Rythme
et psalmodie française

« La psalmodie procure le plus grand des biens : l'amour. »
(Saint Basile.)

I. — Rythme et poésie

Dans les sifflements du vent, le chant des oiseaux ou les inflexions de la parole humaine, la nature présente une grande variété de sons musicaux perceptibles à l'homme, bien qu'aucun d'eux ne soit dit *musique*, mais seulement « sons » ou « bruits ». La musique ne commence que lorsque, parmi cette infinité de sons naturels, l'*artiste*, ayant élu un petit nombre d'entre eux et les ayant ordonnés en une échelle conventionnelle ou *gamme*, « compose » enfin, à l'aide de ce matériau « raisonnable », une mélodie issue de son esprit humain.

Ainsi en est-il de la poésie par rapport au langage. Tout homme qui parle, s'exprime en un *discours*, c'est-à-dire en une succession de paroles qui supposent une durée. Mais cette durée du discours commun n'a pas d'autre rythme que le *mouvement spontané* du sentiment qui veut se traduire en mots et en phrases. Tel est le rythme de la prose. La poésie n'intervient, comme son nom même le suggère, qu'au prix d'une *fabrication* qui est le propre de l'art. Dans le temps indistinct et dans la durée confuse de la prose dont le rythme est purement *spontané* et *naturel*, l'artiste apporte le nombre. Il compte et divise le temps qui coule et dans cette durée désormais *réfléchie* et *artificielle* (artistique) il va couler son discours. Tel est le rythme de la poésie.

Quand nous parlons de rythme poétique, nous n'entendons donc pas seulement le mouvement naturel, commun à tout ce qui dure et à tout ce qui vit; l'esprit humain peut bien reconnaître dans ces mouvements de la nature une « ordonnance » et leur trouver un « sens »; ils restent, *de soi*, infra-rationnels, et

leur rythme est purement spontané. Mais nous entendons par rythme poétique l'ordre rationnel que l'esprit humain infuse, par le moyen de l'art, dans les mouvements naturels, les recréant à sa propre image. Ainsi, l'art devient vraiment la nature de l'homme.

Or l'ordonnance rationnelle est nombre et mesure. Tout rythme poétique se traduit nécessairement par l'introduction dans le discours de *proportions temporelles*. Ces proportions peuvent se marquer soit par la quantité des syllabes : c'est la poésie *métrique* (par exemple les poésies grecque et latine classiques, etc.), soit par le retour périodique de syllabes accentuées : c'est la poésie *tonique* (par exemple les poésies hébraïque, syriaque et grecque, liturgique, anglaise, etc.), soit par le nombre fixe de syllabes égales : c'est la poésie *arithmétique* (par exemple la poésie française classique).

La poésie commence là où il y a discours mesurable et rythme « nombrable ». Elle ne se réduit pourtant pas plus au « nombre » que le rythme musical ne se réduit à la « mesure ». Mais de même que de la rencontre entre les voyelles qui ne sont que pur son et les consonnes qui ne sont que pur rythme naît le chant, de même de la rencontre entre le rythme spontané de la passion s'exprimant en paroles et la « raison-artisan » humanisant la durée naturelle naît un discours nouveau, un langage vraiment libre, à la fois spirituel et sensible, qui est *l'art poétique*. Par ce langage artistique, différent du discours prosaïque qui est adapté à la communication des sentiments immédiats, des réalités physiques ou des vérités scientifiques, l'homme exprime son âme même et peut entrer en communion personnelle avec ses semblables[1].

1. A dessein, nous avons évité l'expression souvent improprement employée de *rythme libre*, qui n'est pas le rythme spontané infrarationnel (a-mesuré) et qui ne se réduit pas non plus à la mesure, mais qui, la supposant, la dépasse. La mesure est médiation par rapport au rythme véritable, comme la raison par rapport à la liberté. On ne peut donc, comme on le fait souvent, opposer le rythme libre du grégorien au rythme mesuré de la musique classique. Pour être art authentique, l'un et l'autre doivent être à la fois mesure et rythme. Ainsi le grégorien est mesure par son temps premier dont l'égalité lui confère tant de spiritualité. Inversement, toute musique digne de ce nom doit être rythme et non pure métronomie. L'opposition entre *grégorien* et *musique classique* existe donc au niveau même de la mesure, entre *mesure variable* (dans la manière de grouper les temps premiers) improprement dite « rythme libre », d'une part, et *mesure régulière* et fixe, d'autre part. On trouvera une analyse fouillée de la dialectique « rythme spontané — mesure rationnelle — musique » dans la thèse de Gisèle Brelet, *Le Temps musical*, Presses universitaires, 1950; cf. les remarques de Dom Gajard dans *Revue grégorienne*, 1952, pp. 153 et sq.

II. — Rythme et psaumes hébraïques

Comme tout peuple, les Hébreux ont eu leur poésie dont les *psaumes* sont le principal et le plus remarquable monument.

Rechercher la nature de la poétique hébraïque, c'est équivalemment s'efforcer d'en connaître le rythme verbal en tant qu'on peut y découvrir nombre et mesure. Le rythme spontané et qu'on peut appeler purement primitif ne peut être qu'un phénomène d'expression individuelle. Un poème est-il destiné à l'expression collective (audition ou exécution d'ailleurs), il appelle nécessairement une métrique, surtout dans un peuple aussi rythmicien, aussi danseur, aussi chanteur que le peuple hébreu [2]; laissant de côté toute théorie préconçue et toute systématisation, que sait-on de la poétique des psaumes [3] ?

On s'accorde généralement aujourd'hui pour reconnaître dans la poésie hébraïque, outre le parallélisme qui est plutôt un procédé de la pensée qu'un élément de poétique stricte, un *rythme tonique*. « *Le vers se coupe en deux hémistiches; chaque hémistiche comporte un certain nombre de syllabes tonales.* » Un équilibre tend à s'établir entre les deux hémistiches qui comportent souvent le même nombre d'accents. Le vers se partage donc *comme notre alexandrin en deux séries de syllabes, mais ces syllabes ne sont point comptées. Elles se groupent autour de quelques toniques dont la valeur est mise en relief par l'accent* [4]. Chaque hémistiche peut comprendre deux, trois ou quatre syllabes accentuées. Chaque syllabe accentuée est séparée par une, deux ou trois syllabes non accentuées. Un exemple de chacun des deux rythmes les plus fréquents fera comprendre clairement la nature

2. Et les sémites, en général. « Il faut avoir assisté aux processions de la Neby Mousa à Jérusalem, aux danses rythmées et chantées de bédouins ou des fellahs de Palestine, pour comprendre comment la mesure s'est imposée aux sémites. » Dhorme, *Le Livre de Job*, Paris, Gabalda, 1926, p. cxlvii.

3. Saint Jérôme voyait dans la poésie hébraïque des mètres classiques. Le Hir et Bickell, des vers de sept et dix pieds. Mais il est certain que ni la quantité ni l'isosyllabie ne peuvent rendre compte de la poétique sémite. Ce que nous exposons est aujourd'hui admis par les meilleurs auteurs : Calès, Dhorme, Podechard, pour ne citer que des Français.

