

*La Maison-Dieu*, 150, 1982, 137-161

Philippe DELAVEAU

APPROCHES STYLISTIQUES  
DES HYMNES  
DE P. DE LA TOUR DU PIN

LE plus frappant dans l'œuvre de Patrice de La Tour du Pin est assurément la fidélité dont elle témoigne à l'égard de sa fin. Une fidélité magnifiée par les exigences de la quête, que vient couronner la rencontre avec l'Eglise. Il projetait de contribuer à « une renaissance du sens de la vie avec de nouvelles images, de nouveaux mots, mais qui (cherchât) toujours la reconnaissance de Dieu<sup>1</sup> ». Entre la *Quête de Joie* et l'ensemble des hymnes qui achèvent, au terme de l'aventure spirituelle, la « montée » vers le mystère pascal, il n'y a pas rupture mais continuité, parachèvement dans un approfondissement extrême. Il ne faut pas l'oublier, pour Patrice de la Tour du Pin, « écrire fait partie de la lutte, mais le livre n'est pas la fin<sup>2</sup> ». Si ce qui est ultime dans l'ordre du *faire* est nécessairement un livre, il ne s'agit pas pour autant du *Livre*, au sens où l'entendait Mallarmé. D'ailleurs jamais Patrice n'a cédé à la confusion entre l'ordre de l'être et l'ordre du faire, comme tant de poètes du 20<sup>e</sup> siècle. Il suffit de relier le IX<sup>e</sup> Livre du premier Jeu pour s'en persuader. La fin n'est donc pas le Livre, mais l'état « (d')homme

1. *Une Lutte pour la vie*, p. 276.

2. *Id.*, p. 38.

eucharistique<sup>3</sup>». On le voit, le projet du poète ne condamne pas toute poésie nouvelle, mais elle l'oriente, elle la finalise. Le livre lui-même, à l'image de son auteur qu'*Une Lutte pour la Vie* nous présente dans sa fonction symbolique d'aubergiste, — et ce, par analogie à l'Aubergiste premier qu'est le Dieu bien-aimant — le livre lui-même s'offre au lecteur-pèlerin comme une « auberge » où le peuple tout entier peut trouver subsistance. Ainsi le don des langues, pour ce poète, consiste à « employer une langue juste qui ranime ce qui est désanimé, dans le verbe humain<sup>4</sup> ». Poète dans un monde en crise, Patrice de La Tour du Pin attendait « justesse » et « amour » pour entonner le chant qui parlât aux hommes de son temps : « apprends-nous, écrit-il, la langue que ce siècle entendra<sup>5</sup> ». Pour réussir dans cette entreprise, il a usé de toutes les possibilités que lui fournissait la poésie héritée des livres antérieurs. D'ailleurs les hymnes appartiennent simultanément à l'œuvre poétique et à la liturgie, à l'édifice de laquelle le poète avait accepté de collaborer. Nous nous autoriserons donc de ce que ces hymnes sont d'abord des poèmes, avant que la musique ne fût déposée le long de leurs vers, pour laisser de côté la mélodie qui les accompagne et, dans la liturgie des heures, les constitue comme telles. Après tout, il n'y a pas sacrilège : en poète, Patrice de La Tour du Pin pouvait considérer que ses vers étaient aussi de la musique. Pour définir leur originalité, nous proposerons des remarques d'ordre lexical, grammatical et métrique.

## 1. ETUDE DU LEXIQUE

On sait qu'une hymne est un poème lyrique dont l'incantation déploie, en termes identifiables par tous, la louange du peuple de Dieu réuni pour le prier, en référence à un code poétique et à l'expérience existentielle du

3. *Id.*, p. 276.

4. *Id.*, p. 263.

5. *Id.*, p. 264.

groupe. Elle est d'abord poème, c'est-à-dire agencement de moyens spécifiques dont la disposition vise à un autre ordre de langage ; mais elle existe en vue de la prière, ce qui signifie qu'elle instaure un lieu de rencontre avec le Tout-Autre et qu'elle met à la disposition de l'orant toutes les ressources d'un langage adapté à la prière communautaire. L'hymne re-lie celui qui prie au Seigneur qu'il adore. On peut définir de la sorte trois personnes de la « relation » : Celui à qui l'on adresse la prière ; celui qui élève sa louange (dont l'individualité se fond dans le groupe) ; enfin, les autres, tenus à l'écart du lieu de culte par le doute ou l'indifférence, mais qui attendent secrètement un signe. C'est déjà l'originalité des hymnes patriennes d'instaurer ces trois pôles d'échange. Il faut leur ajouter une quatrième personne, le « destinataire », à la fois auteur de l'hymne et maître de chant, peuple-poète et « chef de chœur » dont la foi provoque l'impulsion missionnaire et la réponse lyrique.

Or, pour un poète du 20<sup>e</sup> siècle, le problème crucial était de savoir s'il fallait renouveler le contenu même de l'hymne. La question est assez délicate : elle touche à l'esthétique poétique et à la notion même de poésie. En effet, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, depuis le vers fameux de Baudelaire<sup>6</sup> pris à la lettre par ses successeurs, l'art s'est identifié à un mouvement de constante rupture, à un cri de révolte devant l'être-de-ce-qui-est et à un refus de toute tradition. On connaît le vers d'Apollinaire : « A la fin tu es las de ce monde ancien<sup>7</sup>. » L'hymne devait-elle épouser ces prises de position ? Patrice de La Tour du Pin, très conscient de l'acuité de toutes ces questions, leur a formulé une réponse. « Il ne faut pas chercher de nouvelles choses dans une hymne liturgique, écrit-il dans une note inédite, mais seulement une nouvelle manière (en tenant compte de la mentalité et de la sensibilité actuelles) de dire les

6. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Le Voyage, pièce CXXVI, Pléiade, p. 134 :

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

7. Apollinaire, *Alcools*, Zone, Pléiade, p. 39.

anciennes<sup>8</sup>. » Les poètes pourraient « introduire dans leurs chants des images nouvelles ou des concepts intellectuels d'appui plus modernes; et bien sûr ils ne devraient exagérer ni la subjectivité, ni l'obscurité<sup>9</sup> ».

