

# LE CHANT DE FONTENAY

## LITURGIE FONDAMENTALE ET GRAND CHANT DE SOLISTE GREGORIEN

### IEGOR REZNIKOFF

L'abbaye de Fontenay, connue dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle entre toutes les abbayes comme une merveille, inscrite aujourd'hui sur la liste des monuments du patrimoine culturel mondial établie par l'UNESCO, appartient aussi, par son église, au patrimoine sonore exceptionnel des édifices de France.

#### SUR LA RESONANCE SONORE DE FONTENAY

Fondée fin octobre 1118 et sur le site actuel en 1138, cette abbaye est *un ensemble* architectural cistercien de l'époque romane sans doute le mieux préservé dans sa presque intégralité. Et l'église, consacrée en automne 1147 en présence de St Bernard qui avait conçu l'abbaye, est - comme dans la tradition romane en général et en particulier cistercienne - un vaisseau sonore avant tout. Ce n'est pas le chant qui orne l'architecture, comme il est dit parfois, mais bien au contraire l'architecture qui doit amplifier et embellir le chant, car il s'agit de la *voix* portant la parole divine et de *l'écoute* à laquelle celle-ci se révélera, notion évidemment première sur laquelle St Bernard insiste tout particulièrement. Une idée de la force sonore de l'église, de la qualité et de la puissance de conversion de sa résonance peut-être illustrée par les témoignages suivants.

En automne 1978, à l'issue d'un Colloque liturgique œcuménique à Fontenay, le public put écouter dans l'église un chant de louange, un grand Alléluia antique porté par la résonance des voûtes. L'impression fut très forte dont on retiendra trois témoignages. Maxime Kovalevsky, Maître de Chapelle, qui connaissait bien celui qui avait chanté et qui l'avait bien vu chanter seul, s'avança vers lui et lui demanda : « mais tout de même est-ce qu'il n'y avait pas un chœur de femmes qui chantait avec toi ? ». Portant un enfant dans les bras, une femme s'approcha, l'enfant pleurait et la femme expliqua ses larmes : « le petit m'a dit : c'est tellement beau que je pleure » - venant de la part d'un enfant qui avait cinq ans, c'était le plus merveilleux témoignage pour cette résonance de l'église et le chant qui l'avait éveillée. Enfin une autre femme, en larmes aussi, s'avança : « je suis d'origine juive, et depuis longtemps je voulais me convertir, ce chant a enlevé mes dernières hésitations », et elle se fit baptiser sur l'heure dans l'eau de la fontaine. Le chant avait retrouvé une de ses fonctions essentielles, sa force d'ouverture du cœur et de conversion. Quant au chœur de femmes il s'agit bien sûr de la résonance et de l'univers d'harmoniques que les voûtes peuvent créer si le chant sait se placer dans la justesse de résonance de celles-ci.

Le projet d'un enregistrement prenait dès lors naissance, encore que l'enregistrement d'une telle résonance - afin d'en rendre au mieux la vérité - ne soit pas techniquement chose aisée. Le propre de la résonance, qui vient des voûtes, du chœur, des murs et du sol, est qu'elle prend l'espace et le corps entier ; elle n'est pas directionnelle, mais de direction variable et fugitive suivant les hauteurs et l'intensité, et sa puissance, thérapeutique même, au sens profond, vient beaucoup de cette qualité-là. L'auditeur présent est pris physiquement dans tout son corps et, par le jeu des timbres de résonance, des intervalles justes et des harmoniques qui se créent, il est touché jusque dans sa conscience profonde.

