diversité de créations. On en trouve plusieurs exemples, soit dans le MNA, soit dans le CNA. Des célébrations eucharistiques particulières ont souvent favorisé la composition de tropaires dont l'écriture chorale des stances ne manquent pas d'intérêt !

Cette forme, inspirée du chant byzantin, est née à la suite de la réforme de Vatican II. Les premiers textes de tropaire sont apparus à la fin des années 1960. A l'origine, cette forme a été davantage pratiquée par les monastères que par les paroisses. On se souviendra de l'importance du monastère de Tamié dans la diffusion de cette forme de chant rituel.

L'hymne

Nous avons également déjà défini cette forme dans le chapitre consacré au rapport du texte et de la musique. C'est non seulement une forme exigeante pour sa composition textuelle et musicale, mais également pour sa mise en œuvre. En effet, chanter une hymne suppose que l'on a mémorisé l'entièreté de la mélodie puisque celle-ci ne comporte généralement pas de refrain. Au moment de l'apprentissage, c'est une difficulté pour l'assemblée, mais, une fois la mélodie connue, l'hymne a une grande force symbolique puisqu'elle est le chant de toute l'assemblée, la "seule voix", l'*una voce*, qui "figure" l'unique corps du Christ. Ici, l'acte de chant constitue le rite en soi.

Composer la mélodie d'une hymne consiste avant tout à respecter la structure isorythmique de la strophe. La mélodie de la première strophe pourra ainsi s'adapter sans difficulté aux autres strophes. Comme nous le disions ci-dessus, le genre est exigeant, car, non seulement se pose le respect de l'isorythmie du texte, mais il faut également tenir compte des possibilités rythmiques et mélodiques d'une assemblée puisque cette forme de chant lui est prioritairement destinée.

Autrefois, l'hymne était essentiellement présente dans la Liturgie des Heures. Jusqu'à Vatican II, une seule hymne figure dans la messe. Il s'agit du *Gloire à Dieu*, qui est une hymne en prose continue, donc non isorythmée. Le Concile a introduit une nouvelle hymne dans la célébration eucharistique, l'hymne après la communion. Cette forme de chant peut aussi trouver place après l'homélie, comme chant de la Parole, éventuellement à l'ouverture de la célébration.

La litanie

Il s'agit ici plutôt d'un genre que d'une forme. Celle-ci étant tout simplement binaire. Le genre litanique est très ancien, peut-être même primitif. Le psaume 135, avec son répons bref *Éternel est son amour*, et le Cantique des Créatures, AT 41, *Bénissez le Seigneur*, appartiennent au genre litanique. Celui-ci est à l'origine mélodiquement simple. Quelques notes suffisent pour créer le "mouvement litanique" ! En effet, dans la litanie, c'est le balancement rythmique qui est premier. Cette forme binaire est basée sur une alternance entre un soliste, qui chante l'invocation sur un "timbre" mélodique, et l'assemblée qui répond unanimement. Les invocations varient : la réponse brève reste identique. Pour le compositeur,

réussir une litanie c'est trouver une formule mélodique simple qui s'adapte aisément aux différentes invocations et qui permette cet échange rythmé entre un soliste et une assemblée. On trouvera de nombreux exemples dans le MNA et le CNA. Signalons aussi la *Prière litanique*, U 48-74, de la *Messe des familles* de J. Akepsimas. Elle est un véritable modèle du genre ! Le genre litanique peut trouver place dans des formes de chants plus élaborées. Par exemple, les tropaires T 76-1, *Enfants du même Père* ou T 154-1, *Si le Père vous appelle*, présentent des versets qui sont bâtis sur le principe litanique.

L'acclamation

Ici aussi il s'agit plus d'un genre que d'une forme. Dans son principe, l'acclamation est assez proche de la litanie. Le geste musical l'emporte sur le contenu sémantique : il ne s'agit pas d'abord de transmettre un contenu mais de vivre corporellement le geste vocal spontané de l'acclamation. *Alléluia, Hosanna, Gloire à toi, Seigneur, Louange à toi...* sont de bonnes expressions pour acclamer. Certains dialogues de la messe appartiennent à ce genre acclamatoire. Il existe des acclamations plus développées. Par exemple, l'acclamation de l'évangile qui s'inscrit dans une forme binaire proche de la forme "couplet-refrain". En effet, cette acclamation se compose d'un refrain, *Alléluia*, et d'un ou plusieurs versets. On reprend l'*alléluia* après chaque verset. Le recueil *Acclamations à l'Évangile pour les années A-B-C* de Cl. Bernard et J. Berthier contient de bons exemples. Notons cependant que dans ceux-ci, le refrain ne se compose pas uniquement de l'acclamation *alléluia*.

Le verset peut aussi contenir un bref *alléluia*, rappel d'un élément du refrain. Dans ce cas on parle d'une "réclame". Les *alléluia* proposés par le MNA pour le temps pascal (35.21 - 35.26) sont composés de cette manière. Le verset de cette acclamation à l'évangile est tantôt cantillé sur un ton en rapport avec celui de l'*alléluia*, tantôt entièrement écrit mélodiquement et rythmiquement. Le verset peut être pour un chœur l'occasion de chanter une polyphonie, même quelque peu élaborée ! Le *Sanctus* et l'*Anamnèse* font aussi partie des acclamations de la messe. Nous en reparlerons au chapitre V, "Les chants de la messe". Composer une acclamation, c'est avant tout donner un caractère acclamatoire au chant destiné à remplir cette fonction rituelle dans la liturgie.