L'analyse du lexique des hymnes montre comment l'auteur a su illustrer sa réponse : images nouvelles ou concepts d'appui participent d'un même renouvellement du matériel poétique. Si le matériel hymnique demeure en connaturalité avec la poétique biblique, l'invention verbale réactive l'usage des mots de la communauté. Nous regarderons d'une part la place donnée aux archaïsmes volontaires, d'autre part les innovations et leurs alliances dans la texture hymnique.

### Les archaïsmes

En H 5<sup>10</sup>, le verbe *obséder* est pris dans son sens ancien : « Dans la mort qui vous obsédait. » L'auteur joue ici sur le

8. Patrice de La Tour du Pin, note inédite, écrite après une discussion avec le P. J. Gelineau.

9. *Id.*

10. *Tableau des hymnes.*

Nous avons adopté le numérotage suivant : l'ordre dans lequel se suivent les hymnes, dans *Prière du temps présent*. Nous renvoyons à cet ouvrage, dont nous indiquons ici la pagination correspondante :

- H 1 Dites-nous d'où souffle le vent (201)
- H 2 Venez au jour (202)
- H 3 Peuple de Dieu, n'aie pas de honte (203)
- H 4 Du côté de la nuit, qui appelle ? (204)
- H 5 Comme nous allions rêvant Dieu (342)
- H 6 Lumière du monde, ô Jésus (342)
- H 7 Que cherchez-vous au soir tombant (363)
- H 8 Amour qui planais sur les eaux (504)
- H 9 Tous les chemins du Dieu vivant (531)
- H 10 En toute vie le silence dit Dieu (676)
- H 11 O Père des siècles du monde (736)
- H 12 Seigneur, au seuil de cette nuit (781)
- H 13 Dieu que nul œil de créature (786)
- H 14 Retournez-vous, voici l'Esprit (824)
- H 15 Un jour des âges (1201)
- H 16 Dans cette intime communion (1275)

sens fort du 17<sup>e</sup> siècle et sur le sens moderne. Du latin *obsidere*, ce verbe signifiait alors : « s'établir devant », d'où le sens d'assiéger une place forte. La superposition des deux sens rend plus saisissante la présence de la mort, qui finit par occuper complètement les pensées de ceux qu'elle assiège. Le mot *penchant* (« Tourne à sa grâce ton penchant », en H 3) est pris également dans son sens ancien d'inclination, dérivé du sens propre de « pente », qu'atteste le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694. L'image est même jugée « hardie et nouvelle » par Sorel<sup>11</sup>. Le mot, repris dans son sens métaphorique classique, s'investit d'une nouvelle force de suggestion. Le substantif *âge* est utilisé de plusieurs façons. Selon l'emploi moderne : « un jour des âges » (H 15), il désigne alors le cours des temps. Mais il permet l'opposition sémantique entre *âge* et *temps*, l'*âge* insistant sur la successivité diachronique, « *temps* » sur la dimension eschatologique, opposition qu'enrichit la proximité consonantique et vocalique des mots : *anges/âge/message*, d'autant que le /e/ caduc d'*âge* permet une vibration finale que le /a/ nasalisé de « *temps* » n'autorise pas. Mais *âge* est utilisé dans une autre acception en H 3 (« l'épreuve de cet âge ») qui souligne la coïncidence entre une époque, l'époque contemporaine, et la génération qui l'habite. Le participe *navrant* (« D'un glas navrant de sa tristesse », en H 17) a conservé de son emploi classique son sens fort : « blesser, faire une grande plaie »<sup>12</sup>. Or Furetière le donne alors pour archaïque, et essentiellement dans « cette nouvelle lui a navré le cœur »<sup>13</sup>. Aussi y a-t-il bien archaïsme volontaire dans la corrélation : « Entendez-vous

---

H 17 Entendez-vous tous ces cœurs battre (1324)

H 18 Comme ils étaient baptisés sous ton Nom (1365)

H 19 Là où il n'y a rien, qu'il y ait de la foi! (1526)

H 20 Quel secret habitons-nous? (1547)

---

H 21 Père caché qui sacrifias (in *Liturgie monastique des Heures*).

11. Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs*, Paris, 1671.

12. *Dictionnaire de l'Académie*, 1690.

13. Furetière, *Dictionnaire*, 1690.

tous ces *cœurs* battre (...) d'un glas *navrant*. » Il s'agissait de trouver un équivalent à l'image biblique du « cœur brisé », affadie par maints usages littéraires<sup>14</sup>.

Le mot *héritage* (H 3) joue sur les deux sens qu'on lui sait : le bien acquis par succession, mais aussi, par-delà l'idée de possession stable et durable<sup>15</sup>, le Royaume des Cieux dans le langage religieux<sup>16</sup>. La conjonction des deux sens souligne davantage la dimension eschatologique de la vie ici-bas. De même, *rêver*, dans « (...) nous allions rêvant Dieu » reprend le sens ancien de « penser à », qui s'augmente de l'idée d'une occupation pleine de tendresse et de respect. Ces archaïsmes volontaires inscrivent les hymnes dans une tradition lexicale qu'ils réaniment pour notre temps.

