

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique



Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIX^e siècle : la musique du lutrin et son temps

The Precentor and Parochial Society of 19th-Century Quebec: The Music and Times of the Lectern

Jean-Pierre Pinson

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/1069876ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1069876ar>

[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

Pinson, J.-P. (2018). Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIX^e siècle : la musique du lutrin et son temps. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 19(1-2), 59–70. <https://doi.org/10.7202/1069876ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, l'auteur cherche à dresser une première synthèse de la vie musicale dans les églises paroissiales au Québec durant le XIX^e siècle, en prenant pour toile de fond la société paroissiale alors en plein développement. Ce premier exercice de synthèse s'appuie essentiellement sur les archives et les monographies locales, sources qui n'ont pas encore été systématiquement exploitées et traitées. En prenant comme figure centrale et emblématique le maître chantre, représentant de la tradition populaire, cet article cherche à ébaucher une histoire des rapports entre la société québécoise et la musique liturgique, histoire confrontée au courant international de la restauration liturgique et grégorienne, et perméable aux influences de la musique non liturgique, voire profane, alors en vogue.

À l'exception de travaux portant sur des domaines « populaires » comme la chanson, l'histoire de la musique au Québec au XIX^e siècle semble avoir surtout privilégié les principaux centres urbains. Or, dans le cadre de mon projet de recherche sur la vie musicale dans les paroisses de Nouvelle-France¹, j'ai pris, par précaution méthodologique, l'habitude de pousser les investigations jusque dans le cœur du XIX^e siècle. Une figure vivante et attachante est alors apparue, celle de la paroisse rurale, où la vie quotidienne et religieuse confère à la musique une place importante mais quelque peu oubliée, sauf des historiens locaux. Certes, cette activité musicale n'a pas connu le déploiement des principales paroisses urbaines, plus perméables aux événements contemporains. Mais elle possède des richesses insoupçonnées dont j'aimerais décrire ici les particularités les plus significatives.

Sans prétendre refaire l'histoire de la musique au Québec au XIX^e siècle, nous verrons ici en quoi la musique religieuse, et plus généralement la pratique musicale, peut gagner en compréhension, si on veut bien faire un pas de côté et adopter un point de vue un tant soit peu inhabituel. J'avoue d'emblée que ce tableau sera fort incomplet, puisque le projet de recherche initial s'en tient à l'axe historique du Saint-Laurent, et que la zone d'investigation est loin de comprendre toutes les paroisses qui se sont multipliées après 1800. Toutefois, mon équipe² et moi-même ayant visité une centaine de paroisses, la pertinence, la quantité et la nature répétitive des données semblent justifier une première synthèse.

Cette approche repose sur une question suscitée par l'étude des sources locales : au plan musical, quelle est la place de la *société paroissiale* dans ce Québec du XIX^e siècle qui s'urbanise et se modernise sous la domination et la conduite du pouvoir ecclésiastique ? Certes, la paroisse rurale n'est pas sourde aux rumeurs venues du monde moderne et accepte les nouveautés. Ainsi, quand il s'agit de se procurer des livres de chant, les marguilliers savent ce qui est paru et ce qui est à la mode. Quand ils font leurs comptes pour acheter un orgue, ils connaissent les bonnes adresses. Mais, conservatrice par essence, la paroisse veille aussi sur ses traditions grâce à une sorte

Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIX^e siècle : la musique du lutrin et son temps

Jean-Pierre Pinson
(Université Laval)

de défense passive qui va même jusqu'à contourner les ordres qui lui sont envoyés. Les directives de l'Église, en ce sens, n'ont pas toujours été observées avec la plus grande diligence, et le XIX^e siècle québécois en est, au plan de la musique liturgique, une illustration intéressante. Cette ambiguïté est due en bonne partie aux membres mêmes de la société paroissiale, au centre de laquelle le personnage du chantre se détache avec netteté. Personnage coloré, le chantre est en effet le moins anonyme des musiciens, surpassant en cela l'organiste lui-même. C'est lui, tout autant que le curé, qu'on aime peindre, avec ses qualités et ses défauts. À la messe du dimanche, il tient le haut du pavé en véritable représentant de la population dont il est le délégué laïc aux côtés des ministres du culte. En un mot, il représente une tradition encore vigoureuse mais gagnée peu à peu par le monde plus moderne des chorales et des ensembles d'instruments. Pour lui donner toute sa place, il faudra d'abord rappeler brièvement l'histoire de l'Église québécoise et de ses rapports avec la musique liturgique, puis dresser la liste des acteurs et des activités musicales des paroisses.

Vers une Église triomphante

Au XIX^e siècle, la société québécoise repose avant tout sur l'Église, qui connut, après la Conquête, une période que Lemieux a désignée par le temps des « années difficiles » (1760-1839). À partir des années 1840, on voit émerger « une église en voie d'affermissement »⁴ qui va s'installer et triompher dans une sorte de « régime de chrétienté (1871-1898) »⁵

¹ *Le plain-chant en Nouvelle-France et La musique dans les églises paroissiales de Nouvelle-France* (projets subventionnés par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada).

² Cette équipe comprend Élisabeth Gallat-Morin (Montréal), Johanne Hébert (rive sud de Montréal), Claude Beaudoin et Jean-Guy Boisvert (Trois-Rivières et région), Serge Lacasse (Beauce et Charlevoix), Vivianne Émond et Jean-Pierre Pinson (Québec et région, Nicolet) et Marie-Claire Bouchard (Rimouski et région).

³ N. Voisine, J. Hamelin et N. Gagnon. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIII^e et XIX^e siècles*, tome 1, L. Lemieux, *Les années difficiles, 1760-1839*.

⁴ P. Sylvain et N. Voisine. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIII^e et XIX^e siècles*, tome 2, *Réveil et consolidation (1840-1898)*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 199.

confirmé jusque dans la Confédération de 1867 et dans l'Acte de l'Amérique du nord britannique. Dans cette société cléricale, le milieu rural garde toute sa vigueur, par opposition au milieu urbain en voie d'expansion et d'industrialisation. Nive Voisine a bien vu cette particularité :

En cette fin de siècle où le Québec est toujours intégré à deux empires — britannique et catholique romain — l'Église québécoise occupe une place exceptionnelle dans la province et se révèle une puissance politique importante : elle contrôle l'éducation et dirige le réseau d'assistance sociale, elle possède des ressources humaines et financières plus grandes que celle de l'État provincial, elle surveille le monde politique et parle « beaucoup, et fort, et sèchement ». Depuis le milieu du XIX^e siècle, elle a réussi à édifier une société cléricale. Cette Église est catholique et ultramontaine. [...] elle distille à ses fidèles un « catholicisme orthodoxe, donc le plus conservateur qui soit »⁶.

C'est le temps du développement des diocèses, qui se détachent de Québec, siège du premier diocèse de Nouvelle-France, fondé en 1674. C'est aussi le temps de Monseigneur Bourget qui « règne » sur le diocèse de Montréal de 1837 à 1885. Puissant et autoritaire, cet évêque antigallican et ultramontain, adorateur de Pie IX, va tenter d'imposer la loi de Rome contre celle de la France, et marquera son règne par des actions hautement symboliques, dont la construction de la cathédrale de Montréal, sur le plan de Saint-Pierre de Rome, est un exemple éclatant. Une autre action, qui va avoir son importance au plan de la musique liturgique sera, en 1851, la convocation par Mgr Bourget du premier Concile provincial de Québec. À la suite de la restauration de la liturgie imposée par Rome⁷, Mgr Bourget va lui aussi ordonner une uniformisation de la liturgie, de la musique et de l'enseignement religieux par l'adoption d'un catéchisme commun, et du même coup travailler à bâtir une Église nationale, comme le rappelle Nive Voisine :

Cette Église est surtout une Église nationale, le lieu naturel où la société québécoise se donne une représentation d'elle-même : une société catholique, française et rurale [...] la religion est devenue un style de vie et elle est un héritage qui se transmet dans la famille, l'école et la paroisse⁸.