Le psaume

Le psaume est d'abord un texte poétique avant d'être une forme musicale. Généralement, lorsque nous parlons du psaume dans la messe, nous pensons au psaume responsorial qui figure dans la liturgie de la Parole en réponse à la première lecture. Il est vrai que, dans ce cas, le lectionnaire a opté pour une forme unique inspirée de la forme "couplet-refrain" et donc composée d'une antienne et de plusieurs strophes de 4 lignes (stiques). On reprend l'antienne après chaque strophe. Ce qui différencie ce psaume d'un chant de forme "couplet-refrain", c'est qu'ici le style musical adopté pour les versets est celui de la cantillation. Musicalement, le psaume se compose d'une antienne mélodique et d'un "ton", en accord avec celui de l'antienne, pour la cantillation des versets. L'antienne – pour un psaume, on parle plutôt d'antienne que de refrain – doit être aisément chantable par toute l'assemblée. Elle est d'ailleurs propre à chaque dimanche des trois années A, B et C. Les versets sont habituellement cantillés par un soliste, le psalmiste. Ils peuvent parfois être confiés à deux ou trois solistes qui chantent en polyphonie, ou à un chœur. Par exemple ZL 11-33-1, *Fais-nous voir, Seigneur, ton amour* ou ZL 22-2, *Il est l'Agneau et le Pasteur*.

Mais cette forme psalmique n'est pas la seule possible. Il existe plusieurs manières de mettre un psaume en musique. Celles-ci vont de la composition élaborée, par exemple les "Psaumes-Chorals" de Ch. Villeneuve, qui s'inscrivent dans la tradition du "Psaume-Choral" de la

Réforme protestante reprise par Joseph Samson et César Geoffray dans les années 50, à la simple cantillation du texte en continu (*in directum*) sans antienne. Le texte du psaume 135 propose une forme particulière, celle de la responsorialité brève, proche du genre litanique, comme nous l'avons déjà signalé ci-dessus. On la retrouve aussi dans le Cantique biblique des Créatures AT 41 (Dan 3). Cette forme, dans laquelle un bref refrain vient ponctuer chaque strophe du psaume (par exemple, *Éternel est son amour* dans le psaume 135), a connu des applications dans d'autres compositions de psaumes. On en trouvera des exemples dans les trois volumes du *Psautier des Dimanches* édités par *Eglise qui chante*.

“Composer un psaume”, c'est non seulement écrire une mélodie pour pouvoir chanter le texte de l'antienne, mais c'est aussi trouver un “ton” pour la cantillation. Le “ton”, qui s'adapte aux différents versets des strophes, se compose principalement de “cordes de récitation” qui se reposent sur des finales. Sa tonalité ou sa modalité doit correspondre à celle de l'antienne¹.

Le répons

Cette forme de chant n'est pas prévue dans la liturgie eucharistique : elle trouve sa place dans les offices de la Liturgie des Heures, Office des Lectures, Laudes et Vêpres. La forme du répons dérive de la psalmodie responsoriale. Le texte propose la forme. Habituellement, il se compose ainsi : une antienne – un verset – reprise d'une partie de l'antienne – verset doxologique – reprise de l'antienne. Dans l'Office des Lectures, certains répons adoptent la forme du tropaire.

Béni soit le Seigneur, Alléluia, alléluia !
Du levant au couchant du soleil, *Alléluia, alléluia !*
Maintenant et pour les siècles des siècles, *Alléluia, alléluia !*
Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.
Béni soit le Seigneur, Alléluia, alléluia !

¹ Pour une étude détaillée de la psalmodie, on se reportera à l'ouvrage de J. GELINEAU, *Traité de psalmodie*, document 22 d'*Eglise qui chante*, Moulins, 1991.

Chapitre IV :

Les acteurs du chant

Les acteurs du chant dans la liturgie peuvent être au nombre de cinq : 1) le président, 2) le chantre-animateur, 3) le groupe-choral, 4) le psalmiste, 5) l'assemblée². A ces acteurs du chant peuvent se joindre les instrumentistes.

L'assemblée

Depuis la réforme conciliaire, nous savons que l'assemblée est le premier acteur du chant dans la liturgie. Cela ne signifie pas qu'elle doit tout chanter³ ! Il est donc important que le compositeur tienne compte des possibilités d'une assemblée : (cf. p. 8)

Le chantre et/ou animateur

Il veille au bon déroulement du chant dans la liturgie :

- Il invite l'assemblée à chanter.
- S'il n'y a pas de groupe-choral, c'est à lui que revient le chant des versets.
- Si l'on ne dispose pas de psalmiste, il prendra aussi en charge la cantillation des versets du psaume.

Le groupe-choral

Ce groupe, lorsqu'il est présent, peut assurer les versets. Il prend aussi en charge le chant de la stance dans la forme "tropaire". Il soutient le chant à l'unisson de l'assemblée.

Concernant la polyphonie, le compositeur veillera aux capacités et /ou aux effectifs du groupe choral (rarement à voix égales mais plus souvent à 3 ou 4 voix mixtes). Néanmoins, il peut utiliser toutes les ressources de la plurivocalité. Le compositeur peut aussi écrire des versets mélodiquement plus exigeants en pensant plus particulièrement à des solistes. Ceux-ci ont généralement une certaine aisance dans le chant. Le compositeur aura soin de l'indiquer sur la partition.

Les instrumentistes

L'orgue n'est pas le seul instrument à jouer dans la liturgie. Les messes, les rassemblements de jeunes, ont montré que, pour beaucoup, jouer d'un instrument dans la liturgie est une manière de s'associer à la prière. On ne peut qu'encourager les compositeurs de chants liturgiques à prévoir des parties instrumentales, solistes ou d'accompagnement, aussi bien pour encadrer le chant (prélude, interludes, postlude) que pour l'accompagner par un contrechant.

² L'assemblée est prise au sens de chanteurs de la nef étant entendu que l'Assemblée regroupe tous les participants de la célébration.

³ Voir annexe 1 de la *charte des chanteurs liturgiques*.

Chapitre V :

Les chants de la messe

La célébration eucharistique comprend un certain nombre de chants rituels qui, tantôt accompagnent une autre action, tantôt sont le rite lui-même. Ces chants ne sont pas des moments à part dans la célébration, ils en sont des éléments constitutifs. Si l'assemblée chrétienne a choisi de chanter à ces moments-là, c'est que le chant est l'expression symbolique qui lui convient le mieux pour exprimer l'au-delà des gestes qu'elle pose. Le compositeur d'un chant rituel pour la messe devra non seulement tenir compte de la forme du texte, des acteurs et de leurs capacités vocales ou instrumentales, mais aussi du sens de ce chant dans l'ensemble de l'action symbolique que constitue la célébration eucharistique.