4. Dhorme, *op. cit.*, p. cxlviii. Voir aussi Tournay dans son introduction dense et précise aux *Psaumes* (Bible de Jérusalem), pp. 38-39. Nous n'analysons pas les cas particuliers qui n'infirment pas ces données générales.

de cette poésie tonique; voîci d'abord un exemple du *rythme égal* composé de 3+3 accents, emprunté au psaume 92, 13-14.

(Les syllabes accentuées sont imprimées en caractères gras et les syllabes ordinaires en caractères maigres :)

Sad**diq**	kata**mar**	yif-**rah**
(Le Juste	comme un palmier	fleurira)
Ke'**erèz**	ballebâ**nôn**	yis**geh**
(comme cèdre	du Liban	croîtra)
shetu**lim**	be**bêt**	Yah**weh**
(plantés	dans la maison	de Yahwé)
ba**has**rot	elo**hê**m	ya**brih**u
(dans les parvis	de notre Dieu	ils fleuriront)

Puis un exemple du *rythme élégiaque* (*qînâh*) emprunté au psaume 117, 1, 2 (*Laudate Dominum omnes gentes*) :

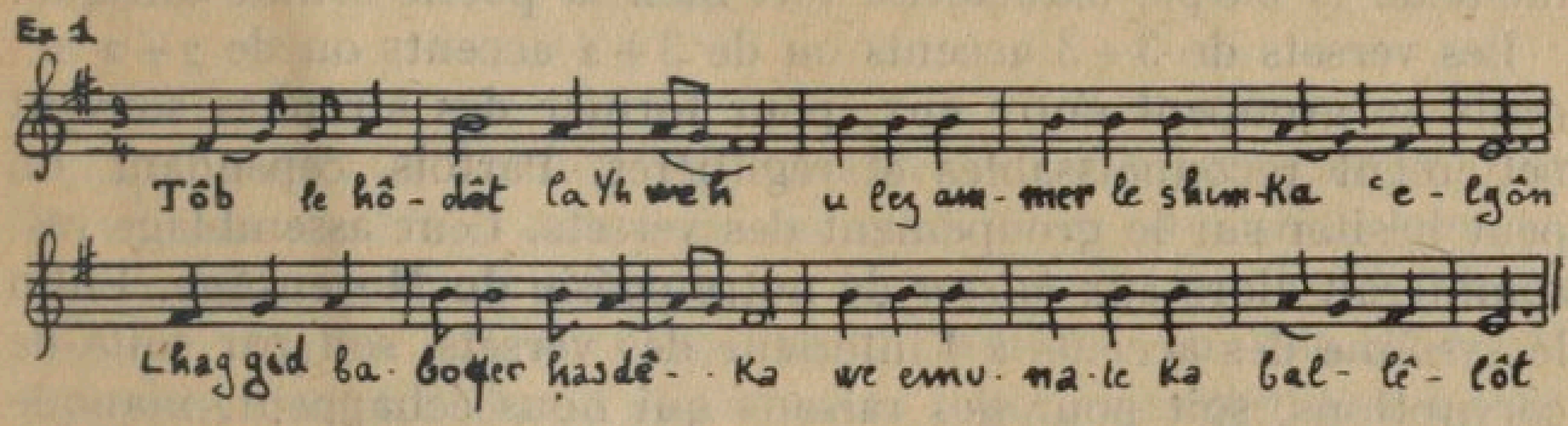
ha**blu** 'èt-Iah**wèh** kol-gô**yim**
shabe**huhu** kol-ha'um**mîm**
ki**gâbar** 'a**lê**nu has**dô**
wé'émèt-Yah**weh** le'ô**lam**

L'hébreu étant généralement accentué sur la finale détermine un rythme ascendant, dont les syllabes non accentuées constituent l'arsis, et la syllabe accentuée la thésis[5]. On devine aisément comment il était possible, dans la récitation ou le chant, d'introduire une périodicité entre les syllabes accentuées et d'obtenir ainsi une mesure.

Ce n'est pas là une pure hypothèse, car les chants de la synagogue le confirment. S'il est difficile de déterminer l'ancienneté ou l'authenticité de la majorité des mélodies juives conservées dans les synagogues du monde entier et qui ont subi le contrecoup de la culture musicale ambiante, il n'en va pas de même du rythme de ces chants. Lorsqu'un même texte hébreu, orné actuellement de mélodies diverses mais conservé dans des traditions juives autonomes depuis le début de l'ère chrétienne, se présente toujours avec un même rythme musical, on peut en conclure que

5. Et non l'inverse comme le dit Calès, *Psaumes*, p. 35, qui appelle la syllabe accentuée *arsis* et *thesis* les syllables non accentuées, sans doute influencé par l'accent grec ou latin qui comportait une élévation de la voix. Au contraire l'accent hébreu, comme le prouve le rythme musical des récitatifs juifs, est lourd et thétique.

ce rythme est original[6]. Citons les deux premiers versets du psaume 92 d'après une très ancienne et belle mélodie recueillie dans la péninsule Ibérique :



Dans la succession des mesures ternaires qui se battent naturellement à 1/ temps lent apparaît nettement la périodicité des 3 + 3 accents de ce verset :

	Tôb le hô	**dôt** la yh	**weh**
ulezam	**mer** le shim	**ka** 'ely	**ôn**
leha	**ggid** ba bo	**ker** has .	**dê** ka
we - 'emu	**na** te ka	**bal**-lê	**lôt**

Dans les versets suivants du psaume (5, 6, 7, 8, etc.), la même formule mélodique s'adapte au nombre variable des syllabes avec le même rythme de base, puisque le nombre des accents, et par conséquent des mesures, est constant[7]. Cette indifférence relative à la quantité et même au nombre des syllabes s'explique par le caractère des langues sémitiques anciennes dont les mots ne sont formés essentiellement que de consonnes. La vocalisation de ces consonnes est souple et variable. Elles se colorent, s'allongent en

6. Sur cette question, voir les reherches de Idelsohn, *Hebr. Orient Melodienschatz*. La même voie comparative peut d'ailleurs conduire également du point de vue mélodique à des rapprochements fort significatifs entre les traditions juives et le chant grégorien ou syriaque, cf. Parisot, *Le chant grégorien et les mélodies de la synagogue*, Strasbourg, 1922.

7. *The Jewish Encyclopedia* : art. *Mizmôr*. Nous citons un exemple typique, mais il ne faudrait pas en déduire que toute la musique hébraïque se ramène à ce type. S'il faut accorder au genre régulièrement mesuré la première place, à cause de tout ce que nous savons de son alliance à la danse, et aux instruments à percussion, il faut aussi laisser la deuxième place au récitatif dont le rythme se déduit du texte et de ses accents, et la troisième au rythme avec des mesures inégales qui sont un des puissants moyens d'expression de la musique monodique orientale.

fonction de l'accent, de la morphologie, de la syntaxe. On comprend que cette prédominance des consonnes fasse de l'hébreu une langue plus rythmique que mélodique, et que le terme de « psaume » qui évoque la percussion du tambourin, ou le pincement de la harpe, caractérise fort bien la poésie sémite antique.

Les versets de 3+3 accents ou de 3+2 accents ou de 2+2 accents se groupent entre eux, pour former des strophes souvent nettement reconnaissables et régulières. Parfois, cependant, on peut hésiter sur le groupement des versets. Leur assemblage ressemblerait alors aux *laisses* de notre poésie du Moyen-Age. Enfin le système des accents à l'intérieur des versets, soit par suite de corruptions, soit pour des raisons qui nous échappent, manque souvent de régularité [8].