La société paroissiale rurale

La société québécoise du XIX^e siècle est une société rurale en évolution qui repose sur un tissu social serré et homogène, dont les paroisses, qui se multiplient tout au long du siècle, sont les assises. Placée sous l'autorité des évêques et des curés aidés par les marguilliers de la fabrique, la paroisse, qui n'est pas encore une municipalité, gère les domaines laïcs et civils, tient les registres des naissances, des baptêmes et des décès. Les confréries sont actives, les écoles paroissiales se développent et forment, encore modestement, des chanteurs et des musiciens destinés à collaborer au culte. La richesse des paroisses est variable, comme le démontre la lecture des livres de comptes et de délibérations des fabriques. On y remarque cependant, au long du siècle, un accroissement des ressources financières qui transparaît dans l'augmentation progressive des salaires des chantres et des organistes⁹ ou dans l'achat d'orgues dont les dimensions obligent à un nouvel aménagement et à un agrandissement des églises.

En outre, alors que l'Église officielle se manifeste de préférence par l'écrit, le Québec rural est avant tout un pays de la parole. Benoît Lacroix a déjà souligné cette prédominance de l'oral en remarquant

la présence d'une forte tradition orale, à un point tel que rien ne s'expliquerait, ou presque sans elle. Entre les années 1760 et 1880, la culture est, ici, essentiellement orale. Les ruraux forment encore la majorité de la population au commencement du XX^e siècle; ils n'ont guère l'occasion ou le temps de s'instruire. [...] Fidèles à leurs origines françaises et latines, mais lents à se donner une littérature écrite, les Canadiens français parlent beaucoup, chantent et racontent. [...] Les Canadiens français, les Québécois en particulier, restent des gens de la parole¹⁰.

Il existe pourtant certains relais entre l'écrit et l'oral que l'on pourrait qualifier de *littérature du témoignage*. Ces sources comprennent la correspondance des curés chargés de faire le lien entre l'évêque et les paroissiens, les actes notariés, les inventaires après décès, les livres de comptes et de dépenses, les livres de délibérations des marguilliers contemporains aux événements et, plus tard, les livres de souvenirs ou autres monographies locales.

Supervisés et signés par le curé, vérifiés par l'évêque lors de ses visites pastorales, les livres de comptes et les livres de délibérations des fabriques sont rédigés par des marguilliers

⁶ N. Voisine, introduction à : L. Lemieux. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIII^e et XIX^e siècles*, p. 9.

⁷ Cette politique condamne le gallicanisme français et les pratiques qui, en Europe, différaient d'un diocèse ou d'une paroisse à l'autre. Par ses *Institutions liturgiques* (1840-1851), Dom Prosper Guéranger, premier abbé de Solesmes et principal initiateur de la restauration du chant grégorien, en est un des représentants les plus illustres.

⁸ P. Sylvain et N. Voisine. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIII^e et XIX^e siècles*, tome 2, *Réveil et consolidation (1840-1898)*, p. 10.

⁹ Quand ceux-ci sont payés, ce qui n'est pas toujours le cas.

¹⁰ B. Lacroix et M. Grammond. *Religion populaire au Québec*, p. 30.

choisis, en principe, parmi les paroissiens les plus instruits. Dans ces livres on consigne, quand le cas se présente, les « charges » et les contrats passés avec les chantres, les organistes et leurs « souffleurs ». Chaque année, on note le montant des casuels et des honoraires distribués annuellement ou par quartiers, les achats de livres de chant, les commandes d'harmoniums ou d'orgues, les dépenses faites pour les habits des chantres et des enfants de chœur. Les détails sur l'entretien, les réparations et les modifications de l'église s'avèrent des indices précieux pour comprendre la place et l'importance des effectifs. Par exemple, la construction des « jubés », en fait des tribunes d'orgue édifiées au-dessus du porche, prend une large place dans les sources. En effet, les chantres vont peu à peu quitter le chœur de l'église pour monter au jubé rejoindre la chorale et, parfois, les quelques instruments qui y sont admis. Quand le cas se présente, on consigne les dépenses occasionnelles faites pour les « orchestres », les fanfares ou les « bandes ».

Les écrits plus récents comprennent les livres ou albums de souvenirs (anniversaires, centenaires, bicentenaires) et les monographies rédigées par des historiens locaux. Ces travaux, de qualité et de fiabilité diverses, reposent en bonne partie sur des témoignages oraux d'où une certaine vérité historique se dégage moins par l'exactitude des faits relatés que par le ton employé et par l'accumulation et la redondance des descriptions. D'un côté, en effet, la répétition des mêmes remarques conduit l'historien à s'adonner à une sorte de *musicologie de la quantité*. D'un autre côté, le *discours paroissial* oblige à distinguer, sous les formules convenues, le ton officiel et le ton vrai. Donnons seulement comme exemple cette description de la visite de l'évêque en août 1841 à Sainte-Marie de Beauce et rédigée par un ami du curé Derome :

Imagine une foule nombreuse et avide d'entendre le st Évêque, le jour avancé, ou plutôt la nuit même, le temple à demi illuminé, et le prélat en haut de la chaire à peine vu; une voix fatiguée et tremblante d'émotions vives, un silence parfait; et tu comprendras combien le moment étoit solennel et le spectacle religieux. Le chant du cantique Joyeux : Bénissons à jamais entonné par la voix mélodieuse des dames et répété avec enthousiasme par tout le peuple, termina cette belle fête¹¹.

La société paroissiale et son « appareil musical¹² »

Dans cette société rurale, les « gens de la parole » aiment mettre en scène la parole de Dieu, puisque la pratique religieuse repose avant tout sur la liturgie et les fêtes. L'année est ponctuée par les principaux événements du calendrier de la vie et de la mort : baptêmes, communion, mariages, funérailles. Au nombre des jours importants, on compte bien sûr la messe du dimanche suivie des vêpres et du catéchisme, les messes de la semaine (le plus souvent messes basses), les fêtes d'obligation (Circumcision, Épiphanie, Ascension, Toussaint), les dévotions à la Vierge, à saint Joseph et à sainte Anne, au Saint-Sacrement, au Sacré-Cœur, à saint Antoine de Padoue. À ces fêtes, il faut joindre les prières publiques, les chemins de la croix, le salut du Saint-Sacrement, les visites pastorales de l'évêque.

Afin de rehausser ces cérémonies, les paroisses possèdent un appareil musical, souvent modeste, qui se résumera longtemps à quelques individus. Les sources parlent le plus souvent de deux chantres engagés sur une base régulière, nombre habituel depuis la Nouvelle-France. D'ordinaire, un de ces deux chanteurs tient le premier rôle, celui de « grand chantre », « maître-chantre » ou « premier chantre » chargé de diriger, quand les effectifs augmenteront, le « chœur des chantres » ou des « sous-chantres », appellation souvent imprécise mais qui désigne d'habitude les enfants de chœur, en petit nombre, soutenus par d'autres chantres adultes en nombre croissant¹³. Cette augmentation des effectifs est évidente dans les sources. Déjà, par exemple, à Saint-Antoine-de-Padoue-sur-Richelieu, en 1818, l'évêque, lors de sa visite pastorale, autorisait plus de six chantres¹⁴. Ce phénomène se reflète dans les livres de comptes, où on observe un accroissement régulier des montants attribués aux acquisitions de livres de plain-chant ou de cantiques et aux dépenses encourues pour l'achat de tissu ou pour l'entretien des vêtements destinés aux offices.

Enfin, il faut souligner que les chorales paroissiales vont se développer après le milieu du siècle, le répertoire musical et les livres de souvenirs en faisant foi. Malgré certaines réticences des autorités ecclésiastiques, les femmes participent de plus en plus activement aux chorales qui admettent aussi les filles aux côtés des enfants de chœur. Il n'est pas dit toutefois que la mixité, réservée aux fêtes les plus importantes, ait été partout éga-

¹¹ H. Provost, *Sainte-Marie de la Nouvelle-Beauce*, p. 114-115.