#### ST BERNARD, L'ECOUTE ET LE CHANT

Sur cette thérapie, au sens d'une libération du corps et de l'âme, dans le culte et l'action de grâce, par l'écoute et le chant, St Bernard insiste beaucoup, et dans la mesure où Fontenay est liée à St Bernard personnellement, il peut être intéressant de le lire à ce sujet. « *Il faut éveiller l'écoute* », car « *vous devez savoir que pour faire avancer une âme dans la spiritualité le St Esprit recourt à cette méthode : Il éduque l'écoute* ». C'est le sens principal du *Sermon 28* sur le Cantique des Cantiques que St Bernard écrit en 1138 au moment de la fondation de Fontenay. Précepte que le Maître cistercien applique à lui-même : « *je souhaite que le Seigneur m'ouvre les oreilles à moi aussi afin qu'entre en mon cœur la parole de vérité* » ; qu'il s'agisse du chant et non seulement du verbe, St Bernard nous le rappelle par ailleurs : « *le chant doit charmer l'oreille afin de toucher le cœur* ». Principe classique qui définit dans une grande mesure la vocation même du moine qui ne chante pas qu'aux offices : venir prier signifiait aussi venir rendre grâce et chanter ; à chaque *progrès spirituel* qu'il accomplira le moine « *devra réjouir les oreilles de Dieu d'un chant d'allégresse qui ressemblera à ceux qu'on entend dans les festins* » (*1<sup>er</sup> Sermon sur le Cantique*). On notera l'indication concrète (« dans les festins ») : le chant est pleinement vécu. Mais d'une grande rigueur dans la justesse que la résonance aussi impose, le chant est exigeant, et les moines du chœur sont admis à cette fonction en particulier pour leur capacité dans le chant et la célébration. Le chant n'est pas maniéré (à la façon dite « monastique » issue du XIX<sup>e</sup> siècle) ; G. Duby (*St Bernard et l'Art cistercien*, Paris 1979, p. 41) en décrit bien l'esprit et la virilité : « le labeur propre du moine s'accomplissait en équipe et par cet effort de tout le corps que requiert le geste de chanter » ; et d'abord celui, intérieur, d'écouter : « *L'oreille s'ouvre la première à la vie* » (*Sermon 28*) remarque profondément St Bernard. Ce don d'écoute se retrouve encore dans la pertinence et la force des images : le centurion près de la Croix, entendant le grand souffle d'expiration du Christ, « *sut par son oreille qu'Il était beau* », aussi le Maître cistercien insiste-t-il : « *il faut tendre l'oreille* ». L'importance de la qualité acoustique de l'église apparaît dès lors clairement, acoustique sur laquelle la fonction architecturale se modèlera : « *l'écoute nous restituera la vision* » (*Sermon 28*), et dans cette architecture chacun pourra « *répéter sans cesse les cantiques de gratitude* » (*1<sup>er</sup> Sermon*). Comme toujours cela vaut pour St Bernard lui-même : « *mon corps et mon âme, Seigneur, je voudrais te les présenter en parfait sacrifice de louange* » (*Sermon pour la Purification de la Vierge*).

## SUR L'ACOUSTIQUE ENCORE

L'évidence concrète de cette *vision acoustique* des églises cisterciennes - notons que cette démarche n'est pas exclusivement cistercienne, mais elle est plus frappante ici par le choix cistercien bien connu quant à la simplicité *pour l'œil* -, cette évidence se découvre par le soin apporté à cette dimension de résonance, éventuellement par l'utilisation de vases acoustiques (parfois très nombreux), ce qui n'a pas semblé nécessaire à Fontenay, et surtout par le résultat, dont la pure merveille est l'église cistercienne du Thoronet en Provence. (On se reportera au disque *Le Chant du Thoronet*, SM 30 11.19, Paris, 1981, et à la notice qui l'accompagne). La différence essentielle entre l'architecture de Fontenay et celle du Thoronet - postérieure d'une vingtaine d'années - est dans le chœur qui est à chevet plat à Fontenay et en abside arrondie au Thoronet. Le premier choix, propre au premier modèle de St Bernard et de grande simplicité, est en fait moins bon acoustiquement (il y a une dispersion sonore trop grande) et sera donc abandonné par la suite pour un retour à la solution traditionnelle.

L'égalité et la durée de résonance du Thoronet ne se retrouvent pas à Fontenay ; le sol battu contribue aussi à la perte de résonance, il serait bon, de ce point de vue, de redaller une partie du transept devant le chœur. Cependant l'immensité de l'espace de résonance de Fontenay, dans l'alignement - sur 66 mètres - des dix grandes voûtes de la nef et du chœur, est particulièrement impressionnante, et par opposition au *mystère profond* et durable du Thoronet, *l'ouverture*, l'éclat et, si l'on peut dire, la *franchise* de la résonance de Fontenay la rendent, dans sa grandeur et sa puissance, si attirante - sans doute comme St Etienne Harding l'aurait et St Bernard l'avait souhaitée, et l'on comprend les beaux témoignages évoqués plus haut.