### Les innovations lexicales

Mais l'activité créatrice de Patrice de La Tour du Pin s'exerce surtout dans l'invention lexicale avec un grand bonheur. Comme en ce qui regarde les archaïsmes, les limites de ces pages ne nous permettront de citer que quelques-unes de ces formulations. Il existe, dans les Hymnes, un corpus de mots affiliés à l'idée végétale dont on sait qu'elle paraissait fondamentale à ce poète. Ainsi, au terme des *Lettres de Faire-Part*, s'ouvre une large méditation sur la notion de photosynthèse :

« J'appris que les plantes ne tiraient pas du sol toute leur nourriture, qu'elles en prenaient à l'air et à la lumière ; je

14. Cf. par exemple le titre de la pièce d'un auteur elizabéthain, John Ford, *The broken Heart*, 1633.

15. Ainsi Corneille : « Vous n'avez pas la vie ainsi qu'un héritage. » (*Polyeucte*, v. 1203).

16. « On appelle fig. Héritage céleste, le Paradis. Dieu a dit que les impies, les pécheurs, n'auront point de part à son héritage, à la gloire éternelle. » Furetière, *Dictionnaire*, 1690.

Et Racine :

« S'immoler pour son nom et pour son héritage  
D'un enfant d'Israël voilà le vrai partage. » (*Esther*, v. 217).

ressentis alors un choc comme si ce mot savant était précisément le mot de passe que je cherchais pour vous (...) Regardez ce qu'il suscite dans un esprit qui vous a parlé de Dieu-lumière, du souffle de l'Esprit et de mes efforts de synthèse personnelle. Allez plus avant, entrez dans une perspective eucharistique où l'homme capte une vie divine offerte de la même manière que l'énergie solaire à la plante. (...) Voyez-vous mieux qu'il n'y a pas d'aberration, si l'on tient bien le végétatif humain, à boire et à manger le Christ<sup>17</sup> ? »

De la même façon les hymnes utilisent des mots comme : *greffe* (en H 14) ; ainsi « restez greffés » au Christ, le Christ représentant « l'arbre de vie » dont la sève (H 14) désigne les membres du Corps mystique. A *greffe*, il faut adjoindre la métaphore filée de *l'arbre*, qui réactive une image biblique, employée par d'autres poètes chrétiens<sup>18</sup>. La *fente* du cœur, en ce sens, rappelle la blessure du bois (H 14).

Au thème végétal se mêle le thème de la fécondité, lui-même en relation étroite avec le grand thème nuptial<sup>19</sup>. Les termes de *semence* (H 13), *semer* (H 19), évoquent l'engendrement et l'idée d'une bénédiction à travers la fécondité. A ces mots s'ajoute celui de *genèse* (H 11) : « Par Lui tout demeure en genèse », qui élargit la notion trop étroitement temporelle de création et qui suggère des attelages comme : « faire corps/... à la lumière » (H 15), le premier membre de l'image reposant sur l'idée d'une plus grande participation de la vie de l'âme, mais à l'aide d'un terme concret, « corps » ; la seconde, désignant Dieu par une métaphore. D'où d'autres constructions telle : « l'amour venu, le jour viendra » (H 6) où l'on voit que l'image naît de l'échange des deux substantifs logiquement atten-

17. Patrice de La Tour du Pin, *Lettres de faire-part*, Paris, La Compagnie typographique, 1974.

18. Claudel : « L'homme est un arbre qui marche », et toutes les métaphores de l'arbre dans la poésie et le théâtre de Claudel.

19. Voir à ce sujet la remarquable étude de M. Maurice Deleforge sur la notion de nuptialité dans la *Somme de poésie* (article à paraître).

dus. Cette dimension amoureuse est à l'origine du retour ternaire de la locution symétrique : « nuit à nuit, / mort à mort, / cœur à cœur », greffée sur le cliché « corps à corps » ici aboli (non plus antagonisme mais fusion d'amour), mais rappelé par l'articulation consonantique et vocalique : mORt à mORt, et CœuR à CœuR, élargies par extension métaphorique à connotation mystique en « nuit à nuit ». Enfin il faudrait mentionner l'emploi très original du verbe intransitif *vivre*, en relation avec la dynamique amoureuse et le thème du banquet eucharistique. En H 1 (« et demande à nous vivre »), comme en H 18 (puisqu'ils *te* vivent), nous voyons que l'auteur fait du verbe *vivre* un verbe transitif direct. Or, dans *Une Lutte pour la Vie*, il écrit que « le verbe vivre au mode intransitif (sic) me montre son creux : je ne vis pas, je vis la vie, et j'entends (...) son gémissement vers la vie qui l'épousera<sup>20</sup> ». Enfin, tandis qu'en H 9, *travail* conserve son sens moderne (« L'amour de notre Dieu est toujours au travail »), le mot est utilisé dans son sens d'*enfantement* en H 10 (« Soyez la voix du silence en travail »).

### Une poétique de la stylisation

Archaïsmes et innovations sont les deux grandes ressources de l'invention lexicale : l'une et l'autre vont dans le sens d'un plus grand réalisme et, une fois que l'on est entré dans la circularité des images, d'une extrême simplicité : elles ont quelque chose de cette allure brutale et concrète des images bibliques. Toutefois, pour être inscrites dans l'expérience existentielle contemporaine et lui faire écho, les hymnes usent-elles d'un vocabulaire réaliste technique, en référence immédiate avec les particularités historiques actuelles ? En d'autres termes, pour associer l'homme d'aujourd'hui à la prière des heures, devait-on le réduire à l'état d'*homo faber*, comme le font tant de discours idéologiques qui méconnaissent sa réalité ontologique ? Patrice de La Tour du Pin allait proposer une solution

20. *Une Lutte pour la Vie*, Gallimard, p. 264.



originale — poétique — à ce dilemme. Les hymnes qu'il écrit arrachent l'homme à son état de différence (tel homme), pour le hisser à « l'Homme », théoguidé par la grâce vers son état de Nouvel Adam (tout homme). De là, chaque membre de la communauté hérite de grâces particulières en retournant à son état particulier. Il s'agit d'une perspective aristotélicienne, en un sens. La prière, en ordonnant le vécu à la finalité ultime, recrée, en s'appuyant sur le truchement poétique, l'homme nouveau qui succède à l'Adam brisé par l'état de péché, condamné dans le monde moderne à une inévitable errance.