¹² J'emprunte cette expression à Jacques Cheyronnaud, auteur d'un remarquable article, « Musique et institutions au village », p. 265, auquel le présent article doit beaucoup.

¹³ Lucien Lemieux souligne que, à partir des années 1820, « les évêques stimulèrent les curés à grouper de quinze à vingt chantres dans leurs paroisses ». L. Lemieux, *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIII^e et XIX^e siècles*, tome 1, p. 296.

¹⁴ « Nous permettons au curé d'admettre un plus grand nombre de chantres dans le chœur que six ». *Livre de délibérations de la fabrique de Saint-Antoine-sur-Richelieu, 1750-1833*, année 1818, Saint-Antoine-sur-Richelieu, presbytère.

- ¹⁵ J.-A. Lemay et R. Mercier. *Esquisse de Saint-Henri de la Seigneurie de Lauzon*, p. 240.
- ¹⁶ A. Poussard. « Société musicale Sainte-Cécile », *Encyclopédie de la musique au Canada*, p. 3128.
- ¹⁷ M.-C. Bouchard. « Le plain-chant au Québec au milieu du XIX^e siècle : sa spécificité et le reflet du plain-chant en France », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 12, avril 1990. Citons par exemple : Anicet le Besnier, *Manuel du chantre*, Rouen, 1838 (Université Laval); François Chaussier, *Le plain-chant enseigné d'après la méthode du mélodiste*, Paris, 1840 (Université Laval); Adrien Lafage, *Nouveau traité de plain-chant romain*, Paris, s.d. (Université Laval); Félix Clément, *Méthode complète de plain-chant*, Paris, 1854 (Rimouski, Sœurs du Saint-Rosaire); *Le processional romain à l'usage du diocèse de Québec*, Québec, William Neilson, 1842 (Montréal, Bibliothèque nationale du Québec); *Le processional romain à l'usage de la province ecclésiastique de Québec*, Québec, Auguste Côté, 1854 (localisations multiples).
- ¹⁸ Ces premières éditions québécoises sont le *Graduel romain* (1800), le *Processional romain* (1801) et le *Vespéral romain* (1801).
- ¹⁹ En 1854 paraissent le *Graduel romain*, le *Processional romain* et le *Vespéral romain*, portant tous la mention : « à l'usage de la province ecclésiastique de Québec, publié par ordre du premier concile provincial de Québec »; en 1857 sont publiés les *Chants liturgiques extraits du Graduel, du Vespéral et du Processional romain*.
- ²⁰ L'organiste peut être une femme, comme à La Prairie, où en août 1869 se succèdent « Mlle Elmire Sylvestre organiste » et « Mme Elzéar Bourassa organiste ». *Livres de comptes et de délibérations, paroisse de la Nativité-de-la-Sainte-Vierge-de-La-Prairie*, année 1869, La Prairie, presbytère.
- ²¹ « Depuis plusieurs années la dite Fabrique était en possession d'une petite orgue à cylindre avec clavier additionnel ». En 1842, on parle de « vendre à la porte de l'église [...] la serinette ou orgue à cylindres ». *Livre de délibérations*, 18 novembre 1838 et 13 novembre 1842, Saint-Philippe-de-la-Prairie, presbytère. En 1839 les marguilliers de La Visitation-du-Sault-au-Récollet, « ont résolu à l'unanimité de faire vendre la serinette qui se trouvait à l'église ». *Registre des actes de la fabrique*, 2^e volume, tome 1, *Délibérations des assemblées*, p. 41-42, 16 juin 1839, La Visitation-du-Sault-au-Récollet, presbytère.
- ²² J.-A. Lemay et R. Mercier. *Esquisse de Saint-Henri de la*

lement répandue, car le rôle des femmes pouvait se limiter à certaines occasions. Ainsi, Lauzon a possédé, à partir de 1867 et jusqu'en 1950¹⁵, un « chœur de chant des enfants de Marie » formé des filles et des institutrices de la paroisse, chœur qui devait, à notre avis, qui devait entrer en fonction essentiellement durant le mois de mai, ou « mois de Marie ». Dans les paroisses urbaines, on voit ainsi se développer de véritables institutions, comme, à Québec, la chorale mixte de la Société musicale Sainte-Cécile, fondée par Antoine Dessane à l'église Saint-Roch en 1869¹⁶.

Le plain-chant

Selon une tradition établie avant la Conquête de 1759, l'appareil musical, dans le courant du XIX^e siècle, s'organise en cercles concentriques autour de la parole de Dieu et s'éloigne vers l'« extérieur », allant ainsi de la musique strictement liturgique, le plain-chant, jusqu'à la musique profane. La première est placée sous la responsabilité du prêtre, qui chante à l'occasion, et surtout du « lutrin », c'est-à-dire des chantres, auxquels sont confiés les chants du commun et quelques pièces du propre.

Durant le XIX^e siècle, le plain-chant au Québec est dans un état d'effervescence, et suit le vaste mouvement des réformes menées par d'éminents érudits, par les membres de la Commission de Reims et de Cambrai vers 1850, ou par les moines de l'Abbaye de Solesmes, dont les objectifs fondamentaux sont l'uniformité du chant et le retour aux sources. C'est pourquoi paraissent en France de nouveaux recueils et traités de plain-chant qu'on retrouvera sur les rayons des collèges et des séminaires québécois. Marie-Claire Bouchard avait déjà relevé ce phénomène :

Parmi les nombreuses méthodes publiées en France au XIX^e siècle, on en recense une trentaine à Québec, tandis que les premières méthodes publiées ici, intercalées dans les manuels de chants, datent de 1842 et 1854, et elles sont rédigées à partir de manuels français¹⁷.

Après les premières éditions de livres de chant parus au début du siècle à Québec chez John Neilson¹⁸, et à la suite du mouvement réformiste, une nouvelle série de livres seront imprimés chez Auguste Côté à Québec en 1854 et 1857¹⁹. Ces ouvrages se trouvant vite épuisés, une commission est nommée en 1861 pour définir des règles éditoriales inspirées des travaux européens contemporains. De nouveaux

livres paraîtront alors, qui connaîtront des rééditions successives jusqu'au début du XX^e siècle, avant d'être remplacés progressivement par les graduels et paroissiens romains fondés sur l'Édition Vaticane. Il est cependant difficile de dire dans quelle mesure les chantres des paroisses obéirent à ces réformes et utiliseront les nouveaux recueils. Les livres de comptes relèvent souvent fidèlement les achats de livres, mais précisent très rarement les titres et les éditeurs, tout en s'en tenant à des expressions générales comme « graduel » ou « livres de chant ». Seule une comparaison entre les principales dates d'édition et les dates d'achats pourrait peut-être résoudre ce problème.

L'organiste, l'harmonium et l'orgue

Les sources paroissiales sont riches et précieuses pour comprendre le rôle de l'organiste, « double » instrumental des chantres²⁰, et de son ombre, le souffleur. Cependant, une certaine confusion sémantique règne dans les textes où les mots « orgue » et « harmonium » sont souvent confondus. Diverses autres expressions apparaissent ici et là, comme la « serinette » ou l'« orgue à cylindre²¹ » à La Prairie. À Lauzon, en 1867, on parle d'« orgue-main » ou d'« harmonium-orgue²² », en fait un harmonium²³. Cet instrument, né en France avec l'« orgue expressif » de Gabriel-Joseph Grenié en 1810, va connaître une grande fortune dans les paroisses trop pauvres pour acheter un orgue proprement dit.

