

## Le chantre dans les célébrations liturgiques<sup>1</sup>

*Marcel Pérès*

En cette fin du XX<sup>e</sup> siècle, il est surprenant de constater que l'expression « musique sacrée », qui s'applique aux musiques chrétiennes anciennes ainsi qu'à celles d'autres religions, donne substance à des centaines de festivals, et permet de vendre des millions de disques. Or, la musique catholique contemporaine est à l'écart de ce mouvement.

Les musiques religieuses extra-européennes suscitent un intérêt croissant auprès des populations occidentales, alors qu'on chercherait en vain des concerts qui programmeraient des chansons liturgiques, sélectionnées par nos comités de pastorale liturgique, soulevant l'enthousiasme de publics iraniens, tibétains ou maghrébins.

Pourtant ce siècle a été inauguré par un pape, saint Pie X, qui proclama que le peuple de Dieu devait prier sur de la beauté. Cette affirmation couronnait les efforts très importants des musiciens, des liturgistes et des musicologues catholiques qui depuis le deuxième tiers du XIX<sup>e</sup> siècle faisaient de leur mieux pour doter la liturgie d'une musique digne et exemplaire. Force est de constater, en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle, que tous ces efforts n'ont pas donné le résultat escompté. On peut naturellement expliquer cela par la révolution culturelle qui a suivi le dernier concile ou par des arguments sociologiques, et évoquer la déchristianisation massive des populations, ou encore l'évolution du goût et une autre attitude face au sacré. Tous ces éléments sont à prendre en considération, mais nous aimerions, dans le cadre de cette petite étude, réexaminer, sous un angle autre que celui habituellement utilisé, ce qui s'est passé au siècle dernier pour tenter de comprendre différemment la disparition actuelle de la réforme voulue par Pie X et exprimée dans son motu proprio de 1903<sup>2</sup>. Du point de vue musical, plusieurs transformations radicales ont alors transformé la lyrique de la liturgie, c'est-à-dire tout ce qui constitue la matière esthétique d'un déroulement liturgique. La plus radicale de ces transformations fut la progressive suppression des chantres et donc de tout ce dont ils étaient dépositaires.

La fonction de chantre a aujourd'hui complètement disparu de l'imaginaire liturgique. Depuis plus d'un siècle, tout a été fait pour l'éliminer afin de la remplacer par les chorales

---

<sup>1</sup> Actes IV. Poissy. 7 au 9 octobre 1998.

<sup>2</sup> PIE X, Motu proprio *Tra le sollicitudine*, 1903.

paroissiales puis, après le dernier concile, par l'idéologie du chant du peuple de Dieu. Les chantres sont passés à la trappe, relégués aux oubliettes de l'histoire. Bien peu de catholiques savent qu'ils ont existé et que certains ont continué à exercer, dans quelques paroisses rurales, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Désormais, on parle plutôt d'animateur pour désigner celui dont la fonction consiste surtout à entraîner l'assemblée dans le chant.

Pourtant, les chantres ont toujours été des acteurs essentiels de la célébration liturgique. Dès les premiers siècles ceux-ci, que l'on appelait au début les psalmistes, ou les lecteurs, assumaient le rôle de proclamer, par le chant, les paroles de la prière collective. La première fonction du chantre était de garder vivante une mémoire, la mémoire du chant et du son de la prière des ancêtres. Ils avaient la responsabilité de rendre vivante la célébration d'un acte immémorial. Bien plus que d'un répertoire, les chantres étaient les gardiens et les témoins d'un savoir-faire liturgique<sup>3</sup>.

Dans cet article, nous nous proposons de poser quelques jalons pour comprendre comment l'Église s'est détachée de ces acteurs liturgiques, et surtout ce qu'elle a perdu en les faisant disparaître. L'actuel malaise que l'on observe dans la liturgie pourrait peut-être commencer à se dissiper si la réflexion contemporaine intégrait une autre vision du passé liturgique.

