

Le chant liturgique au Québec après Vatican II Liturgical Song in Quebec in the Wake of Vatican II

Sylvain Caron

Volume 19, numéro 1-2, printemps-automne 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006).
Numéro spécial pour le 40^e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1069884ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1069884ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caron, S. (2018). Le chant liturgique au Québec après Vatican II. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 19(1-2), 155–163.
<https://doi.org/10.7202/1069884ar>

Résumé de l'article

Depuis la promulgation de la Constitution de la sainte liturgie en décembre 1963, lors du Concile de Vatican II, la musique liturgique a subi des transformations qui comptent parmi les plus importantes de l'histoire du catholicisme. Au Québec, les changements ont été d'autant plus marqués qu'ils ont coïncidé avec les bouleversements de la Révolution tranquille. Dans cet article, l'auteur propose une réflexion en plusieurs volets sur ces changements, en partant d'abord de deux courants musico-liturgiques qui prévalaient dans les années 1950, et qui sont symbolisés par le *Motu proprio* de Pie X et le recueil des 300 *cantiques*. Il procède ensuite à une périodisation des différentes phases de développement du chant post-conciliaire. C'est à la lumière de ces considérations que l'on peut faire une relecture objective de l'article lapidaire rédigé par Pierre Lapalme, au sujet de la musique choisie lors de la visite du pape au Canada en 1984. Ultiment, cette réflexion soulève la question de l'essence du chant liturgique : est-il aussi immuable que le laissait croire le *Motu proprio* en 1903 ?

Au cours des quarante dernières années, Les pratiques musicales dans les églises au Québec ont été marquées par des changements importants. Pour prendre une image forte, on peut dire qu'en un temps relativement court à l'échelle de notre histoire, on est passé du chant grégorien à la chanson populaire, en passant par la « messe à gogo ».

De nombreux musiciens et mélomanes ont exprimé leur désaccord avec ce virage, notamment par des lettres publiées dans les journaux et les revues. En 1984, on ne compte pas moins de 17 articles qui commentent la qualité de la musique lors de la venue du pape. Le plus percutant d'entre eux est peut-être celui de Pierre Lapalme, dont le titre est éloquent: « Un fond de poubelle musicale pour le pape » (Lapalme, 1984)¹. Le constat laisse à penser que tout le patrimoine musical aurait été liquidé au profit d'une nouveauté sans valeur ni racines. Vingt ans plus tard, une mise en perspective de la situation révèle une réalité beaucoup plus complexe et moins tranchée.

Le présent article porte sur le chant d'assemblée liturgique pratiqué au Québec après le Concile de Vatican II (1962-65). J'exclus donc la question de la musique instrumentale ou soliste, tout comme les chants dont la fonction n'est pas liturgique². Afin de bien comprendre la situation, je commencerai par remonter au début du xx^e siècle, où la parution de deux documents, le *Motu proprio* et le recueil des *300 cantiques*, coïncide avec l'émergence de deux mouvements distincts. Puis, je proposerai une périodisation des pratiques musicales liturgiques: les quatre décennies qui nous séparent de la période conciliaire — plus une cinquième qui est en cours — présentent chacune des caractéristiques et un contexte particuliers. Bien entendu, cette généralisation n'est pas rigoureuse; l'histoire évolue souvent par chevauchements, et tout regroupement de personnes défendant une opinion n'est pas homogène. Il n'en demeure pas moins que les idées directrices s'avèrent révélatrices de lignes de force et que leur identification permet de saisir une évolution globale. Et même si deux mouvements s'opposent de manière persistante, nous observons que les opinions et les pratiques qu'ils engendrent sont multiples. Je réfléchirai ensuite sur les termes du désaccord à partir des arguments formulés par Pierre Lapalme dans son article: quels sont les deux partis en cause? Comment se définissent-ils? Quels sont

Le chant liturgique au Québec après Vatican II

Sylvain Caron
(Université de Montréal)

les idéaux véhiculés par chacun? Enfin, en conclusion, nous nous interrogerons sur ce qui constitue l'essence du chant liturgique. Quelles sont ses composantes immuables? Qu'est-ce qui peut varier selon les époques sans le dénaturer? C'est par ce retour aux sources qu'il deviendra possible de sortir d'une logique dualiste, où tradition et modernité s'opposent de manière stérile, pour passer à un regard pluraliste, ouvert sur les réalités du passé et du présent.

Deux sources majeures

Afin de définir les partis en cause dans les courants divergents de la musique liturgique québécoise postconciliaire, il faut momentanément remonter jusqu'à l'aube du xx^e siècle. Deux publications apparemment sans lien direct conditionnent le cours des événements. D'une part, la promulgation, en 1903, du *Motu proprio « tra le sollecitudini »* par Pie x, qui compte parmi les grands documents de l'Église catholique pour la musique liturgique. D'autre part, la première édition des *300 cantiques* de l'abbé Louis Bouhier, maître de chapelle à l'église Notre-Dame de Montréal, qui paraît en 1904.

À une époque où le style théâtral et l'air d'opéra se répandent dans les églises, le *Motu proprio* vise la restauration d'une musique liturgique authentique. Celle-ci devra dorénavant posséder certaines qualités essentielles pour être admise au culte: *la sainteté* — par opposition au profane, *l'excellence des formes* — qui place l'auditeur en lien intime avec la liturgie, et *l'universalité* — laquelle doit être considérée tant du point de vue spatial que temporel.

¹ J'ai choisi l'article de Pierre Lapalme en raison du large éventail des arguments employés, bien que le langage coloré, voire caricatural qui y est employé puisse surprendre.