Si la distinction "chants du Propre" et "chants de l'Ordinaire" a encore aujourd'hui un intérêt pratique pour distinguer les chants communs d'une célébration à l'autre des chants propres au dimanche ou à la fête célébrée, il faut savoir qu'elle n'a plus de sens pour la composition musicale. Composer un "Ordinaire de la messe" n'est plus écrire un ensemble de cinq pièces qui présentent des liens thématiques, mais bien regrouper sous cette appellation un certain nombre des chants rituels qui ont chacun leur spécificité, et qui ont pour texte des éléments que l'on retrouve d'une célébration eucharistique à l'autre avec, parfois, de légères variantes que nous détaillerons ci-dessous.

Le chant d'ouverture

Comme son nom l'indique, ce chant est destiné à ouvrir la célébration. Il doit permettre à un groupe d'hommes et de femmes qui se retrouvent, de chanter ensemble pour signifier qu'ils désirent "faire Eglise", constituer le corps du Christ. Nous avons vu que la forme "couplet-refrain" dont le texte peut être celui d'un psaume avec une antienne, celle du tropaire, éventuellement celle de l'hymne peuvent convenir. Tout dépendra de la forme du texte qui sera soumis au compositeur. Il est cependant important que la mélodie de la partie de cette forme, qui est destinée à l'assemblée soit facilement assimilable par celle-ci, ce qui ne veut nullement dire qu'elle doit être simpliste !

Si le texte a la forme d'un tropaire, rappelons-nous que celui-ci met en présence les différents acteurs du chant de la célébration, chacun avec ses capacités propres. On pourra donc s'autoriser à composer une polyphonie plus ou moins élaborée pour la strophe et des versets, qui s'écartent des possibilités moyennes d'une assemblée.

Bien souvent le chant d'ouverture est appelé à accompagner une procession d'ouverture. On pourra y songer lorsque l'on choisira le tempo de ce chant.

Des parties instrumentales seront les bienvenues.

Pistes de réflexion

Le texte du chant d'ouverture doit-il déjà annoncer les lectures de la célébration alors que celles-ci n'ont pas encore été entendues ?

N'est-il pas plus important de rappeler que tout dimanche est pascal ?

Dans un temps liturgique particulier, Avent, Carême, Temps pascal..., le texte du chant d'ouverture pourra signifier la "couleur liturgique" de ce temps.

La préparation pénitentielle

Le Missel propose quatre manières d'accomplir le rite pénitentiel. La première est toujours récitée, la seconde et la troisième peuvent être chantées, la quatrième, qui est le rite de l'aspersion, l'est toujours. La seconde manière, composée de deux dialogues entre le prêtre et l'assemblée, s'accommode plutôt d'une cantillation. C'est sous cette forme qu'elle est présente dans le Missel romain. La troisième, de genre litanique, est binaire : elle se compose d'un certain nombre de "tropes", c'est-à-dire une explicitation des raisons pour lesquelles nous invoquons le Christ, et d'une invocation. Le Missel en propose trois modèles. La première partie, le trope, revient habituellement à un soliste ou à un groupe-choral ; la seconde, à l'assemblée. Rappelons aussi que dans une forme litanique, le mouvement rythmique a généralement plus d'importance que le développement mélodique. Un simple ton de cantillation peut convenir pour le chant du trope.

La quatrième manière d'accomplir la préparation pénitentielle est de pratiquer le rite de l'aspersion en mémoire de notre baptême. Dans ce cas, le texte, de structure hymnique ou à refrain, suggère la forme. Le rite de l'aspersion s'accompagne généralement d'un mouvement processionnel, le prêtre parcourant la nef pour répandre l'eau bénite sur les fidèles. Le rythme du chant pourrait en tenir compte !

Pistes de réflexion

La création littéraire peut s'exprimer dans la rédaction de nouveaux "tropes". Rappelons que ceux-ci s'adressent au Christ ! La préparation pénitentielle n'est pas un "examen de conscience".

Elle peut aussi proposer de nouveaux textes pour "accompagner" le rite de l'aspersion.

Le genre litanique suppose des propositions brèves. Il importe de garder le rythme de la litanie.

La formule d'invocation doit-elle toujours être "prends pitié" ou "prends pitié de nous" ? D'autres expressions seraient sans doute possible ! Par exemple : "Montre-nous ta grâce !" ou "Fais-nous grâce, Seigneur, et sauve-nous !".

Le Kyrie

Le *Kyrie* est chanté après une des deux premières formules de la préparation pénitentielle. L'esprit de cette pièce est donné par sa présentation dans le Missel : "C'est un chant par lequel les fidèles acclament le Seigneur et implorent sa miséricorde." Sa forme est binaire. Le soliste ou le groupe-choral chante une première fois l'invocation et tous la reprennent. Le *Kyrie* se compose de trois invocations : "Seigneur, prends pitié, O Christ, prends pitié, Seigneur, prends pitié." C'est un chant qui ne demande pas un grand développement musical. Il doit, comme le missel le demande, pouvoir être "accompli par tous, le peuple, la chorale ou un chantre y tenant leur partie" (PGMR n° 30).

Pistes de réflexion

En lien avec la troisième formule de la préparation pénitentielle, on peut se demander s'il y a encore une place pour des Kyrie grégoriens ? Certains ont adapté des paroles de "tropes" sur la vocalise.

Faut-il encore aujourd'hui composer de nouveaux Kyrie ?

Le Gloire à Dieu

C'est une hymne, une des plus anciennes de la liturgie romaine. Elle s'est introduite dans la messe à la faveur de Noël et a définitivement pris place dans toutes les eucharisties festives à partir du XI^e siècle. Son texte est en prose continue. On peut y distinguer trois parties : une première strophe de louange s'adresse au Père, *Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le Père tout-puissant*, une seconde strophe supplie le Fils, *Seigneur, Fils unique, Jésus Christ...* et une troisième s'adresse à nouveau au Christ, mais cette fois pour le louer : *Car toi seul es saint...* Cette dernière strophe s'achève par une doxologie. Le Missel suggère que cette hymne soit "chantée par toute l'assemblée des fidèles, soit par le peuple alternant avec la chorale, soit par celle-ci" (PGMR n° 31).