On peut situer vers 1840 le début de cette invasion, la date la plus ancienne que nous ayons relevée étant celle de 1845, à Sorel²⁴. Par la suite, dès les années 1850, l'harmonium se répand dans les paroisses, comme celles de Cap-Santé en 1852, de Lévis en 1853, Lauzon, Châteauguay ou Saint-Jean-Port-Joli en 1855, de Saint-Antoine-de-Tilly en 1857, voire même de Québec en 1859. Les registres confirment donc les remarques de Classey et Kallmann selon lesquelles

moins coûteux, plus léger et nécessitant moins d'entretien que les pianos, les harmoniums connurent leur plus grande popularité de 1870 à 1910 environ, et la demande du public s'accrut grâce à une publicité tapageuse dans les journaux. La plupart des modèles étaient destinés à un usage à domicile, mais il s'en trouvait parfois dans des auditoriums. Dès les années 1870, de grandes compagnies fabriquaient quelques modèles à deux claviers pour l'église et l'orchestre²⁵.

Le remplacement progressif par l'orgue à tuyaux s'explique par la richesse croissante des églises, et les livres de comptes sont les témoins privilégiés de ces achats effectués auprès des principaux facteurs du temps, comme Eusèbe Brodeur, Louis Mitchell, Samuel Russell Warren, Napoléon Déry ou les frères Casavant. Les dépenses concernant de « véritables » orgues apparaissant d'ailleurs assez tôt dans les registres. Ainsi les livres de comptes de Sainte-Anne de Varennes font mention d'un orgue en 1820²⁶. Boucherville reçoit en 1827 un orgue commandé en 1823, les registres donnant, en 1829, le prix du « buffet », le nom (Henri Louis) et le salaire de l'organiste et du souffleur en 1833²⁷.

Les organistes jouent un rôle de plus en plus important dans l'accompagnement du plain-chant et de la polyphonie (parfois chantée sous forme de faux-bourdon), que proposent de nombreux recueils édités en France, parfois en Italie. Inspirés par l'École de Niedermeyer de Paris et par les sociétés de Sainte-Cécile européennes, le Québec voit paraître des compositions et des ouvrages destinés à l'accompagnement rédigés par certains musiciens, organistes et maîtres de chapelle, dont les noms et les œuvres se retrouvent quelques fois dans les archives paroissiales, comme Jean-Chrysostome Brauneis, Jean-Baptiste Labelle, Joseph-Julien Perreault, Antoine Dessane, Pierre-Minier Lagacé et Ernest Gagnon²⁸.

Les cantiques

Les historiographies et les archives locales témoignent aussi abondamment combien la paroisse se nourrit de cantiques et de noëls, expressions populaires parmi les plus représentatives. À Charlesbourg, par exemple, Georgette Bourbeau a décrit le rôle fondamental du cantique :

L'assemblée est appelée parfois à chanter des cantiques en français selon les dévotions et le temps de l'année : le mois de Marie, la dévotion à Sainte-Anne, etc. À la sortie de la messe, au salut du saint sacrement (*sic*), avant et après le catéchisme, avant et après les sermons de la retraite ou les réunions des confréries, le peuple chante de vieux cantiques. Chaque paroisse a son répertoire. La procession de la Fête-Dieu est l'occasion d'utiliser le sien. Il n'est pas rare qu'un paroissien revienne d'une paroisse voisine jaloux d'un beau cantique qu'il a entendu là-bas. Ces cantiques, pour la plupart, sont fait de paroles pieuses mises sur des airs profanes

d'autrefois. Il y en a pour tous les goûts : des berceuses, des valse, des marches, des acclamations. À l'église on les chante à pleins poumons. À la maison, on les chantonne pour soi, en travaillant ou en berçant les enfants. Les cantiques, c'est une partie de notre folklore²⁹.

Les auteurs les plus connus au XIX^e siècle, comme Lambillotte ou Daulé, sont les plus prisés. Ce genre étant situé à la limite entre le profane et le sacré, il n'est pas surprenant, comme le signale Bourbeau, que les sources entretiennent une certaine confusion avec certains autres genres à la mode, comme la chanson ou la romance.

La musique non liturgique

En dehors des villes principales, les paroisses rurales connaissent moins les événements musicaux non reliés au culte, comme les séances musicales et les soirées de concerts mêlant musique vocale et musique instrumentale. Toutefois, si nous n'avons pas encore relevé de textes mentionnant le serpent ou l'ophicléide, instruments destinés à soutenir le plain-chant, il arrive que les inventaires des curés citent le piano ou le violon, destinés plutôt à un usage domestique ou pédagogique. Dans les paroisses rurales, les fanfares et les harmonies civiles, ces deux expressions étant souvent confondues, deviennent courantes dans le dernier tiers du XIX^e siècle, où l'on parle aussi d'« orchestres » ou de « bandes ». Ainsi, Saint-Gervais de Bellechasse, qui connaîtra sa première fanfare en 1880, possédait déjà, en 1865, un « orchestre » portant le nom d'« orchestre Sabatier » :

L'instrumentation devient plus variée et partant plus complète. Le corps des musiciens utilise des clarinettes, des violons, une flûte, des fifres, etc., et le tambour. [...] Ferdinand Sabatier, compositeur, pianiste, organiste, est véritablement l'âme de l'orchestre [...]. [L'auteur cite :] 3 violons, 1 violoncelle, 1 piccolo, 1 flûte, 1 clarinette, 1 tambour, 1 orgue et 1 piano (joué par la même personne)³⁰.

Le chantre au cœur de l'univers cérémoniel et musical

De manière évidente, les textes placent le chantre principal au centre de l'appareil musical et les cérémonies y sont présentées comme ce qui conviendrait d'appeler le *théâtre du grand chantre*, théâtre où règne la règle des trois unités. Comme nous le verrons plus bas, l'espace sacré du cérémonial se présente

Seigneurie de Lauzon, p. 102 et 523.

²³ Selon Classey et Kallmann, « les petits harmoniums fabriqués au Canada vers le milieu du XIX^e siècle furent appelés mélodéons ou « cottage organs »; les modèles plus gros, introduits après 1860, furent connus sous les noms d'harmoniums, orgues à console, orgues de salon et, communément, orgues à pompe ». T. Classey et H. Kallmann. « Harmoniums », *Encyclopédie de la musique au Canada*, p. 1507.

²⁴ *Registres de la fabrique de la paroisse Saint-Pierre-de-Sorel, 1727-1874*, Saint-Pierre de Sorel, presbytère. Précisons que Samuel Warren vendait des harmoniums à Montréal, où il s'était établi en 1836.

²⁵ T. Classey et H. Kallmann. « Harmoniums », p. 1508.

²⁶ [*Livres de comptes et de dépenses*], Saint-Anne de Varennes, presbytère.

²⁷ *Archives de la paroisse de Boucherville et registres de la fabrique commençant en 1792*, Boucherville, presbytère. L'étude des salaires de l'organiste et du souffleur peut s'avérer fort utile à une compréhension plus approfondie de l'histoire de l'orgue au Québec.

²⁸ Jean-Chrysostome Brauneis (1814-1871); Jean-Julien Perreault (1826-1866); Antoine Dessane (1826-1873). Il arrive que les paroisses conservent quelques exemplaires des ouvrages de Jean-Baptiste Labelle (*Répertoire de l'organiste*, 1851), Pierre-Minier Lagacé (*Les Chants d'Eglise, harmonisés pour l'orgue suivant les principes de la tonalité grégorienne*, Paris, 1860), Ernest Gagnon (*Accompagnement d'orgue des chants liturgiques*, 1903).

²⁹ G. Bourbeau. *Répertoire du patrimoine religieux : paroisse Saint-Charles Borromée de Charlesbourg*, p. 32.