² La distinction tient plus à un usage qu'à la musique elle-même. Une même messe de Palestrina interprétée en concert est qualifiée de *sacrée*, et de *liturgique* lorsqu'elle est chantée dans le cadre d'une messe.

Soutenue par toute la montée du mouvement liturgique depuis le XIX^e siècle — notamment avec la restauration du chant grégorien entreprise à Solesmes par Dom Guéranger — la réforme de Pie X en 1903 connaît un retentissement considérable, et plus spécifiquement dans trois champs d'application :

- la promotion du grégorien et des polyphonies de la Renaissance en tant que modèles de musique liturgique, puisqu'ils possèdent au plus haut point les qualités requises ;
- à la messe solennelle, l'exclusion de toute autre langue que le latin³ ;
- la mise sur pied de *schola cantorum* dans les églises et celle de centres destinés à la formation de ceux qui œuvrent en musique et en liturgie.

Au Québec, le *Motu proprio* sera scrupuleusement observé, surtout à partir des années 1930. Des maîtrises sont fondées⁴, des lieux de formation sont mis sur pied⁵, les diocèses se dotent de commissions de chant sacré, des colloques sont organisés. Aussi, les musiciens liturgiques actifs au début des années 1960 sont-ils le produit du *Motu proprio*, non seulement par leur formation musicale, mais aussi par cet idéal esthétique grégorianisant qui est le leur.

Toutefois, la célébration en grégorien se rattache exclusivement à la pratique de la grand-messe, où n'est admis que le latin. En marge de la grand-messe, on retrouve la messe basse et tout le domaine des dévotions populaires : adoration du saint Sacrement, chapelet, processions, etc. C'est à leur intention qu'a été publié le recueil des *300 cantiques*. Il faut préciser que ces cantiques ne sont pas le fruit de compositeurs canadiens, mais qu'ils proviennent de compositeurs européens, sous forme originale ou sous forme d'arrangement.

Lors d'une messe basse, les fidèles chantaient des cantiques en langue vernaculaire pendant que le prêtre récitait silencieusement la messe. Il s'agissait de deux actions liturgiques pratiquement parallèles. Bien que reconnus par l'imprimatur de l'archevêque de Montréal, les cantiques chantés étaient loin de faire l'unanimité dans les milieux ecclésiaux. Dans certains cas, une facture musicale trop théâtrale, un vocabulaire vieillissant et un contenu théologique bancal ont provoqué une situation de plus en plus inconfortable⁶. Par exemple, en 1939, le diocèse de Saint-Boniface juge sévèrement les *300 cantiques*, et restreint leur usage selon trois listes :

liste blanche : 39 (cantiques approuvés) ;
liste grise : 77 (cantiques tolérés jusqu'à nouvel ordre) ;

liste noire : 184 (cantiques à mettre de côté immédiatement⁷).

Après la Seconde Guerre mondiale, en France, plusieurs liturgistes musiciens entreprennent de réformer le cantique populaire. En 1953, Joseph Gelineau publie un recueil de *Vingt-quatre psaumes et un cantique*. Ces mélodies en français seront rapidement adoptées par un bon nombre de paroisses du Québec, à un moment où l'usage du latin semble de plus en plus désuet à plusieurs. Car l'idéal de la *participation active* — qui implique non seulement l'usage du français, mais aussi une forme de culture qui cherche prise dans « le peuple ordinaire » — se répand à mesure que progressent des mouvements comme la Jeunesse étudiante catholique et l'Action catholique⁸.

Au terme de ce bref survol historique des deux courants principaux de la musique liturgique de l'avant-concile, on commence à comprendre la source du désaccord à venir. Les différences touchent non seulement au contenu musical, mais aussi à des lieux de pratique sociale et à des idéaux très différents quant au rôle de la musique et à son contenu esthétique. Le contexte liturgique des années 1960, au départ très prudent, exacerbera finalement ces différences, au point de déclencher une vive opposition entre les musiciens formés dans l'esprit du *Motu proprio* et les musiciens dits « amateurs ».

Les années 1960 : Un concile pour la continuité

Le III^e Concile du Vatican s'est déroulé en quatre sessions, de l'automne 1962 à l'automne 1965. La Constitution sur la sainte liturgie est l'un des premiers documents adoptés : c'est dire à quel point la réforme était préparée et attendue par tous. La nouveauté la plus tangible de la réforme vaticane est l'usage du français dans la messe. Le chapitre six de la Constitution, qui porte sur la musique, est celui qui concerne plus directement notre propos. Quatre extraits donnent le ton à l'ensemble du chapitre :

- « Le trésor de la musique sacrée sera conservé et cultivé avec la plus grande sollicitude. »
- « L'Église reconnaît dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine ; c'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses étant égales d'ailleurs, doit occuper la première place. »
- « Le chant religieux populaire sera intelligemment favorisé, pour que [...] les voix des fidèles puissent se faire entendre. »

Le chant liturgique au Québec après Vatican II

3 Pendant une messe basse, par contre, l'usage du cantique populaire en langue vernaculaire est permis, mais en parallèle avec l'action liturgique se déroulant dans le chœur.

4 Notamment à la basilique de Québec et à l'église Notre-Dame de Montréal.

5 Comme la Schola cantorum de Montréal et l'École de musique de l'Université Laval.

6 Par exemple, le recueil de cantiques de La Tombelle (1926) commençait par *Fins dernières et Pêché et contrition*.

7 Source : fonds d'archives de la Commission diocésaine de musique sacrée, Université de Montréal, document P18/B12, 3, 1.