L'assimilation de l'entièreté de la mélodie du *Gloire à Dieu* par toute l'assemblée reste un défi pour le compositeur. L'alternance est une solution qui a fait ses preuves. Notons toutefois qu'une forme à refrain n'est pas du tout prévue par le texte original et va à l'encontre du caractère hymnique de la pièce.

Pistes de réflexion

Une des questions qui revient sans cesse à propos de ce chant est celle de l'usage d'une forme à refrain. Si celle-ci peut parfois être utile pour des grands rassemblements et dans certaines circonstances particulières, elle est à éviter pour les célébrations habituelles. En effet, il ne faut pas multiplier les formes à refrain au cours de celles-ci. Au contraire, la variation des formes musicales renouvelle l'intérêt et respecte la variété des formes rituelles du chant.

La modification du texte de cette hymne séculaire demeure une question ouverte.

De nouvelles mises en œuvre structurelles du texte qui permette une participation aisée de l'assemblée sont toujours à réfléchir !

Le Psaume

Nous avons déjà eu l'occasion de présenter des formes psalmiques dans le chapitre III et nous y renvoyons. Dans la structure proposée par le lectionnaire, qui est de forme "couplet-refrain", il est important que l'assemblée puisse chanter l'antienne. De plus en plus, l'habitude se répand d'alterner le psaume par verset entre le psalmiste et l'assemblée. Dans ce cas, il faut proposer aux fidèles un ton simple qui permette une alternance aisée.

Pistes de réflexion

La participation de l'assemblée au chant du psaume doit-elle se réduire au seul chant de l'antienne ? De plus en plus fréquemment, on suggère une alternance par verset entre un chantré et l'assemblée.

Ne faut-il pas également chercher des mises en œuvre qui mettent en évidence la structure du psaume, et qui donc font appel à une diversité de formes (strophe/refrain – responsorialité brève – psalmodie par un soliste...)?

L’acclamation à l’évangile

C’est une des acclamations de la messe. La composition musicale doit appartenir au genre acclamatoire. Comme nous l’avons déjà dit au chapitre III, nous sommes, ici aussi, en présence d’une forme “couplet-refrain”. Le texte de ce dernier est généralement *alléluia*, sauf en Carême. L’*alléluia* est une acclamation de l’évangile par tous les fidèles. Il faut donc que ceux-ci puissent la chanter ! Ce chant peut être tantôt d’une écriture musicale simple, tantôt d’une écriture plus développée surtout si l’on prévoit qu’il accompagnera une procession de l’évangéliste. Le rythme choisi favorisera alors celui de la marche. Le ou les versets peuvent être écrits dans un style polyphonique plus ou moins complexe.

Pistes de réflexion

La forme proposée par le Missel romain est une possibilité. Si la procession est longue, ne peut-on disposer de plusieurs versets ?

Peut-il y avoir des textes d’alléluia communs à un temps liturgique ou à plusieurs dimanches dans l’année ? Des recherches ont été faites dans ce sens par Cl. Bernard – Acclamations à l’Evangile pour les années A-B-C de Cl. Bernard et J. Berthier – et par N. Berthet – Acclamations à l’Evangile pour l’Avent B (UE 48-59), pour le Carême B (UG 48-84), pour le Temps pascal (UI 48-85) et pour le Temps ordinaire B (UX 48-86) de N. Berthet, J. Thunus et Ph. Robert.

Peut-être n’a-t-on pas encore suffisamment réfléchi à “l’Acclamation après l’Evangile” ? L’acclamation prévue par le Missel, qui montre bien que le Christ est présent dans sa Parole puisqu’à l’invitation à acclamer la Parole nous répondons “Louange à toi, Seigneur Jésus !”, se révèle un peu courte pour accompagner les ministres de la procession, le thuriféraire et les céroféraires, qui quittent l’ambon et vont prendre place pour l’écoute de l’homélie.

Le chant de la Parole

Ce chant n’est pas prévu par le Missel. Cependant, on suggère de plus en plus son utilisation après l’homélie, en guise de conclusion de la liturgie de la Parole. Pour ce type de chant, la forme hymnique est à privilégier. Un tropaire ou, éventuellement, un cantique à refrain ne sont pas à exclure. La composition de ce genre de chant est tributaire de la forme du texte.

Pistes de réflexion

Pour ce chant rituel, le chantier reste ouvert ! Deux recherches attireront notre attention. La première est due à M. Wackenheim, qui a publié des chants de la Parole pour les dimanches ordinaires des trois années, A, B et C, dont les textes ont été composés par Cl. Bernard : Le temps du royaume. Chants d’Evangile pour le temps ordinaire. La seconde est l’œuvre de J. Gelineau, qui, renouant avec la tradition des Séquences anciennes, en a écrit pour les dimanches de l’Avent et du Carême. Ces Séquences, composées sur des textes de Cl. Armand, sont éditées chez Kinnor. Elles font un large usage du récitatif.

Le Credo

Deux textes sont officiellement proposés à l'assemblée pour exprimer la foi de l'Eglise : le *Symbole de "Nicée-Constantinople"* et le *Symbole des Apôtres*. Ces deux textes ne sont pas d'abord des textes lyriques – destinés au chant – mais des textes théologiques. La question de savoir s'il faut chanter le *Credo* en français se pose réellement. S'il y a eu plusieurs compositions au moment du Concile Vatican II, inspirées du modèle grégorien, aujourd'hui, les compositions sur ces textes se font plus rares. Elles sont parfois de simples récitatifs avec présence ou non d'un refrain pour l'assemblée. Il est vrai que celle-ci éprouve quelques difficultés à mémoriser un chant continu aussi long. Un autre texte du *Credo*, celui de la profession de foi énoncé au cours de la Vigile pascale, appelé aussi *Symbole baptismal*, a quelques fois inspiré les compositeurs.

Pistes de réflexion

Le chant du Credo demeure une vraie question. Le texte, qui est le "symbole de la foi de l'Eglise universelle" ne peut se réduire à quelques phrases qui manquent d'une véritable profondeur théologique !