La poétique hébraïque des psaumes nous apparaît donc fondée sur un principe *tonique* et nullement *métrique* (quantitatif) ou *arithmétique* (nombre de syllabes). Les conséquences pratiques de cette constatation nous apparaîtront plus loin. Mais nous devons remarquer que, parmi tous les procédés prosodiques, la poésie tonique est la plus spontanée et la plus populaire. La première organisation du langage poétique se fait par retour de syllabes accentuées. Pour nous en tenir à la tradition judéo-chrétienne, il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'à la suite des diverses poétiques sémites (akkadienne, syro-phénicienne, égyptienne, hébraïque) l'hymnographie de toutes nos grandes liturgies est fondée sur le principe tonique. Les hymnes de saint Ephrem (IV^e^ siècle) et le *risqolo* syriaque sont encore rythmiquement très proches des psaumes. Puis, avec la poussée créatrice de toutes les grandes liturgies anciennes (V^e^-VI^e^ siècles) apparaît le règne des formes lyriques chrétiennes basées sur l'accent : foisonnement des tropaires byzantins, création d'hymnes arméniennes et coptes : prédominance enfin, dans l'hymnodie latine, d'un certain principe tonique [9]. Dans tous ces cas cependant, à l'homotonie du vers (périodicité des accents) s'ajoute l'*isosyllabie* (nombre fixe de syllabes) qui contribue beaucoup à parachever son caractère choral populaire [10].

8. Pour une analyse plus précise de la strophique des psaumes, voir Tournay, *op. cit.*, p. 39.

9. Principe tonique d'ailleurs qui ne découle pas principalement de l'accent latin, mais d'une organisation numérique des syllabes engendrant un pseudo accent (voir plus bas).

10. Aubry, *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et le chant des églises chrétiennes*, Paris, 1903. Loumeau, *Les chants métriques (hymnes, séquences et tropes)*, Lyon, 1919, et surtout Jeannin, *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*, I. *Introduction musicale*, Paris, 1924.

III. — Rythme et histoire de la poétique française

Quiconque n'est pas spécialement informé de l'histoire de la poétique française pensera spontanément que le vers français, au XI^e^ comme au XVII^e^ et comme au XX^e^ siècle, se définit par un nombre déterminé de syllabes, la rime et la césure. Et il s'étonnera que, devant une aussi constante tradition, on aille chercher ailleurs le principe d'une déclamation rythmique destinée à soutenir le chant de psaumes français. Et il pourra citer Marot, Godeau, ou une quantité de nos contemporains moins illustres, qui ont tenté la psalmodie en vers français.

En réalité, si le vers français se présente, dans sa matérialité, à peu près semblable à lui-même au cours des siècles, le rythme qui lui donne sa vie et la manière de le déclamer ont profondément changé. Les caractéristiques purement orales de la déclamation ne se déduisent pas des textes. Il faut les chercher dans des témoignages indirects et surtout dans la manière dont les musiciens ont traité les vers. Cette étude est de la plus haute importance. C'est en effet de la déclamation et du ryhme de la langue que peuvent seuls provenir la poésie du langage.

Car le poète qui veut toucher l'âme de ses contemporains par la séduction d'un art de mouvement doit user non seulement des mots, des idées et du langage de ceux-ci, à quoi suffirait un texte écrit, mais encore de leur manière de parler. Par la récitation poétique, il veut les saisir au cœur même de leur durée vitale, en ce point où le sentiment et la passion s'expriment spontanément en sons et en « discours ».

Or l'histoire du vers français présente trois états de la déclamation lyrique assez différents entre eux. Ces trois états sont le résultat d'une évolution très significative : l'évolution d'une langue qui conquiert progressivement son autonomie d'expression et dont nous devons, en ce XX^e^ siècle, cueillir le fruit. Ces trois étapes peuvent se résumer ainsi :

1) du X^e^ au XVI^e^ siècle la lyrique française est fondée sur un rythme *numérique*, qui est le principe essentiel du vers français;

2) au XVII^e^ siècle apparaît dans la déclamation dramatique, sous le rythme numérique de l'alexandrin, un nouveau moyen d'expression et un second rythme *syntaxico-verbal*, plus souple, issu à la fois du sens et du mot;

3) au XX^e^ siècle le rythme numérique a, sans cependant disparaître, perdu de son caractère prédominant, au bénéfice d'un

rythme oral expressif dont l'expérience pourra nous livrer les lois. C'est ce qu'il nous faut prouver ici brièvement [11].

1re étape : *déclamation syllabique et rythme numérique.*

La poésie française est issue directement de la poésie liturgique latine populaire du Moyen-Age. Or, la poésie latine avait subi de profondes modifications depuis l'âge classique. Le sens de la quantité, d'abord, s'est depuis longtemps et progressivement estompé [12]. L'*accent*, d'autre part, ne tient pratiquement aucune place dans le chant [13]. On peut trouver l'aboutissement de cette évolution et le type de cette prosodie numérique dans les proses d'Adam de Saint-Victor, ou, pour prendre un exemple bien connu, dans le *Dies irae*. Chaque vers se déclame et se rythme en 4 + 4 syllabes avec une césure régulière [14] :

1	2	3	4		1	2	3	4
Di-	es	i-	rae	/	di-	es	il-	la
sol-	vet	sae-	clum	/	in	fa-	vil-	la
Tes-	te	Da-	vid	/	cum	Sy-	bil-	la

11. Il n'est pas question dans cette esquisse de fournir la preuve de toutes nos affirmations dont chacune est une conclusion; ni surtout de nuancer comme il le faudrait ces affirmations. Nous schématisons à gros traits une évolution de dix siècles pour aider à mieux comprendre le point d'aboutissement où nous sommes. C'est notre unique but. Pour plus de détails, on voudra bien se reporter aux travaux de G. Lote que nous utilisons largement et suivons.

Parti de la phonétique expérimentale et des travaux de l'abbé Rousselot, Georges Lote a consacré toute sa vie à étudier la déclamation du vers français; ses travaux sont résumés dans son *Histoire du vers français*. Bien que les deux premiers tomes concernant le Moyen-Age soient seulement parus à ce jour, on trouvera dans sa préface l'ensemble des vues de l'auteur.

12. On continue bien de faire des vers latins et même des hymnes liturgiques sur les mètres classiques, mais c'est là œuvre de latiniste cultivé et travail d'érudition. Ce n'est nullement le fruit d'une poétique vivante qui, elle, s'exprime dans la poésie liturgique populaire.