8 Au sujet de tout le mouvement préconciliaire, voir l'article de Gilles Routhier, « Les "avents" de la constitution sur la liturgie » (2004).

- « Puisque dans certaines régions, surtout en pays de mission, on trouve des peuples possédant une tradition musicale propre qui tient une grande place dans la vie religieuse et sociale, on accordera à cette musique l'estime qui lui est due et la place convenable, aussi bien en formant leur sens religieux qu'en adaptant le culte à leur génie » (Vatican II, 1967, p. 160-62).

Si, dans la liturgie, le chant grégorien doit occuper la première place, le chant religieux populaire est quant à lui favorisé, ce qui constitue une première dans un texte conciliaire. Le document consacre donc la légitimité du chant populaire, au point de l'admettre non plus comme action parallèle dans la messe basse — qui est d'ailleurs abolie — mais bien comme partie prenante de la liturgie chantée. De plus, la coexistence de ce chant avec le grégorien y est préconisée. Soixante ans après le *Motu proprio*, l'Église visait une solution de continuité et de conservation de son patrimoine musical vivant.

Il faut toutefois observer que le but visé par le chant — tant grégorien que populaire — était la participation. La notion d'identité culturelle, quant à elle, était associée surtout aux pays de mission. Cette orientation allait rapidement devenir problématique. En effet, comment reconnaître aux peuples de mission le droit de mettre à profit une tradition musicale propre, tout en excluant de ce processus les pays déjà christianisés? L'Église n'avait sans doute pas encore pris acte de son retrait de la scène culturelle. La culture populaire occidentale s'étant déjà bien éloignée du grégorien, il ne devenait plus défendable de l'écartier de la messe. Elle a ainsi pu obtenir son droit de cité dans le culte et acquérir sa pleine légitimité, bien que de manière progressive.

Jusqu'en 1968, la création musicale demeure imprégnée de l'esprit du chant grégorien. L'abbaye de Saint-Benoît-du-Lac, dépositaire de la tradition grégorienne de Solesmes, jouera un rôle de premier plan lors de cette période. D'abord, dom Georges Mercure traduit en français tout le graduel et le fait publier dans l'ensemble des paroisses francophones⁹. Puis, d'autres compositeurs écrivent des mélodies nouvelles, mais dans un *style* grégorien. La *Messe pour les défunts* (vers 1965) du père Jacques Martel en est un exemple. Il faut dire que dès les années 1950, il existait des modèles néogrégoriens largement diffusés: les chants de Joseph Gelineau et de Lucien Deiss en sont des exemples significatifs. Ce sont d'ailleurs deux compositeurs qui ont été invités à plusieurs reprises pour des sessions de formation à Cap-Rouge. Beaucoup

de chants de cette période ont été publiés dans la deuxième édition du *Livret des fidèles* (Montréal, 1966), avec l'approbation du cardinal Léger.

On peut donc retenir que pendant la période conciliaire, la nouveauté se manifeste surtout par le passage du latin au français dans les compositions musicales, mais que le style demeure imprégné de la tradition grégorienne. Toutefois, comme en témoigne Georges Lindsay dans son article (1967), on constate déjà un clivage entre les musiciens formés et les nouvelles pratiques liturgiques: l'attachement au latin et au grégorien est encore très fort. En fait, l'absence de prêtres formés musicalement — sauf des personnes comme l'abbé Thompson, qui travaillera de manière isolée à Trois-Rivières, ou Louis Cyr, docteur en musicologie, qui œuvrera surtout en Europe à cette période — prive les musiciens liturgiques de modèles qui auraient pu les inspirer. Ainsi le clivage entre traditionalistes et réformateurs s'accroît: une rupture se prépare.

Autour des années 70 :

La rupture

La décennie des années 1960 est celle de la Révolution tranquille, où l'on assiste à la laïcisation rapide de la société québécoise. Les églises se vident, les prêtres quittent les ordres en grand nombre, l'Action catholique entre dans une crise qui ne s'est d'ailleurs jamais véritablement dénouée. Les décennies précédentes sont même qualifiées de « Grande noirceur » par les intellectuels. Bref, le Québec veut se détacher d'un passé qui l'opresse. Cette libération passe aussi par la volonté du peuple de se prendre en main, d'où la montée du nationalisme¹⁰.

Ce nationalisme n'est pas seulement politique: au contraire, c'est sur le succès croissant des artistes d'expression populaire que s'est appuyé le mouvement politique nationaliste. Il ne faudrait donc pas confondre Révolution tranquille et nationalisme. Il en va de même pour les chansonniers et les groupes musicaux: l'identification à « l'air du temps » se fait autant avec Félix Leclerc et Gilles Vigneault qu'avec des groupes anglo-saxons comme les Beatles. D'ailleurs, les sources qui alimentent les musiciens identifiés comme nationalistes sont multiples. Mais ce qui est commun à tous, c'est un mode d'expression nouveau, en rupture avec un passé dont on veut se défaire.

La trajectoire de la musique liturgique sera comparable à celle de la société québécoise,

⁹ Cette diffusion sera cependant de courte durée. Déjà dans les années 1970, seules les bénédictines de Mont-Laurier chantaient encore ces adaptations.