A cette démarche correspond un langage poétique qui privilégie la stylisation du réel et qui s'adapte à toute expérience existentielle, indépendamment des lieux et des temps. Mieux, ce langage assure un équilibre fondateur entre « l'au-delà » et « l'en deçà ». Les deux registres, de la désignation de Dieu, et de l'expérience humaine, sont fondus dans une texture poétique intermédiaire. L'hymne, en tant que poème, déploie un langage spécifique qui s'appuie sur une chaîne d'images archétypales. Les archaïsmes et les innovations en sont les points extrêmes. Le flux mélodique véhicule quelques images-forces qui constituent une *stylisation* des signifiés. En ce sens, on ne doit pas s'étonner de l'image de l'auberge qui, bien qu'anachronique — il n'y a plus d'auberges, mais des restaurants, des hôtels, etc. — tandis que dans le roman traditionnel, et particulièrement le roman picaresque, l'auberge est un lieu chargé d'innombrables connotations : la nourriture, le vol, la rencontre, etc. —, parle profondément à l'homme d'aujourd'hui. D'autres emplois, souvent métaphoriques, adaptent au langage poétique les réalités théologiques : la Rédemption est définie comme un *tournant*, et la mort est qualifiée d'*impasse*. Ensuite ces mots sont insérés dans une trame mélodique qui en assure la fluidité vocalique. On voit ainsi comment la rime en /i/ est dérivée en rime interne dans : *vie, convie*, qui encadrent *eucharistie*, rendu possible, stylistiquement, par l'assonance.

De la même façon, les hymnes ne s'arrêtent à aucune localisation spatio-temporelle particulière, ni même n'actualisent leurs signifiés. La seule réalité est d'ordre

eschatologique, autour de laquelle gravitent de grandes images archétypales. Regardons par exemple les mentions de la nuit : « Au plus intime de la nuit » (H 1), ou « Au seuil de cette nuit » (H 12), sinon « du côté de la nuit » (H 4), sont autant d'expressions qui considèrent le mystère même de la nuit dans son opacité, et par opposition au jour. Mais il ne s'agit pas de *telle* nuit. De même, toute mention faite du *jour*, vise à en effacer l'historicité, sinon pour « ce jour-là » (H 15), non daté, qui marque l'Incarnation, le moment où la Promesse se réalise.

A partir de ce principe, il s'instaure une structure *en écho* d'une hymne à l'autre, d'une heure à l'autre du temps liturgique. Et à ces grandes images de l'in-finition spatio-temporelle, correspondent les modes métaphoriques de l'appréhension poétique du Tout-Autre. Dieu-lumière disperse l'ombre, mais Il est aussi ombre habitée par la lumière. D'où la chaîne consonantique qui répercute les allitérations en /d/ : il *dispense*/il *dé*livre (H 1)/que l'ombre ne vous *dé*concerte/il *d*emande à nous vivre/*D*ieu est « mendiant », etc. Il est *d*emeure des siens (H 14). D'autres chaînes consonantiques, reposant sur d'autres allitérations, seraient également perceptibles : « Il est le *V*ivre et le couvert » (H 9). Ces échos appuient l'expression de l'ineffable. Entre la voie apophatique et la voie théologique, la poésie se définit un tracé original, qui est méta-phore, analogie par voie d'images, lesquelles plongent au plus profond de l'âme de l'orant. Ainsi s'organisent des combinaisons signifiantes : Dieu est *le vent*/mais aussi le soleil *levant* (rimes léonines). S'il y a *croisement*, Dieu descend jusqu'à *l'impasse* (H 13) pour proposer sa *table basse* (H 9), où l'on voit, en écho, une correspondance de rimes suffisantes enrichies (correspondance d'une sourde et d'une sonore).

Enfin il faudrait parler de l'anthropologie qui fonde la vision réaliste de l'homme, avec ses images implacables et la stylisation qui considèrent l'homme dans ce qu'il est au profond de lui-même, dans le regard de Dieu, dont la Bible dit qu'Il sonde les cœurs et les reins. Ce qui importe au poète, c'est ce que le *creux* qui est au cœur de l'homme s'approfondisse (H 5 et H 11) et que sur les eaux de l'âme

il y ait consubstantiation d'amour — *Amour*, sans déterminant, comme dans les textes médiévaux, qui définit lyriquement l'aséité de Dieu.

## 2. ÉTUDE DE LA GRAMMAIRE

Les termes du lexique, on l'a vu, sont insérés dans une trame mélodique « en écho ». C'est de la syntaxe et de la métrique, les accents se combinant, que les images reçoivent impulsion et dynamique. On considérera brièvement trois effets syntaxiques tout à fait particuliers aux hymnes de Patrice de La Tour du Pin. Ces effets sont utilisés soit isolément, soit en combinaison. Le premier, l'effet d'*enchaînement*, ordonne le discours jusqu'à son terme ; le second, l'effet de *retardement*, creuse le vers pour en augmenter la densité ; le troisième, l'effet d'*insistance*, érige les piliers qui soutiennent l'hymne — et partant — la prière.

### L'effet d'enchaînement

L'auteur use de deux modes d'enchaînement complémentaires : l'un correspond à une succession des groupes verbaux simplement juxtaposés, dont le flux et le reflux, comme les vagues sur les degrés d'un rivage, assurent le mouvement de marche et de louange. Il s'agit là de l'*asyndète* dont la plupart des grandes hymnes nous fourniraient des exemples. Mais, soit que le poète voulût varier l'effet, soit qu'il voulût répondre fortement à la juxtaposition des groupements grammaticaux, il fait souvent se clore le système précédent par une charpente solide de subordination, voire de coordination.