Un rapide examen de la bibliographie concernant le plain-chant au XIX<sup>e</sup> siècle nous révèle la nature de la problématique. Si nous trouvons des centaines d'articles et d'ouvrages consacrés à la restauration du chant grégorien, nous avons en revanche bien peu d'études consacrées aux traditions de chant en usage chez les catholiques à cette époque. Comme étude récente sur les chantres, nous n'avons que la thèse –non publiée– de Jacques Cheyronnaud, soutenue en 1984. Il s'agit d'une étude ethnographique sur les derniers chantres du Nord-Ouest de la France intitulée : « *Le Lutrin d'église et ses chantres au village (XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles) – Approche d'un service public musical*<sup>4</sup>. » Jean-Yves Hameline a écrit quelques articles où ce thème est évoqué, mais à l'évidence ce sujet n'intéresse pas grand monde<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Sur les premiers chantres, on consultera dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* les sources données par Dom Leclercq à l'article « Chantres ». Voir également : Michel ANDRIEU, « Les Ordres mineurs dans l'ancien rite romain », in *Revue des sciences religieuses* (1925). Solange CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, Paris : Gallimard, 1960.

<sup>4</sup> Jacques CHEYRONNAUD, *Le Lutrin d'église et ses chantres au village (XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles) – Approche d'un service public musical*. Thèse de doctorat de troisième cycle en ethnologie, Paris, 1984. École des Hautes Études en Sciences Sociales – Centre d'ethnologie française.

<sup>5</sup> Jean-Yves HAMELINE, « Le Son de l'histoire. Chant et musique dans la restauration catholique », in *La Maison-Dieu* 131 (1977), p. 5-47.

Chez la plupart des commentateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, l'évocation des chantres est toujours dévalorisante, comme s'ils semblaient incarner tout ce dont l'Église voulait alors se démarquer. Les auteurs persiflent leur manière de chanter et s'en indignent. Ils sont souvent comparés à des animaux qui beuglent ou qui hurlent. On les accuse de marteler lourdement le plain-chant, de chanter dans des registres trop graves et inaccessibles au paroissien de base. En un mot, on leur reproche de n'avoir aucun sens artistique. C'est pourquoi l'un des thèmes de prédilection de l'époque sera de montrer que le plain-chant, à condition d'être réformé, peut être un objet musical et tenir sa place dans le concert des arts, comme l'affirmera Dom Moquereau lors de sa première conférence à l'Institut catholique en 1896<sup>6</sup>.

Les écrits des réformateurs du XIX<sup>e</sup> siècle sont à replacer dans leur contexte de formulation. Nous ne pouvons plus aujourd'hui adhérer sans discernement à leur rejet des traditions cantorales alors vivantes, même si celles-ci ne reflétaient plus que quelques lueurs des splendeurs d'antan et devaient présenter, dans de nombreux cas, les signes d'une décadence.

Le discours des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle véhicule des idées qui vont bien au-delà d'une simple réflexion historique sur l'esthétique. Des enjeux fondamentaux étaient en cause car il s'agissait pour l'Église de ne pas rater les opportunités nécessaires à sa restructuration pour faire corps face à l'évolution de la société. Il sembla nécessaire de gommer les comportements esthétiques beaucoup trop connotés par les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; car l'Église, pour survivre, devait solliciter un autre imaginaire qui ne permettrait plus de l'identifier à des paradigmes socioculturels devenus, par la force des choses, obsolètes. Il fallut définir un « art catholique » qui projetât les consciences dans d'autres temps que ceux qui furent néfastes à l'Église : le XVIII<sup>e</sup> siècle, fin d'une société et de structures ecclésiastiques qui ne surent pas s'adapter pour survivre ; et le XVII<sup>e</sup> siècle beaucoup trop connoté, surtout en France, par le gallicanisme, en opposition avec le mouvement ultramontain qui devenait alors prépondérant. Afin de construire un nouvel environnement ecclésial, les catholiques choisirent de prendre comme exemple deux figures emblématiques qui pussent les dissocier d'un passé récent dont ils voulaient se démarquer. Ce furent Palestrina et saint Grégoire.

Palestrina, dont la carrière atteignit son apogée juste après le concile de Trente, pouvait être considéré comme le modèle du musicien romain de la Contre-Réforme. Sa polyphonie, rendue accessible par des transcriptions en notation moderne, présentait trois avantages :

---

<sup>6</sup> Cf. la section « L'art grégorien » in *Transversalité* 63, Revue de l'Institut catholique de Paris (juillet-septembre 1997), p. 183-226.