¹⁰ Je me permets ce rappel d'événements bien connus dans le seul but de mettre en perspective, voire de donner une explication partielle aux changements qui surviennent alors dans la musique liturgique.

mais avec un peu de retard. Le style néogrégorien des mélodies du *Livret des fidèles*, qui ne contenait pratiquement aucun chant composé au Québec, ne donnait pas satisfaction aux forces progressistes et militantes d'une église en pleine effervescence au sortir du concile. L'événement qui catalyse le changement tant attendu se produit en 1968, avec la prestation de John Littelton au Parc des Princes, en France. Littelton donne le coup d'envoi à un genre radicalement différent, inspiré du *spiritual* afro-américain : musique rythmée, accompagnement avec guitare et batterie, poésie plus populaire et sentimentale. Ses chants connaissent une telle popularité qu'ils supplantent rapidement tous les autres. À la même époque, la vogue des groupes rock donne naissance à ce que certains ont appelé « la messe à gogo ». Ce fut toutefois une pratique de courte durée. L'effectif instrumental et acoustique requis, et la rupture peut-être trop marquée par rapport à toute référence stylistique religieuse expliquent selon moi cette disparition, ou plutôt la migration du genre de la messe vers le concert religieux.

Tous ces mouvements sont toutefois distincts du courant nationaliste. En 1969, l'eudiste Armand Chouinard fonde à Québec le centre Alpec (Animation et liturgie par l'expression et la communication). En réaction à ce qui est alors perçu comme un « envahissement » des compositeurs français, l'Alpec se donne pour mission de faire composer des chants par et pour les gens du pays, dans un langage qui touche directement leur culture. Dans un style direct, spontané et convivial on écrira de nouveaux chants aux sonorités populaires, parfois selon un processus de création collective. En outre, grâce à un puissant réseau de distribution, les publications de l'Alpec pénètrent rapidement les paroisses québécoises.

Au même moment, d'autres lieux de création et d'édition voient le jour. À partir des années 1970, les Éditions RM, à Cap-de-la-Madeleine, publient les chants des oblates André Dumont, Paul Arseneault et quelques autres. Ces prêtres, sans formation musicale approfondie, connaissent néanmoins du succès parce qu'ils parviennent à traduire une expression véritablement populaire, au sens où la plupart des paroissiens se reconnaissent spontanément dans leurs chants. Enfin, de nombreux autres compositeurs, comme Patrice Vallée et Claudette Melançon, sont publiés par Novalis dans l'édition dominicale du *Prions en Église*.

Face à cette floraison, les musiciens formés dans l'esprit du *Motu proprio* ont porté un jugement très sévère sur la situation. Ils ont même protesté publiquement dans plusieurs articles de revues et de journaux aux titres éloquentes : « La musique religieuse souffre-t-elle d'un cancer? » (Lindsay, 1967), « La musique ne va plus à la messe » (Anonyme, 1976). Néanmoins, plusieurs lieux de culte continuent encore aujourd'hui à diffuser l'héritage de la musique sacrée, dont :

- l'oratoire Saint-Joseph (Montréal), où les Petits Chanteurs du Mont-Royal chantent tous les dimanches une messe polyphonique en latin, avec l'organiste, improvisateur et compositeur Raymond Daveluy ;
- l'abbaye Saint-Benoît-du-Lac, où les moines bénédictins chantent quotidiennement l'office et la messe grégorienne en latin ;
- la cathédrale de Trois-Rivières, où l'abbé Claude Thompson dirige ses Petits Chanteurs et compose plus d'une centaine de chants liturgiques (encore inédits pour la plupart) ;
- la cathédrale de Québec, qui abrite une maîtrise fondée en 1915.

Malgré l'importance de ces lieux de culte, le type de musique qui y est pratiqué demeure marginal et hors des réseaux de diffusion significatifs. Donc, on peut retenir que globalement, pendant les années 70, le chant religieux populaire acquiert dans les faits un statut pleinement reconnu, et qu'il balaie non seulement le grégorien mais aussi le style d'expression qui lui est rattaché. Serge Simard parle du passage d'un *ethos* de réserve et d'infériorité à un *ethos* de familiarité et d'expression (Simard, 2002, p. 6).

1980 : L'institutionnalisation

D'abord très contestataire et en rupture avec le passé, le chant liturgique — qui s'insère dans les courants de la société québécoise — passe ensuite à une phase d'institutionnalisation. L'Église prend acte de ce qui s'est composé, sans tenter de réglementer ou de contrôler la situation. Cette attitude lui permet d'insérer les nouvelles pratiques musicales à l'intérieur de ses structures.

En 1976, la revue *Vie Liturgique*, publiée par le diocèse de Québec, prend dorénavant une vocation nationale¹¹. En devenant propriété des évêques, elle bénéficie de l'autorisation officielle des autorités ecclésiales pour chaque publication. De nombreuses compositions musicales y paraissent dans les années 80, notamment celles de Jean-Louis Racine et

¹¹ Comme je l'expliquais en introduction, la périodisation que je présente constitue une ligne directrice globale, mais comporte quelques chevauchements dans les dates.

de Patrice Vallée. Mais c'est surtout à l'occasion du temps de l'Avent et du Carême que la revue devient influente: la pratique du chant-thème¹², inspirée des mouvements liturgiques populaires des années 1950, s'imposera rapidement dans la plupart des églises.

Deux autres compositeurs publient beaucoup à partir des années 1980: Madeleine Dubé, o.p. (Éditions du Cénacle) et le père Robert Lebel (Éditions Pontbriand). Auteur, compositeur et interprète, Robert Lebel représente le modèle accompli d'une nouvelle figure, celle du chansonnier liturgique. S'accompagnant à la guitare, il parcourt les sous-sols d'églises pour donner plus d'une quarantaine de concerts par année¹³.