### L'effet de retardement

L'effet de retardement révèle un traitement beaucoup plus original du syntagme nominal ou de la phrase. Il s'agit

de retarder la résolution grammaticale, comme, en musique, la résolution d'un accord mélodique, en éloignant tel groupe nominal nécessité dans la détermination d'un nom ou par le procès d'un verbe transitif direct. Cet effet est utilisé maintes fois ; ainsi dans le traitement de ces cas de syntaxe :

Séparation du complément du nom, du nom qu'il détermine :

*« Envoie le souffle (sur la terre)/  
Du Premier-né d'entre les morts. »* (H 11).

Séparation du verbe de son complément d'objet direct :

*« Ne manquez pas (au croisement)/  
L'auberge... »* (H 9),

ou :

*« Jésus vous a déjà ravi (dans sa passion)/  
vos sépultures »* (H 5).

Séparation du verbe de son complément d'objet indirect :

*« Ne glissez plus/  
(Sur votre pente) à l'inconnu. »* (H 2).

Séparation du sujet réel du groupe verbal (sujet apparent + verbe) :

*« Ce nouveau jour qui apparut/  
Lors de la Pâque de Jésus/  
Il monte. »* (H 7)

ou encore :

*« C'était au secret de nos cœurs,/  
Au tombeau vide du Seigneur/  
La voix de l'Ange. »* (H 5).

Les exemples, on le voit, sont innombrables. Ajoutons que cet effet peut s'étendre sur une strophe, voire sur le poème entier qu'il creuse de toute l'épaisseur du mystère qu'il instaure. Dans l'hymne H 8, « Amour » n'est explicité qu'après avoir été suggéré poétiquement. En H 6, le substantif « signe » est posé en attente, avant d'être résolu en trois vers. Ce procédé assure à l'hymne une charge de mystère, mais qui n'est pas sans inviter l'intelligence de l'orant à se mettre en état de réceptivité pour accueillir ce mystère.

### L'effet d'insistance

L'effet d'insistance est le contraire de l'effet précédent. Il précipite une réponse, il la distribue et la renouvelle avec une fougue extraordinaire. Son mode stylistique, plus que l'épistrophe, dont on ne relève qu'un seul emploi, est assurément l'anaphore, c'est-à-dire le retour d'une même structure grammaticale en début de phrase ou de vers, s'il y a coïncidence entre le vers et la phrase. Il faut distinguer l'anaphore de l'accent d'impulsion, que l'on trouve également. La première est une constante par identité lexicale, le second, par identité rythmique : H 2 est construite sur l'accent d'impulsion que répercutent les impératifs :

st 1 : *Venez au jour*

st 2 : *Dépouillez-vous*

st 3 : *Ne craignez pas*, etc.

La même structure se retrouve en H 9. En H 9, la st 1 pose le thème : « *Tous les chemins du Dieu vivant/ Mènent à Pâques.* » Chaque strophe répercute, dans sa structure, les accents d'impulsion : on pourra parler, en st 2, st 3, st 4, d'accents d'impulsion prédicatifs.

Si H 18 découvre un exemple d'anaphore simple : « *Tout est en toi/Tout est pour toi* », H 8 montre le positionnement de deux anaphores strophiques en chiasme :

*Amour* (St 1)    *Tu es* (St 2)    *Tu es* (St 3)    *Amour* (St 4)

++ a                                      b                                      b                                      a ++

H 11 augmente encore les possibilités du système :

St	St 2	St 3	St 4	St 5
<i>O Père</i>	<i>C'est lui qui</i>	(pause)	<i>C'est lui qui</i>	<i>O Père</i>
	<i>C'est lui qui</i>	<i>par lui</i>	<i>C'est lui qui</i>	

(anaphores prédicatives encadrant une  
pause semi-anaphorique)

++ a                                      b                                      (pivot)                                      b                                      a ++

(anaphore thématique encadrant le prédicat).

On voit ici une construction symétrique extrêmement élaborée (en chiasme), qui assure à l'hymne une montée à un acmé, où se fait une pause, puis une redescente symétrique avec la répétition de l'apostrophe.

Le système peut encore être augmenté par la *gradation*, figure de phrase très employée à la Renaissance, qui consiste en la reprise d'un mot par un autre mot, selon un mouvement croissant de sens. Si la métaphore filée est d'ordre spatial, la gradation est d'ordre déductif. En H 19, à chaque hémistiche de St 1, un mot remplace, à place égale, le mot précédemment utilisé. La gradation repose sur une combinaison de l'anaphore et de l'antithèse, qui confère une force démonstrative indéniable à l'ensemble de l'hymne.

Il eût fallu parler des tropes, des figures de phrases que sont l'optation ou l'interrogation oratoire, dont il est fait abondamment usage. Néanmoins les trois effets retenus semblent s'avérer de loin les plus originaux qu'ait utilisés le poète. Enchâssant le lexique dont on a précédemment vu l'efficacité, ils assurent à l'hymne sa dynamique interne.

### 3. ÉTUDE DE LA MÉTRIQUE

Une étude métrique viendrait confirmer ce qui a déjà été souligné plus haut : l'extrême élaboration poétique à laquelle le poète s'est livré. Nous ne prendrons pas le vers comme pivot de l'étude, mais la strophe, que l'on peut définir ainsi : ensemble clos sur lui-même et groupant une série de vers répartis selon leurs homophonies finales ou leur mètre. Les hymnes de Patrice de La Tour du Pin groupent un ensemble d'hymnes à strophes isométriques, au nombre de six ; un ensemble plus important d'hymnes à strophes hétérométriques, au nombre de quatorze. Le vers le plus fréquent, comme il est d'usage dans l'hymne, est assurément l'octosyllabe. Toutefois le rythme de ce mètre, les combinaisons avec d'autres, dont il est l'objet, autant que la richesse de la formulation strophique, offrent au dessein de chaque hymne une infinité de moyens expressifs.