## LITURGIE FONDAMENTALE

Afin de révéler pleinement les qualités sonores de cette église on a présenté ici, pour la première fois, une œuvre de louange, le *Grand Magnificat*, chant sans fin qui va de la résonance la plus profonde, la plus grave - faisant vibrer tout l'édifice - jusqu'aux harmoniques flûtés les plus élevés qui s'enroulent et planent dans les voûtes du chœur, du transept et de la nef immense. Œuvre magistrale à la mesure de ce vaste espace de beauté et de résonance. L'onde grave par laquelle débute cette œuvre, et qui porte tout le chant, évoque l'inscription latine qui parle de *l'onde cachée* sur laquelle *nage cette Maison au nom mystérieux*. Notons qu'à cause du nom de Fontenay (*Fontanetum*, et St Bernard est né Bernard de Fontaine) la devise de la Maison est *L'Esprit de Dieu planait sur les eaux* ; vivant à Fontenay, Raymond Aynard écrit : « nous écoutions l'onde invisible... l'onde surgissante, signe de l'éternel élan » (*Ames recluses*, Paris 1898). Tandis que les très hauts harmoniques évoquent justement les jeux des « *eaux vives des fontaines des jardins* » (St Bernard, *Sermon de la Nativité*), mais, venant des voûtes, évoquent aussi la bénédiction céleste sur cette Maison, « *la Source a été détournée vers nous et le filet d'eau céleste descend* » (*Sermon de la Nativité*), eau céleste dont nous bénit la Très Sainte à laquelle le lieu et cette œuvre même sont dédiés. A l'écoute de ces harmoniques, auxquels de façon extraordinaire viennent se mêler des chants d'oiseaux venus écouter et participer à cette louange, on citera encore St Bernard : « *les hauteurs retentissent de louanges et d'actions de grâce* », tandis que « *Marie enchante le ciel* » (*1<sup>er</sup> Sermon pour l'Assomption*). On comprendra dès lors le titre *liturgie fondamentale*, et plus précisément encore, si l'on réalise que la résonance des voûtes du corps est celle des voûtes de l'église, mais aussi, dans le sacrifice de louange, celle même des voûtes célestes ; la consonance des trois fondant la liturgie. Au cœur de l'œuvre l'Alléluia *Magnificat*, en latin dans la version stricte des manuscrits du Haut Moyen-Age (voir plus loin), puis en version française, basée sur les mêmes formules de résonance, version qui apparaît déjà dans *Le Chant du Thoronet*, mais qui s'étend ici et s'enroule à nouveau dans les voûtes en mélismes et harmoniques dans une haute louange qui donne à l'œuvre son unité. On suivra à travers toute cette œuvre la maîtrise vocale nécessaire à l'exécution ; le *tournoiement* du chant dans les voûtes n'est pas sans évoquer le chant de Ste Christine l'Admirable (fin XII<sup>e</sup> siècle) qui en extase tournait sur elle-même dans un chant qui alors n'était plus le sien. A l'écoute de ce *Grand Magnificat* on dira avec St Bernard : « *rien ne me donne plus de joie mais aussi de crainte que de célébrer la gloire de la Vierge mère* » (*Sermon 4 sur l'Assomption*), et l'on espérera avec lui : « *Ce Cantique nouveau... nul doute que la Reine des vierges ne doive s'y associer ou plutôt qu'elle ne l'entonne la première... Elle réjouira la Cité de Dieu par un chant plus doux encore et plus gracieux* » dont nul ne saura « *égaler les harmonies et les modulations* » (*2<sup>e</sup> Homélie sur l'Annonciation*). A part la version latine de l'Alléluia, ce *Grand Magnificat* est entièrement une création de l'interprète.

## LE GRAND CHANT CHRÉTIEN ANTIQUE ET SON INTERPRÉTATION

L'interprétation des chants du répertoire latin chrétien antique est basé sur : 1) l'étude approfondie des fondements de l'Art Sacré et de la liturgie chrétienne antique, 2) une écoute et une étude constante des traditions *orales* apparentées au chant chrétien antique et encore vivantes (Chant chrétien d'Orient, Musique savante de Turquie, d'Iran, de l'Inde,..., mais aussi survivance des campagnes occidentales), 3) une étude des manuscrits neumés des IX<sup>e</sup>, X<sup>e</sup>, XI<sup>e</sup> siècles du chant chrétien occidental, de Rome, de Milan, des Gaules, d'Espagne,..., (l'appellation « grégorienne » est, comme on le voit, bien imprécise), 4) une pratique de ce chant avec le monocorde - suivant l'apprentissage antique des maîtres grégoriens - dans la très grande exigence de justesse de sa résonance, 5) une pratique dans la résonance des édifices, en particulier des églises romanes. (On consultera plus loin la bibliographie sur les travaux correspondants). Les pratiques 2), 4) et 5) permettent d'approcher et de comprendre ce qu'est la précision antique des intervalles, ce que sont la gamme naturelle à tons inégaux et la gamme pythagoricienne qui sert de référence dans l'Antiquité et jusqu'à l'époque romane, et de là ce qu'est la notion essentielle de *mode*. Notion qui n'a aucun sens si l'on chante suivant l'intonation occidentale moderne tempérée à intervalles fixes, car c'est une notion qui correspond à des données *d'états* psychophysologiques et de résonance sonore du corps caractéristique de ces états que l'Antiquité, et l'Antiquité chrétienne encore, nomme *mouvements de l'âme*. De là on pourra comprendre également la fonction thérapeutique évoquée plus haut du chant modal antique, lorsqu'il est pratiqué suivant ces lois rigoureuses. Les maîtres antiques de chant grégorien travaillaient sur la base du monocorde : alors seulement on peut aborder une grande résonance, car un vaisseau roman comme Fontenay, sans parler du Thoronet, exige que l'on chante