Si la création musicale est toujours florissante au cours de cette période, elle se démarque toutefois par un style plus *soft*: les syncopes et les rythmes très marqués disparaissent. En outre, la création collective, et même les publications collectives font place aux œuvres en solo, au point où chacun possède sa propre maison d'édition. Le *Prions en Église* entretient le succès du nouveau genre en publiant ces chants. Plusieurs musiciens n'ont pas manqué de dénoncer la pratique de quasi-monopole exercée par les éditions Novalis. Il est certes louable de favoriser la diffusion d'un style qui rejoint les paroissiens, mais la pratique devient discutable lorsqu'elle est trop tributaire de la rentabilité. En paroisse, certains chants demandent du temps pour être assimilés et appréciés à leur juste valeur. À l'inverse, les chants plus immédiatement accessibles ont tendance à s'user plus rapidement. D'où un roulement incessant du répertoire et la tendance à adopter des compositeurs-vedettes. C'est ce qui fait dire à Pierre Lapalme que cette musique est commerciale et démagogique (Lapalme, 1984).

Durant cette période, on peut constater que l'institutionnalisation du chant liturgique s'accompagne d'une perte de son caractère subversif et qu'il devient plus neutre. La « messe à gogo » avec guitare disparaît, l'expression devient moins extrême: moins de sentimentalisme, moins de *swing*. Il faut dire que, en l'absence de renouvellement significatif des assemblées dominicales, les fidèles sont de plus en plus âgés. C'est sans doute l'une des causes de la faillite de l'Alpec dans les années 80: la maison s'éteint avec l'exubérance d'une époque¹⁴.

1990 : Les musiciens s'organisent

L'apaisement d'un mode d'expression en nette rupture avec la tradition permet aux

musiciens formés de refaire surface dans les années 1990, mais dans un esprit très différent de celui des périodes antérieures. Il semble que la nouvelle génération, qui n'a pas connu l'avant-concile ni n'a été formée selon les préceptes du *Motu proprio*, se soit montrée plus ouverte aux réformes apportées, permettant un dialogue constructif avec les milieux liturgiques. D'ailleurs, des événements catalyseurs vont favoriser ce nouvel état d'esprit.

Tout d'abord, deux importants congrès internationaux de musique religieuse se tiennent à deux ans d'intervalle, l'un à Montréal en 1991 (Fédération francophone des Amis de l'orgue), et l'autre à Québec en 1993 (Université Laval). Ces colloques internationaux, qui réunissent à la fois des musiciens et des intervenants liturgiques, vont enfin permettre au dialogue et à la réflexion critique et argumentée de s'amorcer.

À la même époque, l'Office national de liturgie prend l'initiative de constituer et de publier un psautier pour tous les dimanches de l'année liturgique. Sous la responsabilité d'Hélène Dugal, l'Office fait appel à un grand nombre de compositeurs professionnels qui, pour l'une des premières fois depuis le Concile, sont enfin appelés à composer pour la liturgie. Le projet, échelonné sur sept années, a permis à ces compositeurs d'être publiés dans les sept recueils de *Psaumes et Acclamations* (Novalis, 1991-1996).

Enfin, en 1990 avait lieu la fondation de Laudem, l'Association des organistes liturgiques du Canada. Rapidement, l'association a suscité une réponse enthousiaste de la part des organistes. Elle répondait à un besoin majeur, étant la seule organisation du Canada francophone à promouvoir la réflexion musico-liturgique de fond et à favoriser la création et la publication de chants issus de musiciens formés. Ses membres sont donc à la fois inscrits dans une tradition artistique et dans la mouvance des exigences participatives et rituelles promulguées par le Concile.

Récemment, en 2002, Universa Laus international a tenu sa rencontre annuelle à Montréal. Fondée à la suite du Concile par le jésuite Joseph Gelineau, l'association regroupe des musiciens liturgiques de plusieurs pays dont la France, la Belgique, la Suisse, l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre, les États-Unis et le Canada. Il s'agit de la plus importante association du genre dans le monde. Elle a pour but de promouvoir la réflexion pluridisciplinaire et la création artistique au sein de la liturgie, tout en conservant l'esprit du Concile. Sa venue à Montréal a con-

¹² Le chant-thème est une composition originale dont les paroles sont destinées à mettre en valeur un thème particulier lors d'un temps liturgique ou pour une occasion particulière.

¹³ Robert Lebel est actuellement l'auteur-compositeur liturgique le plus chanté au Canada francophone. Il a composé le chant-thème pour la venue du pape à Toronto en 2002, à l'occasion des Journées mondiales de la jeunesse.

¹⁴ La maison d'édition a été relancée dans les années 1990, mais sans nouvelles publications significatives.

tribué à nourrir la réflexion sur les pratiques liturgiques.

On peut constater un virage important de la part des musiciens qui, pour la première fois, passent aussi clairement d'une vision issue du *Motu proprio* à une vision postconciliaire. Ce passage implique une nouvelle compréhension du rôle rituel de la musique liturgique et l'invention de formes inédites, en raison de la participation musicale de l'assemblée. Comme l'affirme Gilles Routhier, la réception de Vatican II au Canada est un processus complexe et sinueux, encore inachevé (Routhier, 2003, p. 149-196).