³⁰ [Le comité du livre du 2^e centenaire]. *Des Cadiens... aux Gervaisiens*, p. 325. Il est difficile de préciser si ce Ferdinand Sabatier avait quelque rapport avec Charles Wugk Sabatier (1819-1862) qui, après 1856, enseigna à Saint-Jean-Chrysostome de Lévis puis à Saint-Gervais et enfin à Chambly avant de s'installer à Montréal. Voir H. Kallmann. « Charles (Désiré Joseph) Wugk Sabatier », *Encyclopédie de la musique au Canada*, p. 2986.

comme l'unité de lieu. Certes, hors de l'église s'étend le paysage paroissial, avec le cimetière, les chapelles, les reposoirs et les croix de chemin, qui forment le cadre de ces processions où la société paroissiale s'organise en une ordonnance réglée comme une pavane, dont elle a le tempo solennel, et où ecclésiastiques, chantres, membres de la fanfare et paroissiens marchent selon le pas *moderato pesante* des prières, du plain-chant et des cantiques. Mais le décor habituel reste bien sûr l'église, les chanteurs se plaçant dans les stalles du chœur, puis, de plus en plus, sur les « bancs des chantres », avant de monter définitivement à la tribune de l'orgue.

L'unité de temps, c'est avant tout le temps sacré du dimanche, où la paroisse, dispersée pendant la semaine, s'adonne au rite d'une « reconstruction sociale », qui rassemble le monde rural proche, par ses mœurs et ses métiers, du monde agricole médiéval. Selon Sylvain et Voisine,

Le rendez-vous dominical ou festif est l'occasion la plus courante de réunir la communauté paroissiale. Venus des quatre coins du territoire, les gens se rassemblent non seulement pour prier en commun, mais aussi pour échanger des nouvelles, visiter la parenté, pour acheter des marchandises, participer à certaines réunions ou simplement pour se sentir solidaires des autres membres de la communauté³¹.

L'unité d'action des cérémonies est codifiée selon le cérémonial romain ordonné par le premier concile ecclésiastique à la suite de ses travaux. C'est donc au curé et à ses aides qu'il revient de respecter fidèlement cet ensemble complexe de gestes et de symboles. Cette « gestique culturelle » se double d'un deuxième cérémonial, à peine prévu par les textes officiels, mais dont les descriptions abondent dans les témoignages écrits évoqués plus haut. Cette « liturgie parallèle » revient en effet au personnel musical, c'est-à-dire principalement aux chantres.

La comédie du grand chantre

La liturgie est bien sûr confiée au curé, auquel revient un certain rôle musical réduit le plus souvent aux quelques intonations et chants divers prévus par les cérémoniaux et le Missel. Le curé peut d'ailleurs posséder certains dons pour la musique. Ainsi, à Rivière-Ouelle, Charles Bégin (curé de 1838 à 1872) « avait une belle voix de ténor et aimait chanter des cantiques³² ». Dans la même paroisse, son successeur, le curé Éloi Victorien Dion

(1874-1892), « avait une belle voix; souvent il se rendait au jubé de l'orgue et s'y faisait entendre³³ ».

Mais les textes montrent que l'attention des paroissiens se portait plus volontiers vers le personnage du chantre principal, qu'on pourrait qualifier de « double » du curé, dans un monde où deux célébrations se jouent en harmonie : la célébration de la parole, que chacun des acteurs doit déclamer, commenter et soutenir selon le rôle qui lui est imparti, et la célébration de la société paroissiale à laquelle tous, à divers degrés, sont chargés de participer. C'est ce « double musical » que nous allons décrire et, d'une certaine manière, tenter de réhabiliter.

Dans le cadre de ses recherches en France, et en particulier en Bretagne, Jacques Cheyronnaud a relevé, de manière juste et inspirante, l'ensemble des signes qu'il décrit comme une « musique à voir et à entendre³⁴ », et qui se manifeste par des « manières de lutrin³⁵ » qu'on retrouve au Québec. Pour illustrer cette pratique, un des textes les plus réussis demeure celui où David Gosselin, chantre et historiographe, décrit Michel Campeau, chantre à Saint-Laurent sur l'Île d'Orléans dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Citons d'abord ce texte au complet.

Sitôt qu'il apparaissait au coin sud de l'autel, le surplus décollé jusqu'au ventre, toutes les têtes se tournaient dans cette direction. Après une demi-génuflexion s'il était en retard, il gagnait sa stalle en souriant aux chantres arrivés avant lui, s'agenouillait trois secondes puis, après un premier coup d'œil dans la nef, il feuilletait son graduel en quête de l'office du jour, et commençait à chanter. Au son de cette voix mâle, vibrante, agréable, bien que manquant un peu de souplesse, et dont le timbre emplissait sans effort toutes les oreilles de la nef, les gosiers du groupe qu'il dirigeait et dominait se faisaient moins craintifs et égrenaient les notes plus couramment. Ils étaient sûrs d'être remis sur la piste par leur chef qui la perdait lui aussi, mais qui pouvait improviser jusqu'à ce qu'il la retrouvât. Il la perdait non par incompetence, mais par inattention plutôt. Sa modulation, en effet, tout en respectant les règles fondamentales du plain-chant, était un peu fantaisiste, trop indépendante des détails. Cependant elle n'était ni agaçante ni désagréable, non plus que son cérémonial que les étrangers seuls trouvaient original. Ainsi, lorsqu'il entonnait, le bras droit tendu comme s'il eut tenu en main un poids de cinquante livres, un œil dans son livre et l'autre dans la nef, les

³¹ P. Sylvain et N. Voisine. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIII^e et XIX^e siècles*, tome 2, *Réveil et consolidation (1840-1898)*, p. 330.

³² P.-H. Hudon. *Rivière-Ouelle de la Boutellerie. 3 siècles de vie*, p. 236.

³³ *Ibid.*, p. 258.

³⁴ J. Cheyronnaud. « Musique et institutions au village », p. 265.

³⁵ *Ibid.*, p. 270.

premières notes jaillissaient lorsqu'il était encore assis, il continuait en se levant debout, et finissait assis comme au début³⁶.

Dès son entrée en scène, et se préparant, comme le veut la liturgie, à entonner l'introit de la messe du jour, le chantré se distingue par un cérémonial qui lui est propre. À la liturgie conduite par le prêtre, il joint une gestique que les livres n'ont pas entièrement prévue, même si les cérémoniaux³⁷ détaillent jusqu'à la manie les moindres faits et gestes des acteurs de la liturgie, l'ordre des processions, la nature et la disposition exacte des objets du culte selon les fêtes et l'importance des églises. En entrant par le « coin sud de l'autel », le chantré affirme donc son rôle d'acteur liturgique, puisque sa place, comme celle des autres chantres, est, du moins ici, dans les stalles du chœur. Dès qu'il apparaît, le chantré Campeau se présente comme un *acolyte*³⁸ du célébrant, et se charge de reprendre à son compte la parole en la chantant, c'est-à-dire en la commentant à son tour et à sa manière.

Ce cérémonial musical trouve sa confirmation à la fin du texte (« lorsqu'il entonnait, le bras droit tendu comme s'il eût tenu en main un poids de cinquante livres »). Alors que le curé s'adonne à une gestique cultuelle, le chantré semble se livrer à l'*actio* propre à l'art du discours. Le « bras droit tendu » est celui de l'orateur dont la pose a été fixée par la statuaire antique et les textes des rhétoriciens romains, en particulier le *De oratore* de Cicéron et le *De Institutione oratoria* de Quintilien, que les collègues et les séminaires ont transmis jusque dans le courant du ^{xx}e siècle. Cette pose déclamatoire, obéissant à un hiératisme solennel dont les « cinquante livres » soulignent la pesanteur quelque peu emphatique, est aussi celle de l'acteur et du chanteur d'opéra des ^{xviii}e et ^{xix}e siècles que Dene Barnett a déjà décrit en détail³⁹. Emporté par sa déclamation modulée, le chantré, en bon orateur-chanteur, va jusqu'à mimer le geste musical : son mouvement « assis-debout-assis » forme une arsis et une thésis musicales, sorte de danse qui fait écho au « debout-assis-à-genoux » de l'assistance.