#### A. Les hymnes à strophes isométriques

Si l'on met à part H 10, dont la structuration fait problème, les hymnes isométriques proposent des schémas strophiques solides. Les mètres utilisés sont respectivement l'heptasyllabe (H 20), l'octosyllabe (H 13, H 16, H 17 et H 21) et le décasyllabe (H 10). Les vers respectent l'alternance masculines/féminines.

##### 1) Les hymnes H 10 et H 17 à schéma simple

On hésite à parler de strophes en H 10 : le système employé ne tient pas au-delà de la première strophe : ABCA. La seconde strophe est en DEFG, puis la troisième en HIJH, avec un rapport consonantique (allitération en /r/) entre I et J. La strophe suivante réadapte le schéma de St 1, mais la dernière strophe évacue les rimes. Or l'unité procède de la charpente qu'élève le mètre décasyllabique : 4//6, selon les règles traditionnelles :

Pas un seul mot, // et pourtant c'est son nom

R1 G1	r2	R2 G2
	3 / 3	

10

mais qui se structure aussi en 6//4 (vers 13) ou s'écoule sans coupe apparente (césure enjambante du v. 7). On le voit, il s'agit d'un poème assez libre d'inspiration, assez aérien, où l'anaphore «jouez» revient pour relancer la joyeuse expression d'une improvisation lyrique qui n'est pas sans rappeler Supervielle.

H 17 procède plus rigoureusement par strophes en ABCB, le second vers faisant clôture au système. Plus élaborée, cette hymne révèle chiasmes (*Regardez-la qui le regarde*) et allitérations signifiantes : ainsi le battement du cœur est rendu de façon très expressive par un traitement particulier de l'octosyllabe (allitération entre sourdes et sonores des phonèmes apical et dorso-vélaire) :

Entendez-vous // tous/ces/cœurs/battr(e)  
4                    1    1    1            1

4

Les coupes lyriques très nombreuses (qui surviennent après la syllabe en e atone) constituent autant de pauses où s'exprime la compassion :

*L'Eglise/pleurant//son Christ mort* (v. 4) marque une coupe lyrique, comme aux v. 2, 8 et 24).

## 2) *Les hymnes isométriques à système élaboré*

Dans cet ensemble, les strophes utilisées présentent une variation du schéma ABAB (rimes croisées), ABBA (rimes embrassées) en expansion par adjonction d'autres rimes C ou C+D, ou par allongement strophique en A ou en B (*rhythmus tripartitus*).

— *H 16* fournit le schéma ABABA avec renouvellement des rimes sur le même modèle dans les strophes suivantes. Le système conserve pourtant sa souplesse puisque la



césure strophique passe du 3<sup>e</sup> vers en st 1 au second vers en st 2 et st 3. Il faut noter que la fluidité de l'octosyllabe est entrecoupée de pauses dues aux coupes lyriques (v. 1, v. 5, v. 11), et fortement réveillée par certains rythmes (découpage monosyllabique de l'octosyllabe aux vv. 6 et 7), mais maintenue par le flux mélodique qui obtient de la place d'un rejet (v. 14) une structure d'emboîtement sur coupe épique : l'octosyllabe en expansion métrique accède au rythme de l'alexandrin :

*Tu es le soleil et la terr(e)/ de l'avenir.*

Enfin il faudrait noter, en H 16, une rime fratrisée :

..... *tout est en toi*  
*Tout est pour toi* ..... (St. 3).

— H 21 est de schéma ABAAB où les rimes sont placées en rythme tripartite (AAB), comme augmentation de la séquence binaire (AB) de départ. L'ensemble s'écoule selon les mêmes procédés qu'en H 16, avec tout un déploiement de coupes lyriques qui font ressortir le contenu et l'expression du secret que l'hymne propose en réponse à l'incroyance du siècle :

Père /, Semence / et sache /, savent/  
 (c) (c) (c) (c) (c = coupe lyrique)

contenu du secret                      expression du secret

Enfin, d'autres procédés relancent l'attention : ainsi le contre-rejet en st. 2.

H 20 augmente le schéma précédent : AB/ ABB/ A. Le secret fortement indiqué dans le vers A (thème) est explicité dans le développement en B (prédicat) et réaffirmé dans le vers-clôture A qui assène la combinaison lexicale en chiasme, étudiée précédemment. Il serait intéressant de considérer la distribution des sonorités dans cette hymne, dont l'organisation répond à l'idée de fusion qu'instaurent les deux premiers vers symétriques (st. 1). De la sorte, les rimes et les assonances internes développent un système de *gravitation* (« Toutes choses y gravitent », v. 4) et d'osmose, qui s'achève dans le schéma de la rime

externe, souvent suffisante (heure/cœur : 2 phonèmes), voire enrichie (la fête/a faites : plusieurs phonèmes sur deux mots ou au-delà de la consonne d'appui).

*H 3* présente un type de structure dite « carrée » : le nombre de vers est égal au nombre de syllabes dans le vers (8×8). Le schéma est solidement bâti sur la disposition ABAB//CDCD, donc deux ensembles de rimes croisées séparées par une césure strophique. Toutefois le système diffère le retour parfait de la rime au profit de l'assonance (monde/honte en st. 1) et fait place à une variante en st. 2 : le 4<sup>e</sup> vers rompant avec l'ordonnance des rimes et offrant, au centre de l'hymne, le mot « voix » à la méditation, comme si, par sa place, ce mot devait se charger de tout le sens inhérent à l'invitation déployée par l'hymne. Ce poème massif avance sans rejet, ajoutant aux rimes pauvres (temps-ci/Esprit) des ressources nouvelles de la rime : rimes riches, selon les lois traditionnelles (réveille/merveille, st. 3), (héritage/cet âge, où les similitudes consonantiques et vocaliques se retrouvent dans « partage-le », d'où :

hériTAGE/ parTAGE-le / ceT AGE / de Dieu

\_\_\_\_\_                      \_\_\_\_\_                      \_\_\_\_\_                      \_\_\_\_\_  
 a                                      (A) B                                      A                                      (B)B

## B) Les hymnes à strophes hétérométriques

Ces hymnes sont l'objet d'une plus grande élaboration de la strophe, due à la rupture métrique. On peut les ranger en deux ensembles : celles qui font intervenir une combinaison de deux rimes A et B ; celles qui usent de trois rimes (A, B et C).