13. Malgré les discussions passionnées soulevées sur cette question, il faut bien se rendre tant aux faits musicaux et prosodiques, qu'aux textes clairs comme celui de Pierre Hélie : « *Accentus est modulatio vocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas ubi accentum non servamus.* » Thurot, *Notices et extraits*, n° 393, commenté par Lote, *op. cit.*

14. Tous les vers, sauf six, présentent cette coupe régulière. Et même dans ceux-ci, suivant le grand principe que le texte est serviteur de la mélodie, on n'hésitait pas à faire la coupe de règle. On objectera peut-être que, dans cette composition, les accents se trouvent à peu près régulièrement sur les syllabes impaires. Ne constituent-ils pas un principe rythmique ? Non. C'est là pure élégance littéraire comme pour la

La dernière syllabe de chaque groupe de quatre se trouve nettement privilégiée : par la rime en fin de vers, par un repos dans tous les cas. Cette syllabe finale est rythmiquement thétique par rapport à toutes celles qui la précèdent. Elle détermine un pseudo-rythme tonique de deux appuis par vers. On voit naître ici le rythme ascendant qui sera celui de la langue française :

arsis		*thesis*		*arsis*		*thesis*	
1	2	3	4	1	2	3	4
Di-	es	i-	**rae**	di-	es	il-	**la**
Or	veul	chan	**ter**	et	sou-	la-	**cier**
et	fai-	re	**joie**	et	ren	voi-	**sier**

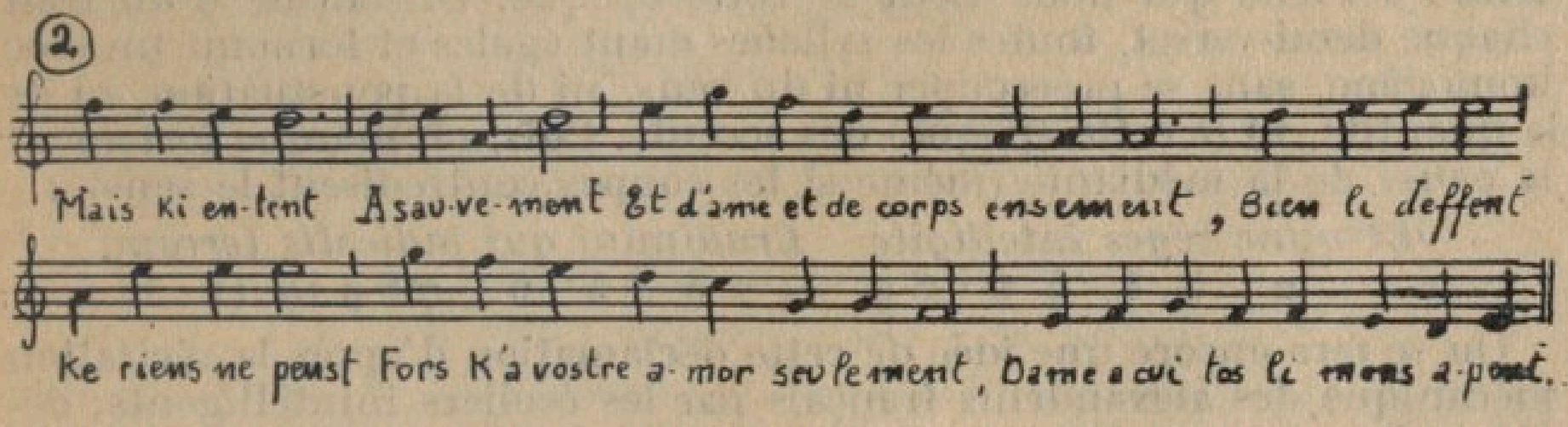
(Colin Muset.)

La poésie française du Moyen-Age apparaît incontestablement basée sur un syllabisme numérique dont le rythme n'est distingué que par l'opposition de la syllabe qui termine chaque groupe (*thesis*) à toutes celles qui précèdent (*arsis*).

Prenons cinq vers de la *Chanson de Roland* (v. 1094-1098) :

Rodlanz est	**proz**	et Olivier est	**sa**ges
Ambedoi	**ont**	merveillos vasse	**la**ge
Huis quels ils	**sont**	as chevals ed as	**ar**mes,
Ja por mo	**rir**	n'esquiveront ba	**taill**e,
Bon sont li	**conte**	et lor paroles	**hal**tes

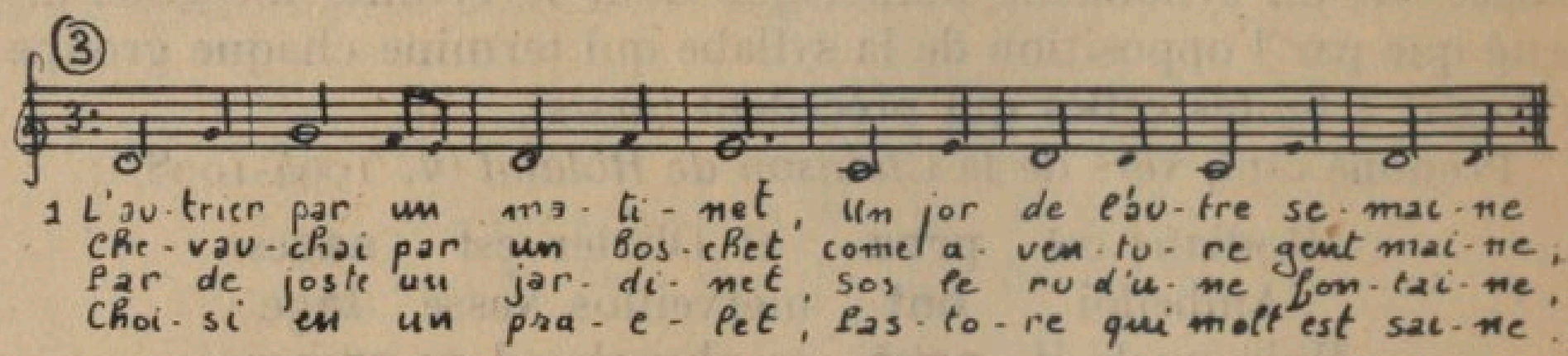
Chaque vers est rythmé en 4+6 syllabes. Chaque membre se dit d'un trait, « comme un seul mot sans fissure », et sauf la dernière syllabe, longue et thétique, toutes les autres sont égales entre elles. On le prouve aisément par les formules musicales qui servaient à chanter ces vers. Si nous ne connaissons pas les mélodies des chansons de gestes, bien d'autres nous renseignent. Par exemple, cette poésie de Gauthier de Coincy (1177-1236). Dans chacun des sept vers de chaque strophe, toutes les syllabes sont mélodiquement égales en durée, sauf la dernière de chaque vers qui est longue :



quantité dans les « vers latins » du Moyen-Age, recherche suffisamment expliquée par l'époque de renaissance où cette pièce voit le jour, et absolument inconnue des siècles précédents.

Cependant cette métrique élémentaire n'offre guère de ressources au compositeur de musique qui a besoin, à l'intérieur de chaque hémistiche, de valeurs longues ou brèves qui s'opposent entre elles et rendent plus variée la mélodie. Telle est l'origine, au XIII[e] siècle, des *modes rythmiques* que l'on applique à la déclamation lyrique.

Ces modes sont constitués par des figures rythmiques proportionnelles et fixes, composées de brèves et de longues, qui rappellent les pieds métriques. Or ces brèves et ces longues ne sont-elles pas en rapport avec un rythme du texte intérieur au vers ? On l'a prétendu. Cependant, l'analyse des pièces prouve le contraire. Examinons, par exemple, cette pastourelle de Moniot de Paris, transcrite par Th. Gerold et composée en premier mode rythmique (une longue + une brève).