Comme un orateur antique enveloppé dans sa toge, le chantré Campeau est paré de son « surplis décolleté jusqu'au ventre ». Le surplis, le jupon et le bonnet carré forment le costume liturgique des chantres et puisque, comme on l'a dit, c'est la communauté paroissiale qui paye, on devine qu'elle surveille l'état de ces

vêtements. Si on comprend que « décolleté » veut dire ouvert, on pourrait donc s'étonner de l'apparente désinvolture du chantré Campeau, sachant qu'ailleurs bien des chantres ont des tenues plus réservées. Mais n'y aurait-il pas de la part de notre chantré comme un désir de maîtriser son apparence ? Désorganisant quelque peu le vêtement liturgique qui le haussait déjà au-dessus de la condition de simple paroissien, le chantré, rempli d'un certain orgueil, manifeste qu'il tient un rang et joue un rôle comparable à celui du curé. En ce sens, son apparence manifeste une évidente réappropriation des signes et des symboles. Le message de cette entrée remarquée démontre donc ce que nous avançons plus haut : le chantré est la réplique populaire aux directives de l'Église.

Puisque « toutes les têtes se tournaient dans cette direction », c'est donc que les regards de la société paroissiale se portent sur le « double » du curé, le mouvement synchronisé des têtes et des yeux prouvant combien l'entrée de notre acteur est réussie. Dans un sens, cette collective convergence de l'attention est déjà une approbation sociale : le chantré, « notre chantré », est attendu. Certains sourient sans doute devant l'attitude quelque peu grandiloquente du personnage, d'autres peuvent avoir une pensée pour les coutures fraîchement réparées de son surplis. Tous ont reconnu un des leurs, qu'ils ont collectivement haussé au rang solennel d'où il doit à la fois chanter la parole de Dieu et, en contrepoint, vanter les vertus de la société paroissiale.

En décrivant comment le chantré « gagnait sa stalle en souriant aux chantres arrivés avant lui », Gosselin rappelle qu'on doit des égards à ce notable. Il tient un rang, que son métier lui confère déjà : arpenteur, instituteur, meunier, forgeron, notaire, voire capitaine de milice, il appartient pleinement à la structure sociale de par l'importance de ses qualifications et de son rôle dans l'économie paroissiale. En principe, il sait lire, écrire et compter. Compter, puisque, lorsqu'il n'accepte pas de chanter gratuitement, ce qui était d'ailleurs courant, il surveille le salaire et le casuel que les marguilliers lui octroient et consignent dans les livres de comptes. D'autres avantages peuvent lui être conférés : outre un banc gratuit dans l'église⁴⁰, les marguilliers les récompensaient pour leurs services en leur proposant un enterrement et une tombe dans l'église même, et ce, aux frais de la paroisse⁴¹.

³⁶ D. Gosselin. *Figures d'hier et d'aujourd'hui à travers Saint-Laurent, Île d'Orléans*, p. 122-123.

³⁷ Voir en particulier le *Manuel de liturgie selon le rit romain* de Joseph Haegy. La treizième partie est consacrée aux « fonctions spéciales à chacun des Ministres », et le chapitre IV de cette partie décrit l'« Office des Chapiers et des Chantres ». Voir aussi l'entrée « chantres » de la table analytique des matières, à la page 547. Il arrive aussi que les contrats passés avec les chantres décrivent brièvement cet aspect du métier de chantré.

³⁸ L'expression n'apparaît pas dans les sources, mais plutôt dans les cérémoniaux.

³⁹ D. Barnett et J. Massy-Westrop. *The Art of Gesture: the Practices and Principles of 18th Century Acting*, 1987.

⁴⁰ On sait que les paroissiens devaient payer le banc familial qu'ils occupaient dans l'église, selon leurs capacités financières et leur rang social.

⁴¹ Cette pratique se reflète dans les contrats passés entre les premiers chantres et la paroisse. À L'Islet, par exemple, l'entente stipule que « le premier chantré peut avoir son service funéraire gratuitement s'il décède durant son mandat ». L. Bélanger. *L'Islet, 1677-1977*, p. 56.

Le chantre peut même parfois se permettre d'arriver en retard à la messe. Va-t-on lui en faire reproche? Dans une société soumise à des impératifs agricoles, on peut trouver bien des excuses pour arriver après le début de la cérémonie. Si l'incident se répète trop souvent, les marguilliers ou le curé s'en plaindront. Or Campeau sait faire. Son rang lui permettant certains écarts, il se comporte comme un maître du temps et de l'espace sacré : il entre comme un chef d'orchestre *après ses gens*, c'est-à-dire les autres chantres et les enfants de chœur.

Voilà donc le grand chantre au centre de l'espace sacré, devenu espace musical. Après s'être assuré de la complète attention des paroissiens, il ajoute un nouveau symbole, celui du livre (« puis après un bref coup d'œil dans la nef, il feuilletait son graduel en quête de l'office du jour, et commençait à chanter »). Le curé consulte son missel. Au chantre revient le graduel, descendant remanié, après le premier concile provincial, des premiers graduels, antiphonaires et vespéraux que nous avons décrits plus haut. À côté du cérémonial et du missel destinés au prêtre, le graduel fait partie des livres payés et entretenus par la paroisse. Les grands livres de lutrin étant en voie de disparition et le nombre de chantres allant en augmentant, ces ouvrages sont désormais portatifs, donc de taille réduite. À la demande des évêques, les nouveaux livres sont aussi destinés aux fidèles afin qu'ils puissent suivre plus aisément les chants, mais cette pratique semble peu répandue chez les paroissiens du XIX^e siècle et ne trouve pas d'échos dans les sources. Il reste que le chantre possède maintenant son propre livre de chant grégorien, signe de son importance sociale. Arriver à l'église, graduel en main, apparaît donc comme le symbole d'un rang dont beaucoup sont fiers.

Par ailleurs, posséder un livre de chant suppose qu'on en connaît non seulement le contenu, mais l'organisation, qui diffère des livres ordinaires. Gosselin montre que le chantre Campeau connaît ces mystères : en « feuilletant son graduel », il ne cherche pas l'introït de la messe du jour dans la table des matières; il parcourt plutôt le calendrier qui commande l'ordre (l'*ordo*) des fêtes de l'année liturgique. Ce faisant, parallèlement au rôle du curé, il s'approprie le temps sacré et ramène le début de la cérémonie au début des chants.

Notre « virtuose de paroisse » est maintenant à l'œuvre, et Gosselin s'en fait le critique

avisé, dans une perspective moins innocente qu'il n'y paraît. La qualité de la voix du chantre Campeau (« au son de cette voix mâle, vibrante, agréable, bien que manquant un peu de souplesse, et dont le timbre emplissait sans effort toutes les oreilles de la nef ») est ici un indice sur les rapports que l'église paroissiale entretient avec les instances ecclésiastiques. En effet, dans le courant de la restauration du chant grégorien, qui s'insère dans la réforme ultramontaine et unificatrice de la liturgie romaine, le XIX^e siècle connaît un vaste mouvement de révision des pratiques. Afin d'imposer cette nouvelle liturgie et le « nouveau chant », on s'adonne à de nombreuses critiques dépréciatives contre les chanteurs et le « plain-chant », expression désormais supplantée par celle de « chant grégorien ».

En Europe, et surtout en France, le chant des chantres de paroisse est particulièrement visé : « populaire », « grossière », considérée comme la descendante directe de la *vox tau-rina*, cette « grosse voix » que François I^{er} appréciait en son temps est désormais rabais-sée au rang des sons venus de l'étable, et ramenée à ce que Cheyronnaud qualifie de « bestiaire du lutrin⁴² ». Cette dépréciation de ce que j'oserais appeler la « voix paroissiale » apparaît dans les années 1830, années où le mouvement de restauration commencent à se répandre. Lemieux s'en fait encore l'écho aujourd'hui :

En général, malgré certains efforts de compétence, la qualité du chant et de la musique ne s'améliorait pas rapidement. Voix forcées et cacophonie semblaient monnaie courante; « prétendre savoir les choses sans les avoir apprises » apparaissait la source principale de ces lacunes, selon la *Minerve* du 14 janvier 1830⁴³.