### 1) La première série (strophes sur 2 rimes : A et B)

*H 4* fournit le schéma le plus simple : 3 strophes de 4 vers ;

A 9 F	C 9 F	E 8 F
B 8 M	D 8 M	F 8 M
A 9 F	C 8 F	E 9 F
B 8 M	D 8 M	F 8 M <sup>21</sup>

Les strophes sont disposées pour la vue, avec un retrait du 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> vers, qui augmente l'impression de dialogue. Toutefois l'alternance est respectée (MF) alors que la place des rimes et leur qualité semblent négligées.

*H 11* est formée de 5 strophes de 5 vers. Chaque strophe, liée au thème du surgissement ou de la monstration est faite d'un élan, d'une pause et d'un nouvel élan (E + P + E)

selon le schéma :

A 8 F	
B 8 M	E
A 2 F	— P
A 8 F	
B 8 M	E

Les strophes elles-mêmes, on l'a déjà noté, répondent à un système en chiasme.

*H 9* et *H 13* proposent un schéma :

A 8
B 4
B 8
A 8
—
B 8
A 8

(*H 9* commence par une rime masculine, *H 13* par une rime féminine).

On peut remarquer qu'en *H 9*, les rimes en /â/ assurent la clôture externe de la strophe : Dieu vivant/hommes de son sang. Assurément, le charme particulier de ces deux hymnes procède de leur balancement interne entre les rimes trois fois répétées et la pause qui survient dans le vers court. Charme plus sensible en *H 13* dont le rythme n'est

21. A, correspond à l'alternance assonantique de la rime ; 9, au mètre employé ; F ou M., à l'alternance de nature (masculines ou féminines). Il en sera ainsi pour les analyses subséquentes.

pas aussi heurté qu'en H 9 (accent d'impulsion fondé sur le retour des verbes à l'impératif présent).

Il faudrait étudier de près les rimes : ainsi en H 13, la strophe 1 conduit un raisonnement par voie apophasique qui se résoud dans une thématique de la nuit. Or les rimes épousent le dessein des signifiés : *vu* rime avec *conçu*, et s'achève en *reçu*. Ailleurs, plutôt que de chercher à tout prix une rime « classique », l'auteur joue avec les similitudes consonantiques :

*déchire / dire / créature et croisse / impasse / grâce*  
(rime suffisante) (rime suffisante)

assonance assonance

En H 9, un début de système de rimes léonines s'appuie sur un enrichissement des retours consonantiques :

déjA mORTE / LA PORTE / L'APPORTE  
rimes léonines

rimes riches enrichies  
ou des retours vocaliques :  
votrE fAIM / chE mIN / dEmAIN  
rimes suffisantes

rimes enrichies

## 2) La seconde série (strophes à 3 rimes, A, B et C)

### a) Le premier système (H 8 et H 15)

A 8 M	A 4 F
B 8 F	B 6 M
C 4 F	C 6 M
A 8 M	A 4 F
B 8 F	C 6 F
C 8 F	B 6 M

H 8 H 15

On voit comment, en H 8, les trois alternances se combinent : l'une (rimes), par succession redoublée, la seconde (longueur du mètre) par expansion après la pause que représente le vers de 4 syllabes (moitié de l'octosyllabe); enfin la troisième par la semi-clôture des rimes masculines qui rompent l'enchaînement des féminines en nombre double. Il en ressort une impression de douceur, un battement tranquille avec quelques allitérations suggestives en /s/ :

Tu fais tressaillir le silence (St. 3) et des assonances internes en /â/ qui augmentent la mélodie. Il faut noter en H 15 le nombre des coupes lyriques et les vers à structure monosyllabique augmentée : Né/de/la/fin/des/temps qui, par petites touches, suggèrent la délicatesse extrême de la geste divine.

b) *Le second système*

A 4 M	8	M	8	M	A 8 M
A 8 M	8	M	8	M	A 8 M
B 8 F	4	F	4	F	B 4 F
C 8 M	8	M	8	M	C 8 M
C 8 M	8	M	8	M	B 8 F
B 8 F	8	F	8	F	C 8 F

---

H 2                      H 5                      H 14                      H 6

On voit combien, dans leur structure, ces hymnes sont proches : ici les rimes masculines, qui coïncident avec le dessin d'alternance, forment un groupement qui représente le double des rimes féminines. H 2 antépose le vers de 4 syllabes, selon un mode dit d'élargissement strophique par amplification. Les trois autres hymnes respectent le schéma, bien que H 6 élève une clôture strophique par une rime C (masculine). Mais dans le détail des images, des assonances et des rythmes, ces hymnes sont très variées. Elles respectent la pause des vers de quatre syllabes et fondent ainsi la grande opposition lyrique entre les vers d'affirmation (8) et les vers de *confidence* (4) :

« Allez donc sans crainte à la vie » (H 5, St. 4) relève de la première catégorie.

« La voix de l'Ange » (H 5, St. 2).

« Et nous murmure » (H 6, st. 3), appartiennent à la seconde.