2000 : Vers une plus grande cohérence

Le dialogue entre les musiciens et les milieux liturgiques a engendré des résultats tangibles, dont le plus heureux est certainement la publication du recueil *D'une même voix*. Fruit d'une collaboration internationale francophone soutenue par les évêques du Canada, de France, de Suisse et de Belgique, le recueil est constitué de chants de tous les pays sélectionnés par un comité d'experts. Même si la place qu'y occupent les chants originaux canadiens n'est pas majoritaire, il s'agit d'un pas de géant par rapport au *Livret des fidèles* de 1966. En outre, les chants canadiens y gagnent en visibilité internationale. On constate également la qualité de leur facture. S'il est vrai que le processus de sélection a permis une épuration visant à ne conserver que les meilleurs éléments, il faut reconnaître que certains cantiques qui, il y a 30 ans, soulevaient l'ire des connaisseurs, sont aujourd'hui considérés comme parfaitement légitimes par d'autres connaisseurs. Cette sélection a d'ailleurs permis de faire évoluer le débat, qui ne tient plus tant à une question de style ou de convenance qu'à un métier, un savoir-faire relativement objectif qui se manifeste dans la qualité littéraire des textes, la prosodie, la pertinence de la forme par rapport au rite et une écriture qui tient compte des possibilités musicales d'une assemblée. La disparition des préalables stylistiques du *Motu proprio* a permis aux musiciens formés d'exercer un jugement plus objectif quant aux compositions plus populaires¹⁵.

Les arguments du désaccord

Après ce survol historique, nous pouvons maintenant présenter une nouvelle synthèse de l'évolution des deux courants. Généralement, le désaccord touchant à la musique postconciliaire est défini comme une

opposition entre musiciens professionnels et amateurs. C'est du moins en ces termes que Pierre Lapalme pose le problème lorsqu'il affirme qu'à la messe papale célébrée au parc Jarry, « les interprètes durent réécrire entièrement la musique de certaines pièces tellement l'harmonisation était déficiente: encore une fois, ce sont les musiciens professionnels qui doivent réparer les pots cassés pour pallier l'incompétence de ceux qui décident » (Lapalme, 1984). En outre, on reproche aux amateurs incompétents d'écrire une musique « qui fait fi des règles de la prosodie, de la syntaxe musicale et littéraire la plus élémentaire » (Lapalme, 1984). Il y a donc d'une part le musicien professionnel et compétent, formé au conservatoire ou dans une faculté de musique, et d'autre part le musicien amateur qui pratique la musique sans formation approfondie, et qui n'est pas au fait de ce qui constitue la qualité d'une musique.

Du coup, Pierre Lapalme s'étonne que non seulement les autorités ecclésiales ne confient pas à des professionnels le choix des programmes musicaux, mais encore qu'elles s'en méfient: « ...ce sont, écrit-il, les pestiférés de la fugue et du contrepoint, comme si la musique savante était une syphilis grimpeuse qu'il fallait à tout prix éradiquer » (Lapalme, 1984). Certes, il est vrai que la question de la compétence musicale est incontournable, mais afin d'expliquer plus globalement la situation, il faut aussi reconnaître que c'est la notion même de culture qui est remise en question. Pourquoi n'y aurait-il que la grande musique, celle de Mozart, Palestrina ou Handel, qui conviendrait au culte? Pourquoi d'emblée les autres musiques écrites par des amateurs seraient-elles d'un niveau musical comparable « aux rengaines des annonces de bière », au point que « aucune de ces pièces, en toute décence, n'aurait dû figurer au programme de cette messe » (Lapalme, 1984). Il ne faudrait pas comparer abusivement deux catégories de musique tout à fait différentes.

N'y a-t-il pas de la part des musiciens une exagération manichéenne? Avec le recul, certaines compositions mal reçues par les professionnels lors de leur publication paraissent aujourd'hui plutôt bien réussies. Ainsi, quelques-unes d'entre elles ont été intégrées au récent manuel de chant *D'une même voix*, avec l'approbation d'un comité de sélection comprenant des experts musicaux reconnus. Sans nier l'importance tout à fait légitime d'un souci de qualité et de convenance, il me semble qu'une mise en perspective devient aujourd'hui nécessaire. L'hypothèse du changement de paradigme, formulée par

¹⁵ Il faudrait préciser également que dans le *Motu proprio*, le grégorien n'est pas un but en soi. Il est donné comme modèle principalement parce qu'il possède les qualités requises: sainteté, excellence des formes et universalité. Au fur et à mesure que, dans les pratiques et les mentalités, les formes d'expression populaire prennent de l'importance par rapport au chant grégorien, les textes pontificaux et conciliaires prennent en considération les facteurs anthropologiques.

Serge Simard, me semble bien décrire la nature des changements opérés. Selon Simard, le chant liturgique est passé d'un *ethos* de contemplation et d'état — basé sur le modèle du chant grégorien — à un *ethos* de familiarité et d'action, d'où le caractère plus militant et près du quotidien des nouveaux chants liturgiques (Simard, 2002, p. 6). Or, ce sont précisément ces idéaux d'action et de familiarité qui ont été défendus par les divers agents pastoraux depuis le Concile. On comprend mieux ainsi pourquoi les musiciens formés dans l'esprit du *Motu proprio* se sont opposés aux nouvelles formes d'expression mise de l'avant, et pour quelles raisons ils ont été écartés des instances décisionnelles.

Toutefois, deux éléments doivent être nuancés, à la lumière de l'évolution récente de la société québécoise. D'abord, la notion de musicien formé devient de plus en plus multiforme. Avec la croissance des formations en jazz, en musiques traditionnelles et en musique populaire dans les universités, la distinction entre musicien formé et musicien amateur ne se conjugue plus avec un style particulier, mais couvre un vaste registre de formes et d'expressions musicales. Incidemment, la notion même de grande musique évolue. À la suite de l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss, il faut maintenant reconnaître que les produits des cultures traditionnelles ont une valeur certes différente, mais non moins valable par rapport aux grandes œuvres (Wolf, 1994, p. 106-107). Ce virage anthropologique permet donc de reconnaître la valeur d'une création populaire du fait même qu'elle incarne les idéaux esthétiques d'un peuple, et que celui-ci peut s'y reconnaître.