Mais s'agit-il vraiment d'une pratique musicale corrompue? Certes, les textes ne sont pas toujours tendres envers les chantres, mais, curieusement, les critiques venues du milieu lui-même ne sont pas aussi nombreuses qu'on pourrait le croire. Grâce à une indulgence générale, tout se passe plutôt comme si on s'entendait pour pardonner aux chantres, eux-mêmes paroissiens que leurs concitoyens ne sont pas portés à critiquer publiquement. On s'en amuse souvent, on aime les entendre (encore aujourd'hui le *Minuit, chrétiens* reste un de leurs moments de gloire), en un mot on veut qu'ils soient là. Dans les centres urbains, les chanteurs rivalisent de bon goût pour le plaisir de la bourgeoisie. Les chantres de campagne, eux, s'en

⁴² J. Cheyronnaud, « Musique et institutions au village », p. 272.

⁴³ L. Lemieux, *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIII^e et XIX^e siècles*, p. 296.

tiennent à ce « chant de la paroisse » où la beauté est souvent mise à mal, ce qui importe peu en définitive, puisque le chantré, c'est « nous autres » d'abord. Alors que les journaux des villes ironisent à son propos, les paroissiens savent que le chantré fait partie de ces personnages qui assurent leur cohésion et leur solidarité. La preuve en est dans le texte de Gosselin (« son cérémonial que les étrangers seuls trouvaient original »), où il est clair que le chant de Campeau possède une vertu sociale. Délégué par ses pairs, Campeau est celui qui présente toutes les apparences du savoir puisqu'il est ministre de l'appareil musical et sacré. Comme le curé, il est berger, puisque les autres chanteurs « étaient sûrs d'être remis sur la piste par leur chef qui la perdait lui aussi, mais qui pouvait improviser jusqu'à ce qu'il la retrouvât ». Il conduit et *ras-sure* donc non seulement « les gosiers du groupe » des autres chanteurs, mais la paroisse toute entière : la célébration dominicale de la cohésion paroissiale est assurée.

Gosselin insiste sur l'habileté du chantré Campeau, qui peut perdre la « piste [...] non par incompetence, mais par inattention plutôt ». Car, tout autant que les ficelles du métier, Campeau connaît les « règles fondamentales du plain-chant », ce qui lui permet, en bon équilibriste, de se rattraper avec une certaine virtuosité. Mais en même temps, sa « modulation » prend des libertés avec ces mêmes règles. Le chantré de campagne connaît-il les ouvrages théoriques et les méthodes ? Il est difficile, à ce stade-ci, d'apporter une réponse précise. Si nous en avons retrouvé ici et là quelques exemplaires dans les paroisses, ces ouvrages sont conservés en bien plus grand nombre dans les séminaires et les collèges, où leur usage est prouvé, comme nous l'avons vu plus haut⁴⁴. La culture musicale du chantré se résume le plus souvent aux rudiments qu'il a reçus à l'école et dans les rangs des enfants de chœur, plus tard dans ceux de la chorale. Reposant avant tout sur la transmission orale et la pratique quotidienne, cette instruction élémentaire ne fera pas le bonheur des évêques, qui y voient surtout des abus et des atteintes au plain-chant officiel. L'ajout intempestif de dièses en est un bon exemple, bien que cette habitude, qui remonte au plain-chant musical baroque où se mêlaient modalité et tonalité, mettra longtemps à disparaître des livres de chant, et en particulier des populaires *Messes royales* de Henri Dumont. En 1866 par exemple, l'évêque de Montréal envoie aux curés une circulaire où il leur

donne la directive suivante :

Je vous prie de recommander à vos chantres, surtout lorsque plusieurs chantent ensemble, d'exécuter la notation telle qu'elle est, sans faire de dièses à tout propos, car s'il n'y a pas entente entre les chantres d'un même chœur, on comprend qu'il en résultera de bien misérables discordances⁴⁵.

Une des preuves de cette culture approximative repose sur la prononciation du latin. Comme en France, les chantres du Québec semblent avoir conservé la prononciation traditionnelle à la française, avant d'adopter les règles romaines, donc italiennes, imposées, selon Patricia Ranum, par les spécialistes et les autorités⁴⁶. Nous n'avons pas encore relevé d'informations précises à ce sujet, et les quelques anciens chantres interrogés ont sur ce point des souvenirs contradictoires. Cependant, quelques textes rapportent une curieuse habitude selon laquelle certains chantres et paroissiens, par paresse ou par ignorance, s'adonnaient à des jeux de mots ou autres calembours latins-français. Les transcriptions établies par les historiographes locaux révèlent une prononciation du latin à la française qui semble avoir persisté longtemps dans les campagnes de l'ancien et du nouveau monde. Turgeon transcrit ainsi, chez une vieille paroissienne, la prononciation à la française de la voyelle « u » dans les mots latins *mea culpa* :

Les réponses en latin provoquaient également de curieux écarts d'interprétation, notamment, par exemple, le cas de la vieille [femme] à la coulpe du Confiteor : « Méo r'cule pas, Méo r'cule pas, Maxime non plus racule pas⁴⁷ ».

La formation de chantres de paroisse n'était donc pas des plus poussées et pouvait varier considérablement d'un village à l'autre. Pourtant Campeau connaît ses notes, ses mélodies, et un peu de latin. Mais il est plutôt cavalier avec les détails, et Gosselin l'accuse d'« inattention », alors qu'il faudrait plutôt y voir, sous un apparent irrespect, les traces manifestes d'un art du chant disparu depuis. On peut y discerner cette liberté d'improvisation qui caractérisa le métier des chantres pendant des siècles. Toutes proportions gardées, Campeau est le modeste héritier des psalmistes du premier millénaire, des inventeurs des premiers organums, « déchants », faux bourdons, « fleureti » et autres « machicotages » de l'époque baroque⁴⁸, pratiques que le XIX^e siècle cherche à condamner, même si on en

⁴⁴ Voir note 17.

⁴⁵ Lettre circulaire de l'évêque de Montréal. *Recommandations aux maîtres de chapelles, chantres et organistes*, cité par *Le Canada musical*, 1^{er} octobre 1866, p. 31.

⁴⁶ P. Ranum. *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*, Arles, Actes Sud, 1991.

⁴⁷ P.-P. Turgeon. *La vie à Ste-Claire*, p. 87. Turgeon ne donne pas de date.

⁴⁸ J. Lebeuf. *Traité historique et pratique sur le plain-chant*, 1741.

retrouve des traces dans les livres théoriques d'alors. La « fantaisie » de Campeau, c'est donc bien encore la « fantasia », l'imagination, cette créativité du chantré qui ajoute ses propres ornements et ses propres figures aux mélodies officielles.

Par ailleurs, même si, à cette époque de restauration, la *leçon* écrite des mélodies authentiques originales gagne en importance, Campeau, répétons-le, reste dans le monde de l'oralité. Pour lui, les signes musicaux n'ont pas de sens absolu mais se présentent comme des repères. Il ne *lit* pas, il se tient à une *certaine distance* de son livre et des grosses notes carrées comme le prouve le texte de Gosselin (« un œil dans son livre et l'autre dans la nef »). Cheyronnaud a désigné par l'expression « verbo-mélodique » cette attitude particulière devant le livre, où « l'apprentissage de répertoires en langue latine s'était effectué sans que les textes n'aient été dissociés de leurs supports mélodiques⁴⁹ ». Dans cette perspective, « le tracé pictographique venait au secours de la mémoire ou la mémoire volait au secours du tracé sans que l'on sache toujours lequel avait le dernier mot⁵⁰ ». Cela explique combien l'art du chantré repose en bonne partie sur une pratique des écarts par rapport à un code qui d'ailleurs les autorisent. Intuitivement, les paroissiens connaissent le code et devinent où sont les écarts. Ils savent que seul le maître chantré peut se permettre cette liberté et que, par là, il affirme son autorité et remplit le rôle que la société paroissiale lui a confié.