suivant la résonance propre de l'église, sinon cela sonne faux et le moindre écart, très amplifié, s'entend ; c'est donc d'un art très difficile qu'il s'agit, art de la résonance, de la consonance, qui est l'art même de la Musique dans la conception spirituelle antique.

C'est sur cette base profonde que sont abordées les grandes pièces de soliste du répertoire antique, dit « grégorien ». Ce répertoire a été choisi, comme pour *Le Chant du Thoronet*, justement pour sa conception même qui, bien sûr, est bâtie, comme indiqué, suivant les lois de résonance et d'intonation juste. Ces chants sont conçus suivant ces lois - même si l'on chante hors résonance, il y a toujours cette donnée naturelle et la résonance première du corps - et, inversement, cette résonance est faite pour ces chants. A dessein on n'a pas choisi des pièces du répertoire cistercien au sens strict, en effet si St Bernard parle souvent du chant et si bien sûr les notions de justesse, d'intervalles pythagoriciens précis, de consonance rigoureuse et, de là, d'harmonie au sens antique vont de soi - exactement comme la rigueur de l'architecture - il se trouve que St Bernard chargé par le chapitre général de l'Ordre de réviser les livres choraux, dans son parti-pris de simplicité parfois poussé trop loin et de façon abstraite, a simplifié aussi le chant légué par l'Antiquité chrétienne de façon arbitraire (on peut dire : parce qu'il voulait faire plus simple que les bénédictins, qui pourtant dans le chant suivaient l'usage antique du chant des Gaules chrétiennes, bien préservé à Metz par exemple, mais cela St Bernard ne le savait pas, il pensait que celui des bénédictins était décadent).

### LES PIÈCES CHANTÉES

On a utilisé les manuscrits : St Gall (surtout 359, du IX<sup>e</sup> siècle), de Laon (IX<sup>e</sup> siècle), d'Einsiedeln (XI<sup>e</sup> s.), les manuscrits aquitains (surtout de St Yriex et d'Albi, XI<sup>e</sup> siècle), et, pour l'Alleluia *Cantate Domino*, aussi celui de Chartres (47, X<sup>e</sup> s.). Pour ceux de ces manuscrits qui y sont reproduits, on a utilisé la *Paléographie Musicale* (Solesmes).

En introduction l'Alleluia *Exultabuntur Sancti* (non édité), tiré de l'ancienne Messe de la St Georges dans les manuscrits aquitains, en mode de *sol* (7<sup>e</sup>) assez typique (on utilise sur la finale aussi une variante dans le mode). Cet Alléluia, vu la vocation de *plus grand martyr* du saint, a servi de prototype pour des Alléluias d'autres Messes des martyrs. Il est chanté ici en hommage à tous les saints du lieu et de l'Ordre.

Après le *Grand Magnificat* - présenté plus haut - avec l'Alléluia *Magnificat* (du type de *Domine in virtute*) en mode de Fa (6<sup>e</sup>) repris en français, vient l'Alleluia *Ego sum Pastor bonus* qui est en mode de *ré* (1<sup>e</sup>). Cet Alléluia dans le style des Gaules du Sud-Ouest, sur le type de *Mirabilis Dominus* mais beaucoup plus beau sur ce texte, chanté aussi au Thoronet, l'est ici à titre de comparaison.

Ces trois Alléluias ne sont peut-être pas parmi les plus anciens, on pourrait cependant les situer antérieurement au VIII<sup>e</sup> siècle quant au style.