- d'abord son style était complètement différent des traditions de faux-bourdon et de chant sur le livre encore vivantes chez les chantres ;

- ensuite, cette musique, assimilée à la Renaissance, permettait d'effacer les derniers vestiges des polyphonies savantes de l'époque baroque ;

- enfin, elle était radicalement différente de la musique contemporaine d'opéra à laquelle bon nombre de catholiques répugnaient à adhérer, celle-ci rappelant trop le monde profane.

Saint Grégoire fut mis en avant, car son chant –dont on se proposa de retrouver la saveur antique originelle– permettait d'explorer des manières nouvelles, mais en rupture avec les traditions vivantes. Ce chant dit « grégorien » projetait les consciences dans une sorte de période intemporelle, qualifiée d'âge d'or du plain-chant, et ainsi détournait l'attention du véritable plain-chant médiéval, lequel était documenté par les sources et les théoriciens du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, période qui péremptoirement fut qualifiée de « décadente ».

Les conséquences de ces choix font que, malheureusement aujourd'hui, plus de cent cinquante ans après les premières études consacrées à l'archéologie du chant des Églises latines, nous ne disposons toujours pas d'une véritable histoire du plain-chant qui prenne en compte la réalité de tous les siècles.

Pourtant, que de trésors renferment les répertoires, monodiques ou polyphoniques, et les manières de chant de tous ces siècles ! Ils constituent une chaîne continue où l'on peut voir à l'œuvre la véritable tradition catholique. Entendons par tradition non pas la réitération mécanique de formes musicales et liturgiques, mais un flux continu où chaque élément nouveau suscité par le génie d'une époque n'apparaît jamais comme une cassure avec l'héritage des anciens, mais comme une mise en valeur ou, pour paraphraser les Grecs, une explication de la tradition.

Ces répertoires n'étaient pas uniquement perçus comme une collection de mélodies, mais d'abord comme un son, une manière d'émettre la voix propre à la fonction sacrée. C'est de cette tradition là que les catholiques ont été coupés à la suite des réformes du début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi il nous semble que toute réflexion contemporaine sur la liturgie et sa musique devrait, en premier lieu, reposer sur une nouvelle approche de l'histoire du chant liturgique, afin de mieux redécouvrir les richesses du passé et le lien avec toute la tradition.

Aujourd'hui, beaucoup de paramètres ont évolué dans notre appréciation des faits historiques. La réflexion contemporaine sur les esthétiques liturgiques devrait prendre en compte les

nouvelles avancées, qui ont été menées au cours de ces dernières décennies, sur l'histoire de l'art en général, et plus particulièrement sur l'histoire de la musique.

L'intérêt qui s'est développé envers les musiques anciennes et extra-européennes a profondément modifié la perception des esthétiques du passé. Même si le plus grand nombre n'a pas encore bénéficié des ouvertures que ce mouvement a suscitées, une évolution fondamentale a bien eu lieu. Pour la première fois, les hommes essaient d'aborder, avec une volonté d'objectivité, des formes culturelles différentes de celles qui dominent dans leur groupe d'appartenance. Les œuvres du passé ne sont plus considérées comme des expressions d'un temps révolu mais apparaissent comme des objets qui peuvent ouvrir l'esprit de l'homme moderne à d'autres perceptions, aujourd'hui disparues ou ayant fortement perdu de leur acuité. Cette nouvelle approche repose sur une étude minutieuse de tous les détails qui constituent un style : le choix des matériaux, la manière de les préparer ainsi que les méthodes d'acquisition des connaissances. L'œuvre progressivement n'est plus appréhendée comme un objet en soi, mais comme un outil qui permet à ceux qui l'utilisent de vivre une expérience accessible aux hommes d'aujourd'hui. Les arts et les sciences y gagnent un supplément d'humanité, car les styles anciens nous enseignent une autre manière de voir, d'entendre, de vivre le temps et l'espace. Aux réalités émanant de nos sociétés modernes viennent en surimpression, en contrepoint ou en marge, se greffer d'autres réalités.

Pour ce qui ressort du domaine de la liturgie, l'intense et profonde pratique des siècles passés ne devrait pas être considérée comme lettre morte. Les catholiques d'aujourd'hui ont beaucoup à apprendre des pratiques anciennes. Pour cela il faut les connaître ; et pour les connaître, encore faut-il les pratiquer.

Afin de mieux comprendre dans quel contexte s'inscrivent mes propos, permettez-moi d'évoquer rapidement comment, progressivement, j'ai été amené à faire les observations que je vais vous communiquer.