Conclusion

Si la cohérence des rites et des symboles est bien à l'image de la cohérence de cette société paroissiale, il ne faudrait pas en conclure que le monde rural était entièrement protégé du monde moderne, et cet article a cherché à délimiter la frontière, au demeurant assez floue, entre ces deux mondes. De plus, la règle classique des trois unités que nous avons énoncée au départ n'admet pas une quatrième règle, celle de l'unité de ton, c'est-à-dire l'unité des répertoires, des styles et des pratiques, unité que le *Motu Proprio* de Pie X (1903) et les éditions de l'Abbaye de Solesmes ont imposée. En effet, l'étude de la vie musicale dans les églises paroissiales démontre que l'histoire de la musique au Québec repose en bonne partie sur une histoire des pratiques intimement liées à une histoire de la société locale, selon de complexes rapports

entre tradition et modernité.

Enfin, il est évident que cette histoire n'en est qu'à ses débuts. Comme elle ne pourra se développer qu'en allant exhumier les archives et les écrits locaux du territoire tout entier, on devine, par cet article qui repose sur un échantillon de sources, combien il reste à faire dans ce domaine. L'ampleur de la recherche, les travaux considérables qu'elle implique, le type d'équipe qu'il faudrait mettre sur pied susciteront-ils un jour l'intérêt chez quelques courageux chercheurs ? La solution viendra sans doute dans un renforcement et une amélioration des recherches locales et régionales, notre expérience ayant montré qu'il existe dans les paroisses des esprits curieux et enthousiastes, attentifs à la reconnaissance de leur culture, et auprès desquels il y a beaucoup à apprendre ◀

RÉFÉRENCES

- BARNETT, Dene et Jeanette MASSY-WESTROP. *The Art of Gesture: the Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, C. Winter, 1987.
- BÉHAGUE, Gérard (édit.). *Performance practice. Ethnomusicological perspectives*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1984.
- BÉLANGER, Léon. *L'Islet, 1677-1977*, Montmagny, [s.é.], 1977.
- BOURBEAU, Georgette. *Répertoire du patrimoine religieux : paroisse Saint-Charles Borromée de Charlesbourg*, Charlesbourg, Société historique de Charlesbourg, 1993.
- CHEYRONNAUD, Jacques. « La musique en ses idiomes : projet d'ethnographie musicale en 1853 », *Gradhiva, revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, vol. 16, 1994, p. 93-108.
- CHEYRONNAUD, Jacques. « Musique et institutions au village », *Ethnologie française*, vol. 14, 1984, p. 265-280.
- FORD, Clifford (édit.). *Chœurs religieux et liturgiques I et Chœurs religieux et liturgiques II*, Le Patrimoine musical canadien, vol. 2 et 9, Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, 1984 et 1988.

⁴⁹ J. Cheyronnaud. « Musique et institutions au village », p. 270.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 270.

GAUTHIER, Raymonde. *Construire une église au Québec : l'architecture religieuse avant 1939*, Montréal, Libre Expression, 1994.

GOSSELIN, David. *Figures d'hier et d'aujourd'hui à travers Saint-Laurent, Île d'Orléans*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1919.

HAEGY, Joseph. *Manuel de liturgie selon le rit romain*, 14^e édition, Paris, Librairie Lecoffre, 1928.

HUDON, Paul-Henri. *Rivière-Ouelle de la Bouteillerie : 3 siècles de vie*, Ottawa, l'Auteur, 1972.

KALLMANN, Helmut. *A History of Music in Canada 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1987.

KALLMANN, Helmut, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS (édit.). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2^e édition, Saint-Laurent, Fides, 1993.

LACROIX, Benoît et Madeleine GRAMMOND. *Religion populaire au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985.

LECLERC, Charlotte. « Le cantique au Canada Français », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1983.

LEBEUF, Jean. *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, Jean-Baptiste Hérissant, 1741.

LEMAY, J.-Armand et Robert MERCIER. *Esquisse de Saint-Henri de la Seigneurie de Lauzon*, [s.l.], Les Éditions Marquis, 1979.

[Comité du livre du 2^e centenaire]. *Des Cadiens aux Gervaisiens*, Sainte-Marie de Beauce, Imprimerie Le Guide, 1979.

PROVENCHER, Jean. *Les Quatre saisons dans la vallée du Saint-Laurent*, Montréal, les Éditions du Boréal, 1996.

PROVOST, Honorius. *Sainte-Marie de la Nouvelle-Beauce : histoire religieuse*, Québec, Société historique de la Chaudière, 1967.

RANUM, Patricia. *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*, Arles, Actes Sud, 1991.

TURGEON, Pierre-Paul. *La vie à Ste-Claire pendant 150 ans*, s.l., s.é., [1975].

VOISINE, Nive, Jean HAMELIN, et Nicole GAGNON. *Histoire du catholicisme québécois*, dirigée par Nive Voisine, Montréal, les Éditions du Boréal, 1984. *Les XVIII^e et XIX^e siècles : Les années difficiles 1760-1839*, par Lucien Lemieux. *Les XVIII^e et XIX^e siècles : Réveil et consolidation 1840-1898*, par Philippe Sylvain et Nive Voisine. *Le XX^e siècle : 1898-1940*, par Jean Hamelin et Nicole Gagnon. *Le XX^e siècle : de 1940 à nos jours*, par Jean Hamelin.

Résumé

Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIX^e siècle : La musique du lutrin et son temps

Jean-Pierre Pinson (Université Laval)

Dans cet article, l'auteur cherche à dresser une première synthèse de la vie musicale dans les églises paroissiales au Québec durant le XIX^e siècle, en prenant pour toile de fond la société paroissiale alors en plein développement. Ce premier exercice de synthèse s'appuie essentiellement sur les archives et les monographies locales, sources qui n'ont pas encore été systématiquement exploitées et traitées. En prenant comme figure centrale et emblématique le maître chantre, représentant de la tradition populaire, cet article cherche à ébaucher une histoire des rapports entre la société québécoise et la musique liturgique, histoire confrontée au courant international de la restauration liturgique et grégorienne, et perméable aux influences de la musique non liturgique, voire profane, alors en vogue.

Abstract

The Precentor and Parochial Society of 19th-Century Quebec: The Music and Times of the Lectern

Jean-Pierre Pinson (Laval University)

The author aims to provide a first profile of musical life in the parish churches of 19th century Quebec as it existed against the back-drop of a fast-developing parochial society. This initial undertaking is based for the most part on material from local archives and monographs, sources which have not yet been fully explored or dealt with in a systematic fashion. Taking the precentor as a central and emblematic figure representing the popular tradition, this article attempts to outline a history of relationships between Quebec society and liturgical music. It is the history of a society that, while confronted with an international movement toward liturgical and Gregorian restoration, was receptive to the influences of the non-liturgical – indeed profane – music then in fashion.

Biographie

Jean-Pierre Pinson

Université Laval

Jean-Pierre Pinson, Ph. D. en musicologie, est professeur titulaire à la retraite de la Faculté de musique de l'Université Laval. Il est l'auteur, avec Élisabeth Gallat-Morin, de *La vie musicale en Nouvelle-France* (Québec, Septentrion, 2003, Prix Opus 2003). Il a également co-signé, avec Marie-Thérèse Lefebvre et cinq autres collaborateurs, *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004* (Québec, Septentrion, 2004, Prix Opus 2009). Spécialisé dans la musique religieuse et le plain-chant en Nouvelle-France, il a élargi son domaine de recherche au XIX^e siècle. Il est l'auteur de conférences et de nombreux articles. Il a collaboré au Centre de recherche universitaire sur la littérature et la culture québécoise. Depuis deux ans, on peut l'entendre sur les ondes de Radio VM, où il a conçu une émission hebdomadaire dans la série «Musique classique».

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)	
« <i>Lettre posthume de Conrad</i> 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)	
« Mouvence 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)	