L'Offertoire *Ascendit Deus* de l'Ascension, en mode de *ré*, est, pour le chant, un Offertoire propre des Gaules (celui de Rome en mode de *mi* est tout à fait différent), c'est certainement un des Offertoires les plus anciens et, étant donné l'antiquité de la liturgie offertoriale, il peut pour l'essentiel être situé dans la grande tradition liturgique des Gaules du V<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècle, ce chant s'appelait alors *sonus*. On remarquera sur le premier mot *ascendit* la montée directe de tous les degrés de l'octave du *do* inférieur au *ré* supérieur, de la terre au ciel : sur ce mot, c'est une trouvaille. Nous avons là un exemple du style très vivant, voire théâtral, de la tradition des Gaules (pour d'autres Offertoires de cette tradition on écouterait *Alléluias et Offertoires des Gaules*, Harmonia Mundi, 1980). Le court Alléluia qui clôt chaque verset (et que reprenait la *schola* ou l'assemblée) pourrait remonter au IV<sup>e</sup> siècle ou au-delà, c'est en effet un type d'Alléluia proche des Alléluias d'Orient, mais aussi du chant religieux juif. Les processions d'offertoire étaient longues, chacun venait offrir, pain, vin, fruits, lait, miel, ..., d'où les nombreux versets et des répétitions possibles (ici dans le second et le troisième verset) et fréquentes dans les Offertoires.

Il n'y a dans cette interprétation - de même que pour les autres pièces - aucune improvisation, tous les ornements figurent dans les manuscrits (on utilise les variantes) ; la hauteur authentique (et très haute : c'est l'Ascension !) du dernier verset a été rétablie. On pourra suivre toute la finesse des neumes dans l'*Offertorial Neumé* (Carolus Ott, éd. de Solesmes) ; on notera cependant que tous les chants (sauf quelques versets de l'hymne ci-dessous) sont ici chantés par cœur - ce qui est indispensable pour revivre la tradition orale et être *entièrement* dans le chant et la prière, mais aussi pour la concentration dans le rapport avec la résonance.

L'Hymne bien connue *Ave Maris Stella*, du siècle de St Bernard, est chantée dans une version un peu différente de la version courante. L'interprétation, d'une voix seule et de façon joyeuse et virile, est sans doute plus proche du style de la tradition cistercienne ancienne que les interprétations conventionnelles : on relira le passage cité plus haut sur les chants qui doivent *réjouir les oreilles de Dieu* ; souvent au XII<sup>e</sup> siècle un moine ou une religieuse venait chanter seul dans l'église. St Bernard qui incite beaucoup à chanter des hymnes dit aussi : « *si vous êtes dans le gouffre de la tristesse et l'abîme du désespoir invoquez Marie... dont - remarque-t-il avant - le nom est Etoile de la Mer* » (2<sup>e</sup> Homélie sur l'Annonciation). On remarquera que l'Hymne est chantée en marchant (du milieu de l'église vers la statue de la Vierge).

L'ancien Alléluia *Cantate Domino canticum novum*, en mode de *ré*, est le plus grand Alléluia du répertoire. Il est intéressant de remarquer qu'étant donné sa longueur et sa complexité, il disparaît progressivement, dès le Haut Moyen-Age, au profit d'une version plus courte (seule éditée et chantée aujourd'hui). Il dure, dans ses deux versets, sans répétitions, plus de dix minutes (on a ici par contre répété un mélisme). Par sa forme non mélodique mais procédant par formules, c'est sans doute un des Alléluias du fonds ancien, sa dimension même suggère les grands Alléluias du IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> siècle (St Augustin, St Jérôme, Sidoine Apollinaire,...). La mise au point du chant suivant les divers manuscrits et sa mémorisation nécessitent une grande expérience et son interprétation est en soi une performance qu'on imagine mal dans nos liturgies d'aujourd'hui. St Bernard parle souvent du *Cantique nouveau* (1<sup>er</sup> Sermon sur le Cantique, 2<sup>e</sup> Homélie sur l'Annonciation) ; l'immensité et la joie de cet Alléluia le désignait pour la grandeur du lieu et de sa résonance : les oiseaux qui s'y mêlent l'ont bien compris ainsi.