Il est impossible, dans ces vers de sept pieds, de discerner une autre syllabe privilégiée que la rime. En dehors de celle-ci, les brèves et les longues tombent au hasard, sur des débuts ou sur des fins de mots, sur des **e** muets ou sur des monosyllabes, et il n'y a pas trace d'un rythme d'accent.

Il faut donc conclure qu'en dehors des syllabes qui terminent le vers ou qui marquent la césure, aucune autre syllabe n'est privilégiée dans le vers du Moyen-Age, mais qu'elles sont toutes égales en durée et en intensité[15]. Il n'existe dans le texte qu'un

15. Pour comprendre ce que peut être une déclamation purement syllabique et numérique, il suffit de se reporter à notre psalmodie latine actuelle qui nous vient de cette époque. On dévide d'un trait chaque demi-verset, toutes les syllabes étant égales et formant un bloc homogène, sans se préoccuper ni du sens, ni de la ponctuation, ni de la quantité, ni (à cette époque) des accents. Puis, on marque fortement la pause de la médiante (même si les coupes contredisent le sens) :

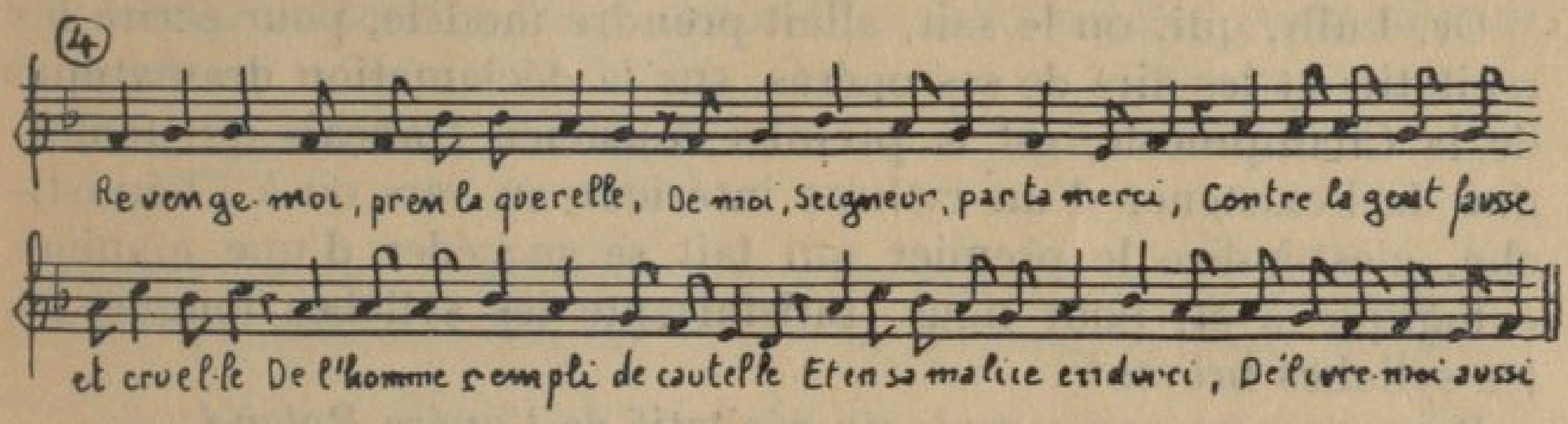
Et nunc reges intelligite *Erudimini qui judicatis terram.*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

On se fera encore une idée de cette déclamation d'après la récitation mécanique des alexandrins français par les écoliers inintelligents; déclamation qui se réduit, en fait de rythme, à 6+6 syllabes : ta-ta-ta-ta-ta-ta.

Oui, je viens dans son tem/ple adorer l'Éternel
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

seul rythme, purement numérique et de nature ascendante. Une fois respectée la thésis, ou syllabe finale longue, le musicien a toute liberté pour allonger ou abréger à son gré.

Or, cette déclamation a subsisté, non seulement durant tout le Moyen-Age, mais encore durant tout le XVI[e] siècle. Les modes rythmiques avaient été un essai pour introduire variété et expression à l'intérieur des groupes homogènes de syllabes, mais qui resta purement extérieur et musical, sans trouver d'appui dans la langue parlée, encore trop informe. *Les vers mesurés à l'antique* d'Antoine de Baïf sont, au XVI[e] siècle, une tentative analogue pour faire accéder notre langue à un rythme expressif, tentative également vouée à l'échec : on cherche, à l'intérieur du vers, un rythme de quantité qui n'existe pas réellement dans le français. On peut en fournir la preuve à partir de n'importe quel chant de cette époque. Une déclamation rythmique intérieure au vers s'impose si peu aux compositeurs de mélodies qu'ils se sentent absolument libres, une fois respectées les longues de la césure et de la rime, de distribuer à leur gré longues et brèves. Prenons la première strophe du psaume 47 de Marot :



Spontanément, outre le groupement numérique du vers par 4+4 syllabes, nous lui donnerions le rythme expressif suivant :

Revenge-moi,/ pren la querelle
de moi,/ Seigneur,/ par ta merci /
Contre la gent/ faus/se et cruelle
De l'hom/me rempli/ de cautelle
Et en sa mali/ce endurci/
Délivre-moi/ aussi.

Or voici ce qu'en a fait le compositeur de la mélodie :

Revenge-/moi-pren-la-querelle
De moi,/ Seigneur par / ta merci,
Con- /tre la gent-fausse et cru/elle
De/ l'homme-rempli de cautelle
Et/ en sa malice-en/durci-
Délivre-moi aussi.

Inutile de citer d'autres couplets ou d'autres pièces, car c'est là un fait absolument général, et nous devons conclure que jusque-là la déclamation ne s'appuie encore que sur le seul rythme numérique constitué par une succession de syllabes égales en poids et en durée [16].

2e étape : *l'apparition d'un rythme expressif syntaxico-verbal.*

Avec l'époque classique se produit dans la déclamation française l'apparition d'un rythme expressif intérieur à l'alexandrin. Cette nouvelle déclamation semble née au théâtre, de la conjonction, d'une part, de la lecture lyrique traditionnelle, syllabique, soutenue et compacte, et, d'autre part, de la réplique vive et expressive des bateleurs qui, dans le théâtre populaire, imitaient la souplesse et la passion de la conversation courante. La tragédie est un genre noble qui relève de la grande tradition lyrique, mais elle doit aussi exprimer d'une manière communicative les passions des hommes.

Or, Lulli, qui, on le sait, allait prendre modèle, pour écrire les récitatifs et les airs de ses opéras, sur la déclamation dramatique de la Champmeslé, est le premier musicien français qui témoigne de l'existence d'un rythme intérieur au vers ou à l'hémistiche, c'est-à-dire le premier qui fait se succéder d'une manière « logique » et, pour nous, satisfaisante les syllabes longues et les syllabes brèves [17].