Maintes coupes lyriques donnent sa cadence à l'hymne H 2 : courte halte qui met un mot en valeur : « l'aurore/pascale » (H 2, St. 1). Il convient de noter le refrain apollinairien en H 2 : « Passent les temps ! Passe la chair ! » (St. 1) qui assure au poème son balancement binaire dans le traitement de l'octosyllabe. Toutefois, d'une hymne à l'autre, l'auteur use de possibilités très dissemblables pour rythmer le mètre choisi. Certains vers procèdent d'un démontage :

Une voix venue du grand creux / Des fonds de l'Homme  
 3 / 5 // 4

---

## 12

Balancement rythmique, accentué par le dialogue, fluidité mélodique et ruptures signifiantes (contre-rejet en st. 4) atteignent à la plus grande réussite en H 6 : le poème assoit solidement sa réponse théologique sur la solidité de sa mélodie.

### c) *Le troisième système*

A 8 M	A 8 M
A 8 M	A 8 M
<u>B 4 F</u>	A 8 M
C 8 M	<u>B 2 F</u>
C 8 M	C 8 M
C 8 M	C 8 M
<u>B 4 F</u>	<u>B 4 F</u>
H 12	H 7

Les deux hymnes de cette série (H 12 et H 7) sont formées d'une double formule tripartite ou quadripartite *couée*. Parallèlement à la complexité des rimes, il faut souligner la complexité de la syntaxe que frappe la césure

strophique en H 7 (la césure strophique est flottante en H 12). L'assonance est souvent utilisée à défaut de la rime, mais harmonisée avec des échos vocaliques internes. Ici encore il serait possible de relever d'autres effets : démontage d'alexandrins en 8 + 4, gradation (H 7, St. 3), etc.

d) *Deux hymnes originales, H 18 et H 19*

*H 18* est construite sur le schéma suivant :

A	D	E	F	10
A	D	E	F	10
B	B	B	B	10
C	C	C	C	4 + 4
St. 1,	2	3	4	(mètre)

Elle repose sur un accent d'impulsion qui répète un schéma grammatical identique. Les quatre strophes se regroupent deux à deux : eux/nous. A l'image de la Communion des Saints, l'unité très forte de l'ensemble repose sur le double retour du 3<sup>e</sup> vers et des refrains, l'un fondé sur le verbe *vivre*, l'autre sur l'articulation du cri « Alleluia ! »

*H 19* ne repose pas sur un système d'alternance de rimes mais d'alternance de nature :

A M 12	E F 12	I M 12	
B F 10	F M 10	J F 9	(ou décasyllabe ?)
C M 12	G F 12	K M 12	
D F 8	H M 8	L F 8	

On ne reviendra pas sur la figure de phrase utilisée dans cette hymne, la gradation, mais on notera combien les effets s'harmonisent pour produire ce morcèlement du mètre, alexandrin ou décasyllabe, en unités monosyllabiques :

Là / où / il / n'y / a / rien // qu'il / y / ait / de / la / foi !  
 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

---

 6

---

 6

---

 12

Là / où / il / y / a / la / foi // Qu'elle / grandisse !

(coupe  
lyrique)

0

R1 R2

(accent oratoire : 0)

G1 G2

Du *rien*, exprimé par le morcèlement et les hiatus, s'élève, par la grâce de Dieu, le quelque chose, la *foi*, dont le second hémistiche, fluide, exprime la croissance. On pourrait multiplier les remarques à propos de cette hymne particulièrement travaillée : sur les rythmes, les allitérations, les épistrophes (st. 1) et les anaphores.

Enfin, au terme de cette étude, il serait injuste de passer sous silence ces admirables vers-sentences, où le rythme des accents, la coïncidence de la phrase et du vers, assurent des formules heureuses, sorte d'épanouissement ultime du poème, dont l'exemple le plus réussi nous paraît, de loin :

« *Tout est Amour dans l'Amour même* » (H 8)

★

Patrice de La Tour du Pin s'était proposé la lourde tâche d'écrire des hymnes liturgiques en maintenant d'une part la tradition poétique et religieuse, de l'autre les exigences de la poésie moderne. La réussite est évidente. Ces poèmes, qui dénotent une remarquable maîtrise du matériau poétique, réussissent la gageure suprême pour la langue française : ils frémissent d'une musique fluide et délicate, tout en martelant avec une solide obstination les grandes certitudes de la foi. Plutôt que de s'être rendu l'esclave de telle esthétique ancienne, ou de tel conformisme moderne, là encore, on retrouve la voie moyenne qu'a choisie ce



poète, qui est assurément la plus haute et la plus difficile, mais celle qu'ont toujours retenue les maîtres du passé. L'étendue des possibilités offertes au vers français, la qualité suggestive des images, le rythme fondé sur un balancement des mètres, démontrent qu'il était possible d'aller de l'avant, sans pour autant se couper d'une tradition renouvelée par les poètes du présent siècle. Tentative poétique greffée sur l'expérience religieuse, personnelle et ecclésiale, ces hymnes sont une expérience de la plénitude et son expression. Il semble bien que le but que s'était assigné le poète, et qu'il exprimait ainsi : « rendre à la poésie son rôle de véhicule de la foi »<sup>22</sup> se soit vu couronner de succès. La quête ne s'achève pas dans l'imaginaire d'un nominalisme, mais elle s'enracine au cœur de la réalité ultime qu'elle invite à contempler sans fin. Pour peu « réalistes » qu'elles puissent paraître, si tant est qu'une telle critique puisse être encore adressée à ces textes, pour inactuelles qu'elles puissent sembler, tandis qu'elles s'inscrivent dans un ordre qui transcende la temporalité, ces hymnes admirables s'inscrivent bien au contraire au plus profond du cœur de l'homme, dans cette nuit où le Souffle de Dieu vient réveiller l'orant.

Philippe DELAVEAU

22. *Une Lutte pour la vie*, p. 55.