Une forme de chant intéressante est celle du Credo mozarabe, qui insère des affirmations de foi, par exemple " Je crois ! ", au sein du texte doctrinal. Cette forme est celle du Je crois en Dieu (A 36 – CNA n°223). Elle a aussi inspiré le Credo de Noël (PS 22) de J. Gelineau.

Mentionnons la forme à refrains insérés de Je crois en toi, Seigneur mon Dieu (L 223-1) de D. Rimaud et J. Berthier (Messe Au cœur de ce monde)

La réflexion pour la mise en œuvre chantée du Credo reste ouverte !

La prière universelle

Le chant de la prière universelle réside ordinairement dans celui d'un refrain, assez court, destiné à toute l'assemblée et venant conclure le silence qui suit chaque proposition d'intention. La prière est en réalité constituée par le refrain. La prière universelle appartenant au genre litanie, généralement de forme binaire, le chant des propositions d'intentions sur le mode de la cantillation n'est pas à rejeter ! En témoignent certaines parties de la *Litanie des saints*.

Pistes de réflexion

Les refrains de Prière universelle sont nombreux ! Il faut toutefois vérifier que le texte est bien un refrain d'intercession adressé soit au Père, soit au Fils, soit à l'Esprit Saint. Citons deux modèles de cantillation qui "fonctionnent" bien : Prière litanique (U 48-83) de Mannick et J. Akepsimas, et Seigneur, Seigneur, écoute-nous (Y 29) de J. Gelineau. La mélodie et l'harmonie de cette dernière sont construites pour que la supplication soit chaque fois reprise naturellement au ton supérieur. Une structure qui peut donner des idées... !

Ici aussi, c'est la forme du texte qui peut suggérer des mises en œuvre nouvelles. Citons par exemple Jésus, Gardien fidèle (P 517) de D. Rimaud et J. Berthier dans la Messe Au cœur de ce monde.

Le processional des offrandes

Comme son nom l'indique, ce chant est destiné à accompagner la procession des offrandes. Il accompagne donc un geste processional et en épouse le rythme. Ici aussi trois formes de textes sont possibles : une hymne, un cantique à refrain ou un tropaire. L'assemblée peut joindre sa voix à celle du chœur, mais ce n'est pas une exigence première pour la composition de ce chant rituel.

Pistes de réflexion

C'est le sens du texte qui déterminera la fonction rituelle de ce chant.

On redécouvre depuis quelques années l'intérêt d'un chant qui accompagne la procession des dons et qui sert également de "Porche d'entrée" à cette grande prière de louange qu'est la Prière eucharistique.

Une source d'inspiration est sans conteste le Cherubikon de la liturgie byzantine, la "Grande Entrée", qui a influencé la composition de Toi seul es saint (C 54).

Rappelons aussi que le numéro 96 de la Maison-Dieu avait proposé en son temps des tropaires, Chants d'Offertoire, pour les différents temps de l'année liturgique.

Le Sanctus

Si pour le chant précédent la participation de l'assemblée était facultative, ici, au contraire, elle est obligée. La conclusion de la Préface n'invite-t-elle pas l'assemblée à joindre sa voix à celle des anges et des saints pour chanter : "Saint ! Saint ! Saint le Seigneur, Dieu de l'univers !" Cette acclamation, la première dans la Prière eucharistique, est de forme hybride. En effet, elle commence par une véritable acclamation, que l'on peut aussi traiter dans un style "adorant". Elle poursuit par une phrase hymnique qui débouche sur une nouvelle acclamation : "Hosanna au plus haut des cieux !" On retrouve ensuite le caractère hymnique et l'acclamation précédente, qui, cette fois, nous introduit dans la poursuite du texte de la Prière eucharistique. Comme nous pouvons le constater dans le *Sanctus* XVIII grégorien, la finale de ce chant n'est pas conclusive. Au contraire, elle est ouverte sur la suite de la prière de louange : "Toi qui es vraiment saint..." De tout ce que nous avons évoqué ci-dessus, le compositeur d'un *Sanctus* devra en tenir compte, à sa manière, pour faire en sorte que sa composition joue le rôle rituel que l'action liturgique attend d'elle.

Pistes de réflexion

Que de recherches autour du Sanctus tout au long de ces cinquante années de chant liturgique en français ! Que de discussion autour de la traduction française du "Saint, saint, saint" ! Les mélodies du Sanctus abondent et parmi elles se trouvent quelques belles réussites. Certaines ont permis de redécouvrir le côté "adorant" de ce chant. Si le texte doit désormais demeurer celui du Missel, rien n'empêche de chercher encore des mises en œuvre musicale qui permettent à des Sanctus, tantôt acclamatoires, tantôt adorants, d'être le premier chant de l'assemblée dans la liturgie eucharistique.

L'anamnèse

Ce chant est la seconde acclamation de la Prière eucharistique. Destinée à tous, elle exprime en trois propositions le mystère de la foi chrétienne : “ Nous rappelons ta mort, nous célébrons ta résurrection, nous attendons ta venue dans la gloire. ” Ici aussi, le ton peut être “ adorant ” ! Il faut garder à l'anamnèse son style acclamatoire et ne pas la transformer en une strophe d'une hymne ou d'un cantique. Les trois mélodies proposées par le Missel sont de bons modèles. La troisième proposition, “ Gloire à toi qui étais mort ”, est certainement la plus acclamatoire des trois. La ponctuation de chacune des phrases par un *amen* peut avoir son intérêt lors d'un grand rassemblement ; elle se justifie moins pour une communauté paroissiale qui a l'habitude de célébrer chaque dimanche.

Pistes de réflexion

Les propositions d'anamnèse foisonnent également. Mais toutes ne conviennent pas ! La rédaction du texte est déterminante. Celui-ci doit s'adresser au Christ à la deuxième personne. Il doit aussi permettre une participation de l'assemblée. Celle-ci peut éventuellement se réduire à un Amen qui ponctue chacune des phrases évoquant la mort et la résurrection du Christ ainsi que sa venue dans la gloire.