Avec l'ensemble *Organum*, nous avons eu l'occasion, depuis 1982, d'explorer un grand nombre de répertoires liturgiques. Les concerts permettent de faire revivre ces musiques en recréant l'enchaînement qui était celui de la liturgie. Lorsque cela est possible, il est également précieux de reconstituer les conditions d'exécution, c'est-à-dire la place des chantres dans l'église et leur orientation, le type de support de lecture utilisé ou le nombre de chanteurs. Parfois, l'attention portée à certaines traditions liturgiques encore vivantes peut être profondément bénéfique. L'étude du chant religieux corse, conservé par la tradition orale, est précieuse car ce chant représente l'un

des vestiges les mieux conservés des traditions cantorales du catholicisme post-tridentin. Le chant byzantin peut également nous éclairer de manière féconde pour comprendre les manières vocales auxquelles font référence les premières notations du chant romain et certains théoriciens médiévaux. Il devient ainsi possible d'entrevoir les comportements induits par ces musiques et de discerner ce qui constitue leurs caractéristiques, dont nous développerons les cinq points suivants qui nous semblent essentiels :

- Le chant et les conduites vocales
- La proclamation du texte liturgique
- Les supports matériels de la lecture musicale : les livres et le lutrin
- Les lieux du chant
- Le rôle de l'orgue

Ces cinq points, qui pendant très longtemps furent essentiels à la célébration sont, pour la plupart du temps, ignorés de ceux qui aujourd'hui réfléchissent sur la liturgie. Cependant ces détails techniques étaient des relais de transmission indispensables à la perpétuation des traditions et des savoirs qu'ils véhiculaient. L'ignorance de ce savoir-faire liturgique fait que nos célébrations actuelles s'inscrivent en porte-à-faux avec le passé de l'Église, alors qu'elles gagneraient en profondeur et en intensité si elles assumaient l'héritage que patiemment chaque génération de catholiques avait transmis à celle qui lui succédait.

### **Le chant et les conduites vocales**

Le chant religieux ne peut être considéré uniquement comme l'association d'un texte et d'une mélodie. L'acte du chant liturgique est d'abord une conduite vocale, c'est-à-dire une manière particulière de conduire la voix, d'entrer dans le son et d'habiter l'espace et le temps de la célébration. Les contours mélodiques ne sont que la résultante de cette attitude. Oublier cette distinction fondamentale peut provoquer de grands malentendus, tels ceux que subissent les catholiques depuis le siècle dernier.

La réforme de Pie X, par son ampleur, a consacré la conduite de chant recommandée par les bénédictins de Solesmes mais a écarté ainsi les autres traditions de chant catholique, lesquelles furent au cours du XIX<sup>e</sup> siècle de moins en moins comprises.

Les chantres chantaient d'une voix grave –rappelons que le diapason du chant ecclésiastique était, en France, un ton plus bas que le diapason actuel–, forte et timbrée, utilisant abondamment toutes les ressources de l'art de l'ornementation. L'idéal solesmien est très différent. Dans la pensée de Solesmes, la voix parfaite se caractérise par sa hauteur élevée –sous-entendons angélique–, sa douceur, son absence de timbre et son refus de toute ornementation considérée comme futile et superfétatoire.

### **La proclamation du texte liturgique**

Le sens du texte n'est pas l'élément le plus déterminant de sa mise en voix. Rappelons que le sens premier du mot latin *oratio* fait référence à un art du discours bien construit. La compétence de l'*orator* est justement de savoir mettre en valeur l'architecture de la parole, d'une manière juste, afin que les grandes articulations du discours, par leur mise en forme harmonieuse dans le temps de la proclamation, conduise l'auditeur à en percevoir le sens. Mais cette structure repose en premier lieu sur le mot, le mot latin dont la scansion se caractérise par l'alternance de syllabes longues, brèves et semi-brèves.