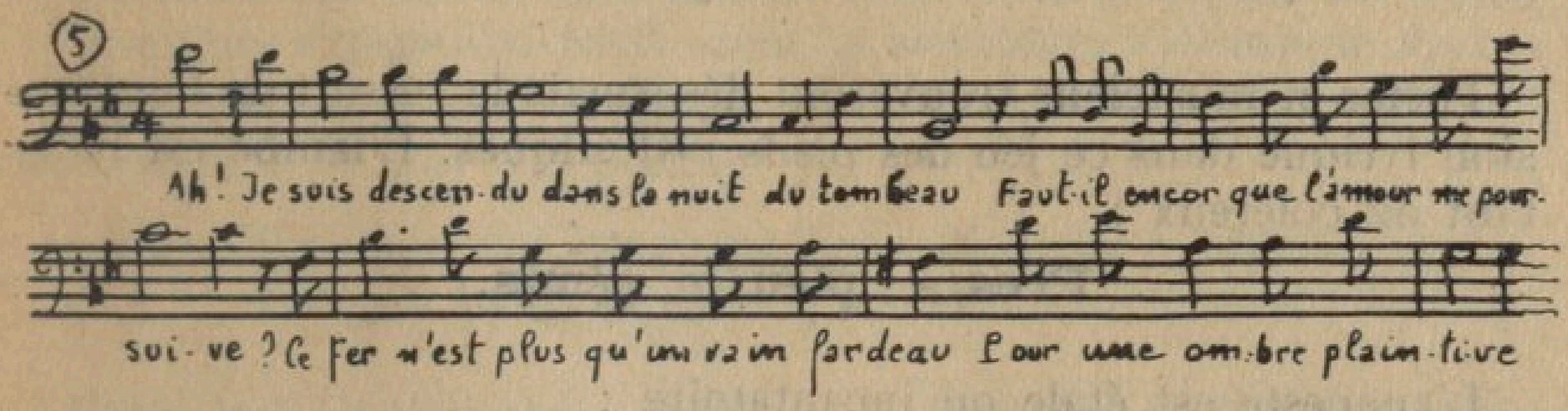
Prenons comme exemple un récitatif de l'opéra *Roland* :

Ah! je suis descendu/ dans la nuit du tombeau.
Faut-il encor / que l'amour me poursuive?
Ce fer n'est plus / qu'un vain fardeau
Pour une ombre plaintive.

16. C'est pourquoi il n'est pas aussi facile qu'on l'a souvent dit de reprendre, au milieu du XXe siècle pour le chant français, les mélodies de choral élaborées au XVIe siècle pour une langue qui ignorait presque tout des exigences rythmiques de notre déclamation contemporaine. Ces mélodies restent parfaitement valables en soi; elles sont plus proches de notre langue que des mélodies étrangères; elles supposent cependant une structure verbale moins exigeante que celle du langage dont nous usons aujourd'hui.

17. L'ancienne déclamation, très libre en son syllabisme, n'a pas pour autant disparu avec Lulli et c'est ce qui nous explique que tant de nos vieilles chansons françaises, tant de nos cantiques traditionnels semblent ne tenir aucun compte du rythme syntaxico-verbal, et qu'ils nous présentent, jusqu'à nos jours, des coupes et des accents que seule une accoutumance immunisante peut nous rendre supportable : « **Au**-près de ma blonde... »; « **Jou**-ez hautbois... »

Numériquement, les vers sont construits selon la tradition : celui de douze pieds avec 6+6, celui de dix, avec 4+6. Celui de huit avec 4+4. Or voici la musique de Lulli[18] :



Le rythme du récitatif fait apparaître une succession de longues et de brèves qui engendrent comme des pieds rythmiques à l'intérieur des vers. Or la distribution de ces longues et de ces brèves n'est nullement arbitraire. Les longues sont d'abord déterminées par les coupes suivant les sens : la syllabe **Ah!** par exemple, forme un pied. Mais elles ont aussi un appui verbal, elles affectent régulièrement la finale sonore des mots ou des groupements de mots :

Je **suis** descen**du** dans la **nuit** du tom**beau**.

Par contre, on ne les rencontre plus jamais sur des **e** muets ou sur des pénultièmes. Ce qui donne le rythme expressif suivant :

Ah! je **suis** / descen**du** / dans la **nuit** / du tom**beau** /
Faut-il en**cor** / que l'a**mour** / me pour**sui**ve /
Ce **fer** / n'est **plus** / qu'un vain far**deau** /
Pour une **om**- / bre plain**tive**.

C'est ainsi qu'est apparu dans l'alexandrin classique un rythme expressif appelé improprement « rythme d'accent ». Celui-ci se compose de groupements de une à cinq syllabes que nous appelons pieds rythmiques. La dernière syllabe de chaque pied rythmique est normalement thétique. C'est elle qui, en vertu du sens ou à cause de sa position dans le mot, détermine un allongement et provoque la fin d'un pied. Telle est la structure du vers clas-

18. On voudra bien ne pas oublier que la barre de mesure moderne qui précède normalement la thésis contredit, pour l'œil, le rythme musical, et coupe en deux les pieds rythmiques qui l'enjambent.

Ex. arsis | thésis
descen- | **du**

sique à quatre ou cinq pieds rythmiques que se sont plu à analyser les modernes[19] :

J'**igno**/re le des**tin** / d'une **tê**/te si **chè**re...
Oui/ je **viens** / dans son **temp**/le ado**rer** / l'Éter**nel**...

Poètes et musiciens trouveront désormais le ressort de l'expression lyrique dans ce jeu des pieds rythmiques. L'iambe est haletant ou coléreux :

Pres/se, **pleu**/re, gé**mis**./

L'anapeste est étale ou incantatoire :

Vous mou**rû**/tes aux **bords** / où vous **fû** / tes lais**sée** /

Les musiciens suivent fidèlement ces rythmes. Les récitatifs de Lulli ou de Rameau peuvent nous sembler aujourd'hui, à cause des longues suites d'iambes et surtout d'anapestes rythmiques : ta-ta-**ta**, ta-ta-**ta**, monotones et plats. Ils représentent pourtant à l'époque une conquête extraordinaire de la langue française. Jusqu'ici l'organisation de la durée dans le vers découlait du rythme musical préexistant; elle venait de l'extérieur. Désormais par le pied rythmique, le discours s'est intégré et intériorisé un moyen nouveau d'expression proprement verbal.

Cependant, tandis que les poètes gardent encore le rythme numérique du vers, les musiciens s'en préoccupent de moins en moins pour l'équilibre de leurs phrases musicales, manifestant ainsi le sens dans lequel continuera d'évoluer la déclamation française[20]. Au XIX^e^ siècle, le numérisme se disloque au bénéfice des pieds rythmiques. Par exemple, le vers romantique aban-

19. Notons encore que le rythme de ces pieds est à sens unique; ascendant, c'est-à-dire de l'arsis à la thésis. Il n'y a exception que pour les finales féminines qui provoquent un rythme élémentaire descendant, mais non autonome. A l'intérieur des vers, toute finale muette se rattache à ce qui suit, comme le prouve l'usage des musiciens. Ex. ci-dessus : Om-/bre plaintive.