La doxologie

Cette conclusion trinitaire de la louange eucharistique est de forme binaire. La première partie est une prière présidentielle dite ou cantillée par le prêtre ; la seconde est un *amen* simple ou développé, réponse de l'assemblée à cette prière. Cette intervention de l'assemblée appartient au genre acclamatoire.

Pistes de réflexion

La difficulté réside dans la brièveté mélodique de l'Amen qui vient ratifier toute la Prière eucharistique. Plusieurs solutions ont déjà été proposées : soit un triple Amen, soit un Amen qui vient ponctuer chacune des phrases du prêtre (AL 197), ou encore un développement du texte qui suit l'Amen : par exemple Amen. Amen. Gloire et louange à notre Dieu ! (C 13-18).

D'autres formes de texte sont encore à découvrir !

Le Notre Père

Peut-être faut-il distinguer un *Notre Père* destiné à être chanté comme une œuvre en soi en dehors de tout contexte liturgique d'une mise en musique de l'Oraison dominicale destinée à prendre place au sein de la messe, ou encore de la Liturgie des Heures ? Il convient de se rappeler que le *Pater noster* grégorien est un récitatif ! Le *Notre Père* est une prière qui doit être prononcée par tous. A nouveau, les critères d'adaptabilité à la voix de l'assemblée doivent intervenir. La forme est unitaire et ne contient pas de refrain. Il peut être suivi d'un récitatif pour ce que l'on nomme l'embolisme. Ce dernier, s'il est chanté, conduit à une

doxologie, une acclamation destinée à l'assemblée : " A toi, le règne, la puissance et la gloire... "

Pistes de réflexion

Composer une musique, mélodique ou psalmodique, pour le Notre Père, c'est veiller à ce que la mélodie ou l'harmonie n'empêchent pas la prière, ne l'emportent pas sur le texte. Autre chose est de composer un chant sur le texte du Notre Père que de "musicaliser" le Notre Père pour qu'il remplisse sa fonction rituelle dans la liturgie ! Une recherche intéressante est le Notre Père en écho de J. Gelineau. (Voix Nouvelles n° 30 ; voir aussi J. Gelineau, Quand vous priez, dites..., éditions saint-augustin, 2000)

L'Agneau de Dieu

Notons tout d'abord que la liturgie eucharistique n'a pas prévu de chant pour accompagner le geste du partage de la paix qui nous vient du Seigneur. Par contre, depuis les premiers siècles, un chant accompagne le rite de "la fraction du pain", l'appellation la plus ancienne de la messe. Ce chant c'est l'Agneau de Dieu. Il est de forme binaire et, comme la préparation pénitentielle, il appartient au genre litanique. Ici aussi, des tropes de développement du sens de l'Agneau de Dieu peuvent être présents. Ils l'étaient déjà dans les manuscrits de la fin du IXe siècle et le demeurent dans le rite milanais. La première partie de l'invocation est habituellement confiée au chantre ou au groupe-choral ; la seconde revient à l'assemblée. L'Agneau de Dieu est un chant rituel qui accompagne un geste du prêtre, celui de rompre le pain, de fragmenter l'hostie ou les hosties. Le Missel dit que ce chant doit durer aussi longtemps que le geste de la fraction. Cette exigence n'est pas sans conséquence sur la forme musicale, qui alors ne se conforme pas nécessairement aux trois invocations habituelles ! la question de la finale différente des invocations se pose. Comment savoir que l'invocation que l'on chante est la dernière et qu'elle doit alors se terminer par " donne-nous la paix " ? Ce chant, qui d'ordinaire est assez bref, doit sans doute rester assez sobre.

Pistes de réflexion

A nouveau sont sollicités les auteurs de texte ! En effet, on peut créer de nouveaux tropes pour développer l'invocation de base. Il s'agit habituellement de préciser le sens de l'expression " Agneau de Dieu ". La formule conclusive de chaque invocation peut aussi légèrement varier. On trouve, par exemple : " Prends ce monde en pitié et donne-lui la paix ! " (A 240-1)

D'autres pistes de recherche sont suggérées par J. Gelineau dans son ouvrage Les chants de la messe dans leur enracinement rituel (Cerf, 2001). Par exemple : " une antienne verbo-mélodique, sur un texte scripturaire ou non, avec versets, comme dans le genre tropaire. " Notons que le tropaire Rude est le chemin (A 184) pourrait convenir comme "chant du partage" ou "chant de la fraction du pain". Convierait aussi " un chant strophique, recueilli et simple, par lequel tous méditent sur le mystère du partage. " Par exemple : Pain que l'on partage (D 21-86).

La confusion, et à fortiori l'amalgame, entre l'Agneau de Dieu et un chant pour exprimer la paix doivent être évités.

Le Processionnal de communion

Dans la messe, il est possible de chanter un chant pendant la communion des fidèles. Celui-ci accompagne alors un mouvement processionnel. Il convient d'en tenir compte dans son élaboration rythmique. La forme de ce chant sera à refrain. Celui-ci sera mémorisé par l'assemblée, qui le chantera en se rendant à la communion tandis que le chantre ou la chorale assureront les versets. Le texte de ce processionnal peut être un psaume. Le psaume 33 est d'ailleurs un des plus anciens chants de communion de la liturgie chrétienne. Le compositeur peut prévoir quelques versets instrumentaux qui joueront le rôle de respiration dans le déroulement du processionnal. La symbolique du chant de communion est belle : elle voit dans l'union des voix, l'union des cœurs et l'unification des fidèles qui ont part au même pain, le Corps du Christ.

Le chant d'un processionnal de communion n'est pas nécessaire. Ce moment pourrait être l'occasion d'un chant de la chorale, comme celui d'une pièce d'orgue. Dans ce cas, on pourrait écrire un motet polyphonique sur un texte eucharistique, qui ne nécessite pas la participation de l'assemblée.