Sur ce point précis, les catholiques ont également connu une révolution culturelle au début du XX<sup>e</sup> siècle. D'une part les prononciations nationales ont été écartées, ce qui eut pour conséquence de détruire, surtout dans les pays de langue romane, le lien phonétique et donc génétique du latin avec les langues vivantes. Mais, encore plus grave, on modifia complètement la manière de scander le latin. Depuis l'Antiquité tardive, l'accent tonique correspondait, à part de rares exceptions, à une syllabe longue, comme dans l'italien d'aujourd'hui. Dans le chant liturgique, les syllabes s'ordonnaient naturellement selon trois types de durées correspondant à des longues, des brèves et des semi-brèves. Sous le prétexte de retourner à une supposée antiquité, dont on aurait bien du mal à déterminer quand elle a existé, les réformateurs solesmiens ont substitué une scansion du latin où pratiquement toutes les syllabes ont la même longueur. Ce parti pris leur permettait de justifier, dans l'interprétation du plain-chant, la théorie du temps premier indivisible dont l'étalon devait être un temps syllabique. Ainsi a-t-on sacrifié une tradition de scansion séculaire des textes sacrés, pour justifier une hypothèse d'interprétation du chant grégorien.

## Les supports matériels de la lecture musicale : les livres et le lutrin

Une autre réforme du début du XX<sup>e</sup> siècle eut une conséquence malheureuse sur le chant ecclésiastique, à savoir la transformation des supports de lecture du chant, les livres, et la suppression de ce sur quoi on les posait, les lutrins.

Depuis la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les catholiques, qui auparavant chantaient par cœur, prirent l'habitude de chanter sur des livres, nécessairement de grande dimension, afin que plusieurs puissent en lire simultanément le contenu. Ces livres étaient posés sur un lutrin, qui devint rapidement un objet et un lieu liturgique essentiel, et cela pendant plus de sept siècles. Nous n'analyserons pas ici les raisons profondes qui ont suscité l'apparition du lutrin : elles sont liées à une évolution globale du statut du livre et de la lecture dans nos sociétés au cours du XIII<sup>e</sup> siècle.

Ces grands livres furent remplacés, au début du XX<sup>e</sup> siècle, par des livres plus petits, éminemment pratiques, mais qui induisirent une toute autre manière de se tenir pendant l'acte du chant. Les grands livres posés sur un lutrin obligeaient les chantres à lever la tête, donc à se tenir droits et à ouvrir leur cage thoracique, et ainsi à projeter leur voix d'un souffle vigoureux vers le haut. Le port de chapes, dans l'exercice des liturgies les plus solennelles, corroborait cette attitude.

A l'inverse, le petit livre amène les choristes à baisser la tête pour pouvoir lire une notation minuscule ; le dos courbé ferme complètement la cage thoracique et la voix, soutenue par un souffle comprimé, est dirigée vers le bas. Cette attitude ne pouvait déboucher que sur la généralisation, vers le deuxième tiers du XX<sup>e</sup> siècle, de prothèses vocales qui défigurent nos liturgies contemporaines : je veux parler du microphone sans lequel bien peu de prêtres et d'animateurs liturgiques sont aujourd'hui capables d'assurer leur office<sup>7</sup>.

Ajoutons que l'on créa une nouvelle notation carrée qui ressemble aux notations carrées médiévales, mais qui en est très différente. Elle servit de support aux théories de Dom Moquereau mais n'a pas de réelle signification rythmique. Elle fut employée pour l'édition vaticane des mélodies grégoriennes et imposée à toute la catholicité au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette notation

---

<sup>7</sup> La qualité de l'émission vocale avait une grande importance. Rappelons les trois modes d'énonciation vocale réservés à l'officiant que les cérémoniaux nomment : tons, ou inflexions de la voix.

- 1) La *voce intelligibili*, où le prêtre prononce ce qui doit être dit à haute voix de manière à être entendu des assistants.
- 2) La *voce mediocri* où le prêtre prononce ce qu'il doit dire d'une voix médiocre, de manière à être entendu des assistants les plus proches, mais toujours d'un ton moins intense que ce qui se dit à haute voix.
- 3) La *voce secreto* où, pour ce qu'il doit dire à voix basse, il le prononce de manière à s'entendre lui-même, et à n'être point entendu des assistants. cf. Léon-Michel LE VAVASSEUR, *Cérémonial selon le Rit romain*, Paris : J. Lecoffre, 1882, T. I, p. 264.

carrée, encore en usage de nos jours, même au travers du graduel triplex, ne permet pas aux interprètes d'avoir réellement accès aux différentes interprétations rythmiques en usage dans les siècles passés.