20. Le développement d'un rythme propre à la langue française a pour effet de provoquer les musiciens à la liberté. Dans le chant syllabique du Moyen-Age, à vers égaux, correspondent des mélodies rythmiquement égales. C'est encore le cas du choral au XVI^e^ siècle. Mais ce parallélisme s'estompe déjà à l'époque classique. Et qui songerait à déduire d'une mélodie de Duparc le nombre de pieds des vers qui ont été l'occasion de la mélodie ? Qui, cependant, fut plus attentif à traduire les moindres nuances orales du texte ? Mais, constater ces faits ne suffit pas, il faut réfléchir sur eux. Parmi les réflexions les plus pertinentes sur le rythme oral, citons les premiers chapitres de Joseph Samson, dans son *Paul Claudel, poète-musicien*, Éd. Milieu du monde.

donne la traditionnelle césure 6+6 et inaugure le trimètre 4+4 +4. La déclamation que suppose certains vers parnassiens fait du nombre des syllabes un élément presque aussi intellectuel que, pour nous, la quantité latine. Enfin, le rythme du vers symboliste est tout entier à chercher dans la ligne des pieds rythmiques expressifs. D'où vient la séduction rythmique de ces vers de Mallarmé, sinon de la succession des anapestes que la déclamation se doit d'exprimer :

Tout son **col** secoue**ra** cette **blan**che ago**nie**
Infli**gée** par l'es**pa**ce à l'oi**seau** qui le **nie**.

Enfin nul ne s'étonnera que le vers libre fasse son apparition, pressentant dans le groupement harmonieux des mots un autre rythme plus puissant que celui du nombre des syllabes.

En contre-épreuve, la prose française se découvre un rythme. Déjà perceptible chez Bossuet, notable chez Chateaubriand, il est tout à fait patent chez un Claudel :

Mainte**nant** le dé**sert** a re**pris**, **et** les quatre **coups** achar**nés** de cette **phra**se in**vinci**ble qui m'en**traî**ne...

Notre langue est vraiment en possession au XX^e^ siècle d'un rythme interne (et non plus externe comme dans le syllabisme) et propre (qui ne lui vient plus nécessairement d'une mélodie mesurée); rythme que nous devons analyser. Nous verrons, en même temps, en quoi la déclamation actuelle du français doit être considérée comme une troisième étape de son évolution historique.

IV. — Rythme et langue française contemporaine

Nous partirons des observations les plus indiscutables : celles de la phonétique expérimentale [21].

On entend dire parfois que le français n'a pas de rythme. C'est un non-sens, car toute langue parlée a nécessairement un rythme, ne serait-ce que le rythme le plus élémentaire : celui d'un nom-

21. La précision des appareils enregistreurs laisse loin derrière elle toute appréciation subjective. Sans doute, certains résultats doivent-ils être interprétés, mais il y a des convergences massives qui entraînent l'évidence et révèlent des lois.
Une des principales sources de notre bref exposé est la thèse de G. Lote, *Étude sur le vers français : l'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, 2 vol., Paris, 1919.

bre des syllabes proférées. On affirme aussi qu'il n'a point d'accent. Si l'on prend ce mot dans son sens strict : élévation de la voix sur une syllabe déterminée du mot, il est exact que le français n'a point d'accent. Mais si l'on prétend que le français n'a pas de syllabes privilégiées qui sont la base d'un rythme original, c'était peut-être vrai au Moyen-Age; ce ne l'est plus de nos jours. Quelles sont ces syllabes et quelles sont leurs caractéristiques?

Une syllabe peut être privilégiée de quatre manières différentes, soit par son timbre, soit par son acuité (élévation ou abaissement du ton de la voix), soit par son intensité, soit par sa durée. Tout langage est ainsi susceptible de posséder quatre rythmes distincts : de timbre, d'acuité, d'intensité, de durée. Que nous révèle l'observation de la langue française contemporaine sur ces quatre rythmes?

1) Malgré la diversité de leurs qualités sonores, les voyelles ou consonnes françaises ne sont pas assez spécifiques pour déterminer dans le discours un rythme organique de *timbre*, à moins que les syllabes en question ne soient affectées d'intensité ou de longueur.

2) On ne saurait non plus trouver un rythme d'*acuité* propre au français. On peut bien repérer une direction mélodique très générale de la phrase qui monte vers sa coupe centrale et retombe sur sa finale :

(*élévation*) (*descente*)
Si vous faites cela, prenez garde!

mais il est impossible d'assigner, dans chaque mot et d'une manière constante, à quelque syllabe déterminée une acuité ou une gravité relative. C'est pourquoi le français n'a pas *d'accent tonique* au sens propre, c'est-à-dire de syllabe régulièrement plus aiguë ou plus grave. Le beau parler français est très égal et la bonne déclamation se fait presque *recto tono*. Les « accents » ou tons chantants sont une marque de provincialisme, ou le signe d'une langue maternelle étrangère. Là encore, comme dans le rythme de timbre, si l'élévation ou l'abaissement général de la voix semble se produire de préférence sur certaines syllabes privilégiées, c'est la plupart du temps que ces syllabes sont déjà affectées par un rythme d'intensité ou de longueur. Au demeurant, c'est la volonté d'expression qui dicte l'acuité. Si je dis, par exemple, le mot « Comment? » sur un ton interrogateur, la finale s'élève; mais si je lâche un « Comment! » indigné, c'est l'initiale qui est la plus élevée.

3) *L'intensité* représente un élément rythmique plus important

que le timbre ou l'acuité. Cependant, il est moins révélateur du rythme verbal de notre langue que de la volonté d'expression de celui qui parle. Il faut, en effet, distinguer deux cas : celui du débit tranquille et naturel, et celui du débit passionné.

Dans *le premier cas*, l'intensité ne vient que renforcer les syllabes longues du rythme de durée que nous étudierons à l'instant : si le débit est rapide et familier, il faut attendre la finale sonore de l'incise, nécessairement longue, pour que cette intensité soit évidente. Exemple :

« Auriez-vous la bonté de fermer la **porte** ? »

Si le débit est plus solennel et soutenu, tous les mots importants qui ont une syllabe allongée reçoivent aussi un appui d'intensité :

« **Oui,** je **viens** dans son **tem**ple ado**rer** l'Éter**nel**. »

Mais dans *le cas du discours passionné* et emphatique, la volonté d'expression fait remonter cette intensité depuis la syllabe normalement longue jusque sur la première syllabe du mot qui comporte une consonne (nécessaire pour supporter l'appui de la voix) :

« Je suis **con**vaincu qu'il en **pé**rira. »

Des syllabes finales *cu* et *ra*, normalement appuyées dans un débit sententieux, l'intensité est remontée sur les initiales. Tel est l'accent emphatique des orateurs, tribuns, prédicateurs, etc., si répandu de nos jours (et si fatigant quand il est systématique). Cette intensité intéresse le compositeur de mélodie, car elle emporte généralement avec elle l'acuité. Mais à cause de sa mobilité, elle n'est point révélatrice du rythme verbal essentiel de notre langue.

4) En définitive, le rythme propre de notre langue doit être cherché dans la *durée* et dans le repos (et l'appui) que la voix prend spontanément sur certaines syllabes. Celles-ci, en effet, sont stables et se déduisent de la contexture même de la phrase par l'intermédiaire à la fois du sens et des mots :

1° la fin de chaque incise d'abord, fonction du sens, détermine des repos de la voix qui sont les grandes arêtes du rythme (thésis par rapport à ce qui précède);

2° la finale sonore de chaque mot (ou groupe de mots inséparables) ensuite appelle normalement un repos de la voix.

Ces deux règles vérifient exactement le rythme expressif que

nous avons vu apparaître au XVII[e] siècle dans la déclamation française :

Oui/, je **viens** / dans son **tem**/ple ador**er** l'Éter**nel** /

L'intensité vient d'ailleurs normalement renforcer le rythme de durée et les repos de la voix deviennent des appuis-repos. Mais seul le rythme de durée est parfaitement stable et fondamental.