L'Hymne après la communion

C'est une nouveauté de Vatican II que d'avoir introduit, en plus du *Gloire à Dieu*, une nouvelle hymne dans la messe. La forme musicale prévue pour ce chant est bien celle de l'hymne, c'est-à-dire un chant strophique où tout le monde chante tout. Comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus, l'unisson, l'*una voce*, de tous ceux qui ont communiqué donne l'image de l'unité du Corps du Christ. Le ton est celui de l'action de grâce. Nous retrouvons ici les exigences de l'hymne que nous avons mises en évidence lorsque nous avons présenté cette forme au chapitre III. Ici le chant est lui-même le rite.

Pistes de réflexion

Que ce soit pour le processionnal de communion ou pour l'hymne après la communion, on veillera à la dimension eucharistique du texte proposé pour ce moment rituel. La forme sera évidemment différente dans les deux cas. Pour les processionnaux, on peut toutefois songer à des formes avec de brefs refrains dans les versets. La forme "tropaïque" convient également. La recherche de structures de strophes hymniques qui favorisent la participation de l'assemblée est à poursuivre.

Le chant final

Quel sens cela a-t-il d'encore chanter un chant après l'envoi ? Un véritable chant de sortie serait celui que l'on chante en sortant ! Dans certains cas, on pourrait prévoir un chant festif qui laisse "exploser" la joie des participants, une sorte de "bouquet final". La forme de l'*ostinato* et celle du *canon* conviennent bien. On peut aussi opter pour une grande acclamation.

Pistes de réflexion

Comme il existe des acclamations finales pour les Offices de la Prière des Heures, ne peut-on songer à de courtes acclamations qui viendraient ponctuer brièvement la célébration eucharistique. Aux auteurs de texte à faire des propositions ! La forme musicale dépendra de celles-ci.

Chapitre VI :

Des langages et des styles musicaux pour le chant rituel

La plupart de nos chants liturgiques appartiennent soit au langage tonal, soit au langage modal. Les tentatives d'écriture dans des langages plus contemporains sont assez rares et souvent circonscrites. Celles-ci sont souvent confrontées à la difficulté d'exécution par les acteurs musicaux dont nous disposons dans la liturgie, car ils ne sont pas tous des professionnels de la musique. Certains compositeurs ont davantage privilégié le langage tonal "classique" ; d'autres, la modalité. Celle-ci s'étend des modes grégoriens aux modes de Messiaen dont le premier n'est autre que la gamme par tons de Debussy, en passant par le mode "blues".

Les styles, quant à eux, sont beaucoup plus nombreux ! A la question de savoir s'il existe des styles musicaux "liturgiques" on serait tenté de répondre non. Il existe cependant des styles musicaux à forte connotation profane, que ce soit par leur *sound* instrumental ou par leur écriture musicale, car, d'emblée, ils évoquent une ou des situations de la vie profane. Pour prendre un cas extrême, on voit mal un chant rituel en forme de valse-musette accompagnée par un accordéon ! Où sont les limites ? Elles seront toujours difficiles à fixer dans l'absolu. Elles sont trop dépendantes de nos divers environnements socio-culturels.

Nous voudrions proposer ici brièvement quelques pistes de réflexion concernant le choix du langage et le traitement rythmique du texte. Nous indiquons aussi différentes sources musicales qui ont inspiré les compositeurs de chant liturgique depuis 1945.

Le choix du langage

- Soit le langage tonal. Celui-ci reste très présent dans "la musique d'ambiance", c'est-à-dire celle qui nous entoure dans notre vie quotidienne. Musique tonale ne signifie pas nécessairement musique "populaire". On peut aisément trouver dans le répertoire de la chanson française traditionnelle des mélodies qui ne sont pas tonales.
- Soit le langage modal. On le retrouve effectivement dans la chanson populaire. C'est lui qui a été utilisé pour la composition du répertoire grégorien. Le langage modal est très vaste. Le grégorien propose un certain type de modalité. On en trouve d'autres dans la gamme par tons, les modes de Messiaen, les musiques extra-européennes... Bien des recherches ont été menées dans ce domaine de la modalité par des compositeurs comme Gelineau, Godard, Dumas, Guiberteau...

A cette question du choix d'un langage est aussi liée la question de l'harmonie. Celle-ci sera soit tonale, soit modale. Mais certains compositeurs sont parfois allés jusqu'à la polytonalité (Reboud, Villeneuve.). Les publications de TRIREM (Tri du Répertoire Monastique, récemment édité par *Kinnor*) sont intéressantes à cet égard. Citons par exemple les partitions de H. Dumas, J. Godard, S. Caillat, V. Martin, Ch. Villeneuve... Dans ce cas, l'accompagnement est obligé.

Le traitement rythmique du texte

- La métrique ou la carrure. Ce procédé est classique. On peut le mettre en rapport avec les cantiques d'autrefois. On utilise, soit les mesures binaires, soit les mesures ternaires. Voir par exemple la métrique de certains processionnaires (prose parisienne par exemple *En marchant vers toi, Seigneur* ou *Aujourd'hui, c'est jour de fête*)
- Il y a eu une recherche d'une plus grande souplesse rythmique, soit en pratiquant des changements de mesure – notamment pour le respect de la prosodie – soit en utilisant des mesures asymétriques quitte à supprimer les barres de mesure. Cette manière de faire sert bien le “ verbo-mélodisme ” (mélange de groupes de deux croches et de groupe de trois croches avec pour principe que croche = croche, donc absence de triolet !). On trouve ce procédé rythmique chez Gelineau, Godard, Dumas, Caillat...
- Faut-il introduire des syncopes ? Cette formule rythmique mérite réflexion. En effet, il y a des syncopes dans une écriture type “ Jazz ” ou “ Variété ” et des syncopes dans un style plus classique (*Ouvrez vos cœurs* chez Gelineau, *Nous te chantons ressuscité* chez Berthier, par exemple, ou encore chez Villeneuve) qui n'ont pas la même fonction que dans les deux styles cités précédemment. Il y a aussi des syncopes maladroites !
- Une bonne adéquation rythmique entre le texte et la musique (prosodie) sera toujours à privilégier.