### **Les lieux du chant**

La place des chantres n'était jamais fortuite, que ce soit dans les stalles, autour du lutrin, ou dans des lieux spécifiques : elle était toujours déterminée par les nécessités de l'action liturgique. Nous ne ferons ici qu'esquisser ce point essentiel ; en effet, pour comprendre la pertinence de ces lieux liturgiques liés à une conception vivante de l'espace ecclésial, il faudrait parler du sens de l'espace et du mouvement dans la liturgie, de l'importance de la lumière, celle provenant du soleil et celle émanant des candélabres, graduée selon l'importance et l'esprit de la célébration. Enfin, il faudrait évoquer l'importance des lieux acoustiques, variables selon les époques et les architectures, auxquels nos ancêtres accordaient une valeur fondamentale. Signalons simplement pour mémoire que le plus souvent les chants du propre étaient interprétés en direction de l'autel. Tout ceci pourrait faire l'objet d'une communication spécifique.

### **Le rôle de l'orgue**

Beaucoup d'organistes réfléchissent à ce que pourrait être l'usage de l'orgue dans nos liturgies contemporaines, mais bien peu essaient de comprendre la manière traditionnelle d'utiliser l'orgue que les catholiques pratiquèrent pendant près de neuf siècles.

Il est commun de dire aujourd'hui que l'orgue doit être au service de la liturgie. Or, le peuple doit chanter. Donc l'orgue, dit-on, doit l'accompagner pour soutenir le chant. Ce raisonnement, qui prévaut actuellement, est malencontreux. Lorsque l'orgue accompagne, il ne soutient rien du tout : bien au contraire, il empêche les gens de s'impliquer vraiment dans le chant. On pense que l'orgue donne le ton : c'est faux, les orgues d'aujourd'hui sont pour la plupart mal accordées, et d'un ton plus haut que le diapason en usage traditionnellement dans la liturgie –*la* autour de 390, au lieu de 440–. Le clergé très souvent exige un tempérament égal pour pouvoir accompagner dans tous les tons. Or, dans ce tempérament, tous les intervalles sont faux, excepté les octaves. Il n'a jamais été employé chez les catholiques –sauf à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle–. Le tempérament traditionnellement utilisé chez les catholiques, depuis le XV<sup>e</sup> jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, pour alterner avec le plain-chant, est le tempérament mésotonique à huit tierces majeures justes.

Dans la tradition catholique, l'orgue n'a jamais été pensé pour accompagner le chant. C'est uniquement dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que le plain-chant commença à être accompagné. Depuis que l'orgue a été introduit dans la liturgie, autour de l'an mille, sa fonction a toujours été d'alterner avec le chœur à des moments bien précis : uniquement pour les grandes fêtes, c'est-à-dire une vingtaine de fois dans l'année, et à seulement deux occasions dans la journée liturgique, à la messe et aux vêpres et rarement aux laudes. A la messe, l'orgue alterne pour les chants de l'ordinaire –*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus, Ite missa est*– ; aux vêpres, il alterne également un verset sur deux pour l'hymne et le Magnificat. L'orgue joue le premier verset, le chœur chante le deuxième, et ainsi de suite. Cela laisse le temps à l'orgue de déployer toutes ses ressources, et à la voix de réellement s'exprimer sans être brimée par le son de l'orgue. Chacun se tient ainsi selon la dignité qui lui est propre. Le *Kyrie* ou le *Gloria*, interprétés de cette manière, pouvaient durer vingt minutes, voire une demi-heure. Notre civilisation a perdu ce sens du temps que l'on doit donner aux choses. La liturgie devrait, dans ce domaine, jouer un rôle essentiel.

### **Quelles perspectives pour l'avenir ?**

L'exposé que nous venons de faire pourrait paraître très négatif, tant la situation actuelle et ce qui a été mis en œuvre depuis un siècle sont éloignés des anciennes traditions cantorales. Cependant, il y a peut-être quelques raisons d'espérer que tout n'est pas perdu. Il nous semble important de ne pas chercher à créer des mouvements de masse. Les orientations qu'il faudrait prendre ne pourront au début qu'être le fait d'un petit nombre. Ce n'est qu'à partir du moment où cette appropriation des anciennes traditions deviendra naturelle et parfaitement intégrée par un petit groupe, qu'un rayonnement pourra s'effectuer vers des cercles élargis.