Personnellement, je crois que le musicien liturgique doit prendre acte de tous ces changements, afin d'insérer son travail dans la société où il vit. Par le passé, de nombreux compositeurs ont été influencés par leur culture nationale, comme Smetana ou Dvořák. Dans le *Motu proprio*, le modèle proposé était le grégorien. Ce modèle univoque ne colle visiblement plus à la société pluraliste d'aujourd'hui. Aussi, un effort d'enracinement devient nécessaire, afin de renouer un dialogue créateur entre culture savante et culture populaire. En fait, c'est peut-être dans une relecture de ce qui constitue l'essence du chant liturgique que se trouvent des voies d'avenir.

Conclusion : **L'essence du chant liturgique** **dans ses multiples formes**

En guise de conclusion, nous pouvons reformuler la question initiale en se demandant ce que les notions de patrimoine et modernité peuvent apporter dans la définition d'un chant liturgique.

Cette question est plus complexe qu'elle n'apparaît d'abord. La comparaison discographique de versions anciennes et récentes d'un chant liturgique a de quoi laisser perplexe : même en prenant une mélodie identique, l'interprétation d'un chanteur pop accompagné à la guitare et à la batterie n'a pas la même connotation que celle d'un chanteur classique accompagné à l'orgue. Du côté de la partition, si l'on exclut les syncopes de la mélodie, les différences entre plusieurs mélodies liturgiques préconciliaires et postconciliaires ne sont pas si considérables qu'on pourrait le croire de prime abord.

Finalement, quelle est l'essence du chant liturgique? Un chant liturgique est d'abord la mise en musique d'un texte liturgique dont la forme et le contenu constituent une expression rituelle : l'imploration, comme dans un *Kyrie* ; la louange, comme dans un *Alleluia* ; la lecture biblique, comme dans un psaume. Cette mise en musique implique des interprètes dont l'équilibre relatif est variable : chanteur, assemblée, schola ou encore prêtre. Enfin, cette mise en musique doit être significative selon une culture donnée, d'où certaines adaptations à l'intérieur d'un même répertoire. Le grégorien en est l'exemple parfait : une mélodie semblable prend des formes différentes selon qu'elle est chantée au VII^e siècle (vieux romain), au XIII^e siècle (grégorien gothique), au XVIII^e siècle (plain-chant) ou au XX^e siècle (grégorien de Solesmes). Et les compositions nouvelles se définissent par rapport à cette tradition, sans jamais être en rupture malgré les oscillations du goût selon les époques. Mais toute cette musique puise à une même source — bien qu'à divers degrés selon les cas — celle d'une transmission deux fois millénaire. C'est de cette tension entre tradition et modernité que naissent les trésors de la musique sacrée. Un musicien doit approfondir la conscience de ces deux pôles. Bien plus : le maintien de pôles différenciés est un gage de vitalité dans une culture. Un chant liturgique sera d'autant plus riche qu'il suscitera une variété de sens et de représentations. Car ce qui crée la valeur musicale, c'est bien plus la valeur symbolique que la perfection technique.

Il ne faudrait pas croire que toutes les valeurs transmises par le *Motu proprio* soient devenues caduques à la suite du Concile. Les caractéristiques de sainteté, d'excellence des formes et d'universalité demeurent valables en tout temps. Ce cadre conceptuel de l'essence de la musique liturgique me semble représentatif de l'histoire du chant liturgique au Québec tout au long du xx^e siècle, et garant d'une saine évolution dans les décennies futures. ◀

Vatican II: Les seize documents conciliaires, Montréal, Fides, 1967.

WOLF, Susan (1994). « Commentaires », dans Charles TAYLOR, *Multiculturalisme, différence et démocratie*, Paris, Aubier, p. 101-114.

RÉFÉRENCES

ANONYME (1976). « La musique ne va plus à la messe », *La musique*, vol. 1, n^o 1.

BOUHIER, Louis (1904). *300 cantiques anciens et nouveaux à l'usage des maisons d'éducation, des communautés et des paroisses*, Montréal, Beauchemin.

D'une même voix (2002). Ottawa, Éditions de la CECC/Novalis.

GELINEAU, Joseph (1953). *Vingt-quatre psaumes et un cantique*, Paris, Éditions du Cerf.

LAPALME, Pierre (1984). « Un fond de pouvelle musicale pour le pape », *Le Devoir*, 6 septembre, p. 8.

LINDSAY, Georges (1967). « La musique religieuse souffre-t-elle d'un cancer? », *Vie musicale*, n^{os} 5-6.

Livret des fidèles (1966). Montréal, Fides, 2^e édition.

PIE X (1903). « Motu proprio Tra le sollecitudini », *Lettres Apostoliques de Sa Sainteté Pie x*, tome 1, Paris, Bonne Presse, p. 48-55.

Psaumes et Acclamations (1991-1996). Ottawa, Novalis, 7 volumes.

ROUTHIER, Gilles (2003). « La réception de Vatican II au Canada: Un processus complexe et sinueux encore inachevé », *Mission*, vol. 10, n^o 2, p. 149-196.

_____ (2004). « Les "avents" de la constitution sur la liturgie », *Liturgie, Foi et Culture*, vol. 37, hiver, p. 35-55.

SIMARD, Serge (2003). « La musique et l'inculturation de la liturgie au Québec contemporain », thèse de doctorat, Université du Québec à Chicoutimi.