Des sources d'inspiration

- La tradition du chant populaire. Certaines mélodies sont inspirées directement de chansons populaires anciennes. Par exemple : *Messe sur des noëls anciens* (A. Langrée), *Maître et Seigneur* (Mélodie du Bouvier – JMJ 97)
- Le chant grégorien. Cela va de la citation thématique (par exemple le *Veni Creator*) au néo-grégorien, par exemple *O viens, Jésus Emmanuel* (E 147)
- Le choral luthérien ou le psaume huguenot, par exemple *Toi qui viens pour tout sauver* (E 68), *Nous allons manger ensemble* (D 8)
- Le langage néo-classique (par exemple une large partie du répertoire de J. Berthier)
- Les musiques de métissage afro-américains : spirituals (*Tu es Seigneur, le lot de mon cœur* D 5), blues (l'Agneau de Dieu de la messe *Peuples, battez des mains*), jazz (*Par ton corps, guéris*), revival (*Les mains ouvertes ; le Seigneur nous a aimés*)
- Le style chanson et/ou variété.
- Le néo-byzantin (par exemple : A. Gouzes)
- La “musique contemporaine” avec usage de clusters, passages aléatoires... Par exemple chez Ch. Villeneuve, V. Martin, J.-L. Gand, S. Caillat.

En conclusion

La question primordiale est de savoir si la forme et le style musical du chant composé répondent à la ritualité de l'action liturgique. Il existe bien des manières de se conformer à cette exigence en fonction des assemblées et des lieux de célébration. Ainsi, la chanson religieuse a aussi sa place dans les veillées et autres temps de prière en dehors de la liturgie. Comme tout service d'église, l'écriture pour la liturgie implique un certain détachement dès que l'œuvre est reçue par les communautés.

Toute musique créée par l'homme, pourvu qu'elle ne le replie pas sur lui-même et ne fasse pas que lui renvoyer sa propre image, mais l'ouvre à la promesse évangélique, peut servir le culte des chrétiens. (Document I, Universa Laus n° 10.2)

Jean-Jo ROUX
Président de l'ACCREL

Maurice COSTE
Président du SECLI

Père Pierre BARTHEZ
Directeur du département musique
du SNPLS

Bibliographie

M. ARBATZ, *Le moulin du papier, guide à l'usage des auteurs de chansons et autres obsédés textuels*, Jean-Pierre Huguet, éditeur, 1996.

P. DE CLERCK, *L'intelligence de la liturgie*, Collection *Liturgie* n° 4, Paris, Cerf, 1995.

J. FALK, *Précis technique de composition musicale*, Alphonse Leduc.

J. GELINEAU, *Les chants de la messe dans leur enracinement rituel*, Collection *Liturgie* n° 12, Paris, Cerf, 2001.

J. GELINEAU, *Apprendre à célébrer, la messe et ses chants, Eglise qui chante*, Document n° 14, supplément n° 212, Moulines, 1984.

V. D'INDY, *Cours de composition musicale*, Durand.

L. MALLE, M. SCOUARNEC, *Abécédaire de la célébration chrétienne*, Paris, Editions de l'Atelier.

Ph. ROBERT, *Chanter la liturgie*, Paris, Editions de l'Atelier, 2000.

Ph. ROBERT, *Abécédaire du chant liturgique*, Saint-Maurice, Editions Saint-Augustin, 2001.

A. ROCHE, A. GUIGUET, N. VOLTZ, *L'atelier d'écriture*, Dunod éditions, 1995.

M. SCOUARNEC, *Vivre, Croire, Célébrer*, Paris, Editions de l'Atelier.

CNA, *Chants notés de l'assemblée*, Paris, Bayard Editions, 2001.

La charte des organistes, *Célébrer* n° 303, mars-avril 2001.

La charte des chanteurs liturgiques, *Célébrer* n° 343, avril 2006.

SNPLS (CNPL), *Chanter en assemblée, guide pastoral du Chants notés de l'assemblée, guides Célébrer*, Cerf/CNPL, 2006.

Documents *Universa Laus* (Document 1 avec le livre de C. Duchesneau, M. Veuthey et le Document 2 publié dans *La Maison Dieu* commentaire de V. Decleire dans la même revue, et de Ph. Robert dans *Feu Nouveau* 2005/2006)

Introduction	2
Chapitre I : Le chant liturgique : un chant rituel	3
Chapitre II : Le chant rituel et son rapport au texte.....	5
Le respect de la prosodie	5
Différentes formes de texte	6
Méfions-nous de la mélodie !	7
Peut-on écrire des “canons” ?	7
Trois rapports possibles entre le texte et la mélodie	8
Chapitre III : Les formes du chant rituel	9
Le cantique à refrain.....	9
Le tropaire	9
L’hymne	10
La litanie.....	10
L’acclamation.....	11
Le Psaume	11
Le répons	12
Chapitre IV : Les acteurs du chant	13
L’assemblée.....	13
Le chantre-animateur.....	13
Le groupe-choral	13
Les instrumentistes	13
Chapitre V : Les chants de la messe.....	14
Le chant d’ouverture	14
Pistes de réflexion	14
La préparation pénitentielle.....	15
Pistes de réflexion.....	14
Le <i>Kyrie</i>	15
Pistes de réflexion	15
Le <i>Gloire à Dieu</i>	16
Pistes de réflexion	16
Le Psaume	16
Pistes de réflexion	16
L’acclamation à l’évangile	17
Pistes de réflexion	17
Le chant de la Parole	17
Pistes de réflexion	17
Le <i>Credo</i>	18
Pistes de réflexion	18
La prière universelle.....	18
Pistes de réflexion	18
Le processionnal des offrandes	19
Pistes de réflexion	19
Le <i>Sanctus</i>	19
Pistes de réflexion	19
L’anamnèse	20
Pistes de réflexion	20
La doxologie.....	20
Pistes de réflexion	20
Le <i>Notre Père</i>	20

Pistes de réflexion	20
L'Agneau de Dieu	21
Pistes de réflexion	21
Le Processionnal de communion.....	22
L'Hymne après la communion	22
Pistes de réflexion	22
Le chant final.....	23
Pistes de réflexion	23
Chapitre VI : Des langages et des styles musicaux pour le chant rituel.....	24
Le choix du langage	24
Le traitement rythmique du texte	25
Des sources d'inspiration	25
En conclusion	26
Bibliographie.....	27