L'enregistrement a été réalisé fin octobre 1988, anniversaire de la fondation de Fontenay. L'édifice immense est très sensible aux bruits intérieurs et extérieurs même lointains. Aussi, outre les oiseaux, des bruits sont perceptibles qu'il était pratiquement impossible d'éviter complètement. La présence des oiseaux, naturelle dans une abbaye au milieu des bois, s'entend rarement dans l'église, or il

semble bien que ces oiseaux, ici le rouge-gorge, ont été attirés par le chant ; le rouge-gorge écoute et choisit le moment pour mêler son chant à celui de l'église (*Grand Magnificat* et *Alléluia Cantate*). Revivant ces moments exceptionnels de l'enregistrement, c'est l'occasion ici de remercier Monsieur Hubert Aynard, très avisé conservateur et restaurateur des lieux, dans la tradition éclairée des propriétaires de l'abbaye depuis bientôt cent ans, grâce à qui cette réalisation du *Chant de Fontenay* a été possible. Mais concluons avec St Bernard (*1<sup>er</sup> Sermon pour l'Assomption*) : « *il est temps de vaquer aux louanges et aux hymnes joyeux que réclame ce jour* ».

#### BIBLIOGRAPHIE

St BERNARD, *Œuvres mystiques*, trad. A. Béguin, Paris, 1953 (Ouvrage d'où sont extraites la plupart des citations de St Bernard).

E. GILSON, *La Théologie mystique de St Bernard*, Paris, 1934.

I. REZNIKOFF, *Le Chant grégorien et les traditions de chant sacré*, in *Vie spirituelle* n° 623, Paris, 1977 ; *La transcendance, le corps et l'icône dans les fondements de l'Art Sacré et la liturgie*, in *Nicée II*, Colloque, Collège de France, Paris, 1986, Ed. du Cerf, Paris, 1987 ; *L'intonation juste et l'interprétation de la Musique ancienne*, in *Meslanges* du Centre de Musique Ancienne, Genève, 1988 ; *Le grand chant chrétien occidental antique*, in *Le Grand Atlas des Religions*, Paris, 1988.

F. VAN DER MEER, *Atlas de l'Ordre cistercien*, Paris-Bruxelles, 1965.

On a utilisé aussi la brochure de J-F. BAZIN et M-C. PASCAL, *L'abbaye de Fontenay*, Ouest-France, 1985, et le livre de G. DUBY cité dans le texte.

#### ALLELUIA

*Exultabuntur sancti in gloria laetabuntur in cubilibus suis.*

Les Saints exultent dans Sa gloire et se réjouissent dans leurs demeures.

#### LITURGIE FONDAMENTALE : ALLELUIA et GRAND MAGNIFICAT.

*Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.* Mon âme magnifie le Seigneur, exulte mon esprit en Dieu mon Sauveur.

#### ALLELUIA.

*Ego sum Pastor bonus et cognosco oves meas et cognoscunt me meae.*

Je suis le bon Pasteur et je connais mes brebis et mes brebis me connaissent.

#### OFFERTOIRE.

*Ascendit Deus in jubilatione Dominus in voce tubae. Alléluia. Omnes gentes plaudite manibus : jubilate Deo in voce exultationis. Alleluia. Quoniam Dominus summus terribilis rex magnus super omnem terram. Alleluia. Subiecit populos nobis et gentes sub pedibus nostris. Alleluia.*

Dieu est monté dans la jubilation, le Seigneur dans la voix des trompettes.

Alléluia. Tous les peuples, applaudissez et rendez grâce à Dieu dans la voix de l'exultation.

Alléluia. Car je suis le Très Haut et redoutable, grand Roi sur toute la terre.

Alléluia. Il nous a soumis les peuples et les nations sous nos pieds. Alléluia.

#### HYMNE.

*Ave maris Stella Dei mater alma, Atque semper virgo Felix caeli porta.*

*Sumens illud Ave Gabrielis ore, Funda nos in pace, Mutans Evae nomen.*

*Sit laus Deo Patri, Summo Christo decus, Spiritui Sancto, Tribus honor unus.*

Salut, étoile de la mer, /Mère nourricière de Dieu /Et toujours Vierge, /Heureuse porte du ciel.

Sommant cet AVE /De la bouche de Gabriel, /Etablis-nous dans la paix, /En retournant le nom d'EVA.

Que loué soit Dieu le Père, /Honneur au Christ Très-Haut, /Ainsi qu'à l'Esprit Saint, /A tous Trois même gloire.

#### ALLELUIA

*Cantate Domino Canticum novum, quia mirabilia fecit Dominus. Notum fecit Dominus salutare suum ante conspectum gentium revelavit judicium suam.*

Chantez au Seigneur un chant nouveau, car le Seigneur a fait des merveilles.

Le Seigneur a fait connaître son salut, aux yeux des nations, Il a révélé sa Justice.