Le phénomène de renaissance des confréries laïques en Corse, auquel nous participons activement depuis plusieurs années, pourrait servir de modèle pour amorcer un renouveau du chant liturgique traditionnel. Ces confréries essaient de faire revivre leurs traditions liturgiques, qui restèrent à l'écart des réformes impulsées par Pie X. Les relations avec les autorités ecclésiastiques ne sont pas faciles, mais nous aidons ces confréries à mettre en œuvre une charte liturgique qui permette de réguler harmonieusement le devoir des confrères –conserver leur patrimoine liturgique– et les préoccupations épiscopales, à savoir l'inscrire dans la mouvance de la pastorale post-conciliaire.

Pour ce qui est des autres lieux, des expériences intéressantes peuvent être faites dans

certaines paroisses mais, comme l'Église est une organisation éminemment hiérarchique, le renouveau doit passer par la tête liturgique, c'est-à-dire par la cathédrale. Pour faire avancer les choses, une volonté épiscopale est nécessaire afin de structurer cette renaissance. Autour de l'évêque, dans la cathédrale, pourrait travailler un groupe de laïques et de religieux qui, sous la direction artistique d'un professionnel de la liturgie, pratiquerait une forme liturgique traditionnelle. A partir de ce centre pourraient rayonner des religieux et des chantres qui transposeraient ce modèle dans les paroisses. Les confréries, lorsqu'elles existent ou s'il paraît nécessaire d'en créer, pourraient être le vecteur de cette diffusion.

Mais les pratiques n'évolueront vraiment que lorsque les enfants, dès le début de leur initiation religieuse, seront éduqués à ce qu'on pourrait appeler une catéchèse liturgique. Catéchèse et initiation liturgique devraient être une seule et même chose. Transmettre les grands principes de la foi n'est possible que si le centre de la vie religieuse et de l'expérience esthétique reste la liturgie.

Depuis la première publication de cet article, il y a une vingtaine d'années, nous avons développé les différents éléments qui y sont évoqués dans plusieurs ouvrages ou articles. En voici les principaux :

M. Pérès, « Pour une rééducation du sens liturgique », *Catholica* 46 (Hiver 1994).

M. Pérès, « Reprendre à frais nouveaux la réflexion sur les traditions liturgiques » in AA. VV., *Reconstruire la liturgie*, Paris : François-Xavier de Guibert, 1997.

M. Pérès, « A different sense of time ; on plainchant » in *Inside early music*, B. D. Sherman (éd.), Oxford : Oxford University Press, 1997.

M. Pérès et J. Cheyronnaud, *Les voix du Plain-chant*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001.

M. Pérès et X. Lacavalerie, *Le chant de la mémoire, ensemble Organum 1982-2002*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002.

M. Pérès, « L'Église et la mémoire de ses traditions cantorales », *Revista de Musicología* XXVII (2004), n° 1 – Actas del Simposio Internacional « El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003) », Barcelone, 2003.

M. Pérès et Bernhard Groebler, « Le chant grégorien est-il œcuménique ? », *Catholica* 82 (Hiver 2003).

M. Pérès, « Reconstruire une mémoire liturgique », *La Nef* 183 (Juin 2007).

M. Pérès, « Jérôme de Moravie (XIII<sup>e</sup> siècle) et les origines du plain-chant figuré » in *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Miguel Manzano Alonso (coord.), Centro de Cultura Tradicional « Angel Carril », Diputación de Salamanca, 2008.

M. Pérès, « Utopie grégorienne », *Arts sacrés* 2 (novembre-décembre 2009).

M. Pérès, « Le crépuscule transfiguré. Une autre approche du pèlerinage vers Compostelle », in *Arts sacrés* 23 (mai-juin 2013).

M. Pérès, « La parole, le chant, et l'espace rituel », *Arts sacrés* 27 (janvier-février 2014).

M. Pérès, « Le chant vieux romain : Nouveaux horizons pour la compréhension du chant grégorien et des répertoires des Églises orientales », in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra svoltosi in occasione del centenario di fondazione del PIMS, in Roma, tra il 26 maggio ed il 1 giugno 2011*, Rome : Pontificio Istituto di Musica Sacra, 2014.

M. Pérès, « Que pourrait être une herméneutique du chant ecclésiastique ? », in *Le chant liturgique aujourd'hui et la tradition grégorienne*, Actes du colloque GREAM, sous la direction de Beat Föllmi et Jacques Viret, Paris : Hermann, 2016.