_____ (2002). « Situation musico-liturgique au Canada francophone », *Bulletin de Laudem*, n^o 25, printemps-été, p. 2-7.

Résumé

Le chant liturgique au Québec après Vatican II

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Depuis la promulgation de la Constitution de la sainte liturgie en décembre 1963, lors du Concile de Vatican II, la musique liturgique a subi des transformations qui comptent parmi les plus importantes de l'histoire du catholicisme. Au Québec, les changements ont été d'autant plus marqués qu'ils ont coïncidé avec les bouleversements de la Révolution tranquille. Dans cet article, l'auteur propose une réflexion en plusieurs volets sur ces changements, en partant d'abord de deux courants musico-liturgiques qui prévalaient dans les années 1950, et qui sont symbolisés par le *Motu proprio* de Pie X et le recueil des *300 cantiques*. Il procède ensuite à une périodisation des différentes phases de développement du chant post-conciliaire. C'est à la lumière de ces considérations que l'on peut faire une relecture objective de l'article lapidaire rédigé par Pierre Lapalme, au sujet de la musique choisie lors de la visite du pape au Canada en 1984. Ultimement, cette réflexion soulève la question de l'essence du chant liturgique: est-il aussi immuable que le laissait croire le *Motu proprio* en 1903?

Abstract

Liturgical Song in Quebec in the Wake of Vatican II

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Since the solemn promulgation of the "Constitution of the Sacred Liturgy" during the Second Vatican Council, liturgical music has undergone perhaps its most significant transformation in the history of Roman Catholicism. In Quebec, these changes appeared even more greatly marked amidst the upheaval of the Quiet Revolution. Examining the musical fall-out of Vatican II from several angles, the author begins with a discussion of two currents in music liturgy that dominated the 1950s, symbolized by Pius X's *Motu Proprio* and the anthology of *300 canticles*. He also outlines various phases in the evolution of liturgical song after Vatican II. This context enables a reinterpretation of Pierre Lapalme's concise article dealing with the choice of music for the pope's visit to Canada in 1984. Reflections of this sort ultimately call into question the very essence of liturgical song: is it as immutable as the *Motu Proprio* of 1903 would have us believe?

Biographie

Sylvain Caron

Université de Montréal

Sylvain Caron est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Il est membre de l'équipe Musique en France de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Ses recherches portent principalement sur les rapports entre analyse musicale, interprétation et expression. Il a codirigé les livres *Musique et modernité en France* (Montréal, PUM, 2006), et *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres* (Lyon, Symétrie, 2009). Il a publié récemment deux articles: «Analyser l'interprétation: Une étude comparative des variations de tempo dans le premier prélude de *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin», et «Analyser l'expression musicale: Le cas des "Hiboux" de Baudelaire/Vierne/Delunsch».

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)
(numéro spécial pour le 40^e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM)

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	9
Jean Boivin	
« Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke »	13
Antoine Sirois	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 13-18)	
« La formation musicale de Serge Garant à Sherbrooke (1941-1951) »	21
Marie-Thérèse Lefebvre	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 19-24)	
« Serge Garant à Paris : Parcours d'un crucial apprentissage »	29
Jean Boivin	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 29-40)	
« Serge Garant, directeur de la SMCQ »	43
Sophie Galaise	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 41-54)	
« Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIX ^e siècle: La musique du lutrin et son temps »	59
Jean-Pierre Pinson	
(parution originale dans le vol. 2, n ^o 1, « Musiques et sociétés », juin 1998, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 29-39)	
« La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais »	71
Lucien Poirier	
(parution originale dans le vol. 2, n ^o 2, « Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier », nov. 1998 – Simon Couture, rédacteur invité, p. 17-27)	
« Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 »	83
Jean Boivin et Patrick Hébert	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef; Sylvie Genest, organisatrice du colloque « Musique dans la rue », p. 75-90)	

«La musique dans les rues de la Nouvelle-France»	101
Élisabeth Gallat-Morin	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, «Rumeurs urbaines», déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 45-51)	
«Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919)»	109
Mireille Barrière	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, «Rumeurs urbaines», déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 53-60)	
«Lettre posthume de Conrad de Michel Longtin: Aspects formels, narratifs et épiphaniques»	119
Sylvain Caron	
(parution originale dans le vol. 6, n ^{os} 1-2, «Écrire sur la création musicale québécoise», sept. 2002, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef; Michel Gonneville, rédacteur invité, p. 43-51)	
«Un manuscrit musical Québécois du XIX ^e siècle: <i>Annales Musicales du Petit-Cap</i> »	129
John Beckwith	
(parution originale dans le vol. 7, n ^{os} 1-2, «Un œil sur le passé, une oreille sur le présent», hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 9-22)	
«Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941)»	145
Guylaine Flamand	
(parution originale dans le vol. 7, n ^{os} 1-2, «Un œil sur le passé, une oreille sur le présent» (hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 23-31)	
Caron, Sylvain: «Le chant liturgique au Québec après Vatican II»	155
Sylvain Caron	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 1, «Patrimoine et modernité», sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 47-54)	
«Patrimoine et modernité dans <i>La Patrie</i> des années vingt»	165
Hélène Paul	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 1, «Patrimoine et modernité», sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 55-60)	
«Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec»	173
Claude Dauphin	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 2, «Réminiscences», juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 21-34)	
«La SQRM 1980-2005: Une première approche historique»	189
Louise Bail	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 2, «Réminiscences», juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 69-92)	