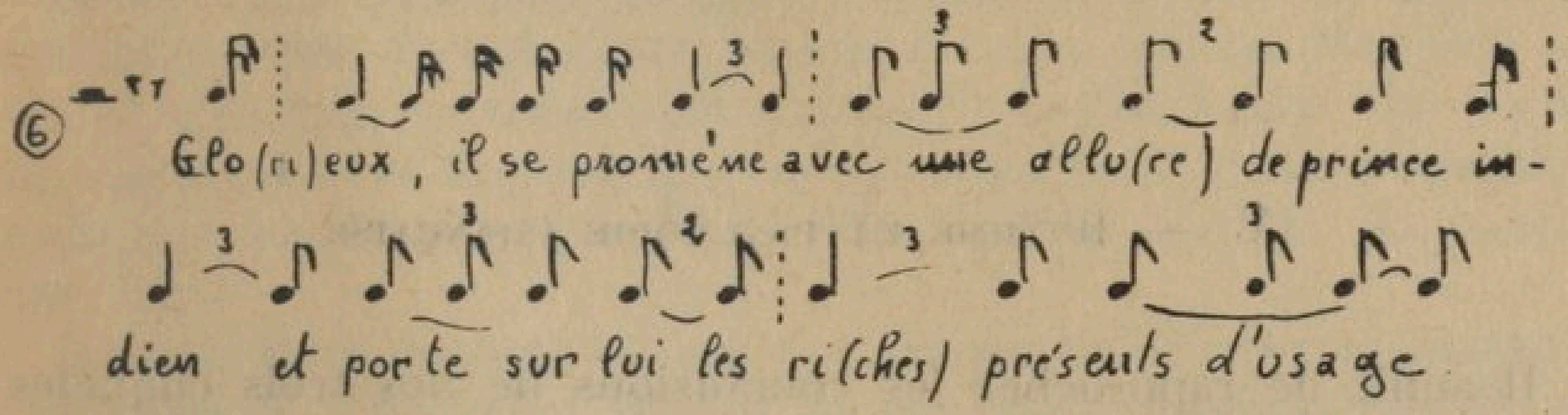
On peut donc conclure que le rythme de la langue française est à la fois : 1) *syntaxique* et *logique*, puisqu'il dépend des coupes faites selon le sens à l'intérieur des phrases; 2) *verbal* et *phonétique*, puisqu'il tombe toujours sur la finale sonore des mots. *Ce rythme se dégage des appuis-repos que la voix prend exclusivement sur la finale sonore du dernier des mots de chaque groupe logiquement séparable.* Les syllabes ainsi privilégiées sont les thésis d'un rythme ascendant dont l'arsis est constitué par toutes les syllabes prononcées depuis la thésis précédente. L'ensemble thésis-arsis forme des pieds rythmiques qui rappellent, si l'on en évacue toute idée de proportionnalité métrique, les figures classiques : *iambe* (une syllabe d'élan, une syllabe de repos), *anapeste* (deux syllabes d'élan, une de repos), *péon* (trois syllabes d'élan, une de repos), mais qu'il vaudrait mieux appeler *appui-second*, *appui-troisième*, *appui-quatrième*[22].

Maint**enant** le dé**sert** / a re**pris**/ et / les quatre **coups** / achar**nés**
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Vue du seul point de vue des syllabes de repos, la déclamation que nous venons d'analyser peut sembler exactement la même que celle de Lulli ou de Rameau. En fait, elle s'est profondément modifiée depuis le XVII[e] siècle. Tandis que les syllabes thétiques, bases du rythme expressif, n'ont fait que croître en importance, les syllabes arsiques ont subi des modifications si profondes que le syllabisme numérique, encore naturel aux auditeurs de Racine, est devenu impossible à nos habitués de la Comédie Française. Écoutez un acteur déclamant les classiques : presque tous les alexandrins sont faux : les **e** muets tombent, les diérèses se contractent, des élisions tendent à s'opérer, etc. On peut suivre pas à pas chez les meilleurs musiciens cet allégement de certaines syllabes non thétiques. Un récitatif de Ravel sur des vers de Tristan

22. Le français affectionne davantage certaines figures rythmiques. Le théâtre de Claudel présente les proportions suivantes : appui-troisième (pseudo-anapeste) : 30 %; appui second (pseudo-iambe) : 22 %; appui quatrième (pseudo-péon) : 22 %; appui cinquième : 11 %; appui sixième et au delà : 7 %; appui premier : 5 %.

Klingsor ou sur un texte de Jules Renard ne ressemble en rien au passage cité de Quinault et de Lulli.



La troisième étape de l'histoire de la déclamation française qui est la nôtre est donc caractérisée par un double fait : *le renforcement des syllabes d'appui-repos et l'allégement des autres syllabes*. Depuis le XVII[e] siècle, l'importance réciproque de deux rythmes conditionnés : le rythme syllabique et le rythme syntaxico-verbal, s'est inversée. Celui-ci a pris la première place, au point que celui-là, dans son acception traditionnelle, n'est plus sensible ni possible dans un langage vraiment naturel; car les syllabes n'ont plus en elles-mêmes même poids et même valeur. Chacun peut aisément, par son expérience personnelle, vérifier ces conclusions tirées de l'histoire de la déclamation française et de la phonétique expérimentale. Qu'on écoute attentivement un bon orateur (pas trop contaminé par le rythme emphatique) ou un bon acteur. Qu'on examine surtout les plus réussies de nos chansons modernes, celles dont le rythme du texte et de la musique ne font vraiment qu'un :

« *T'en fais pas, la Marie, t'es jolie.* »

Qu'on prenne conscience de la structure phonétique verbale des slogans, des « cris » de groupe ou de rassemblement; qu'on analyse les mots scandés en monôme : « Raccour**cir** Casi**mir** »; ou encore, les phrases publicitaires; tous héritiers de nos proverbes, si révélateurs du rythme oral[23] : « Trop parler **nuit**, trop gratter **cuit**. »

23. Aucune question touchant le rythme oral ne peut être traitée sans références aux travaux du professeur Marcel Jousse. Son étude sur *Le style oral-rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris, Beauchesne, 1925, a fait date. Presque toutes les questions ici abordées y sont traitées avec une puissante intuition.
Nous renvoyons *a fortiori* à ses travaux pour ce qui concerne les récitatifs bibliques dont les premiers et seuls exemples (à notre connaissance) viennent d'être publiés avec la musique dans *Rythmo-mélodisme et rythmo-typographisme pour le style oral palestinien*, Geuthner, 1952.

Qu'on écoute les enfants réciter en rythmant les textes qu'ils mémorisent [24]. Par mille observations, on comprendra que le pied rythmique l'emporte sur le syllabisme numérique [25].

V. — Rythme et psalmodie française

Il suffit de rapprocher les conclusions de nos trois enquêtes précédentes sur le rôle du rythme dans la poésie, le rythme original des psaumes et le rythme actuel de notre langue pour que s'impose la solution à adopter dans une psalmodie française.

Une traduction des psaumes qui n'est plus seulement destinée à la lecture visuelle, ou à la méditation silencieuse, ou à une étude scientifique, mais à la prière vocale et au chant, a besoin d'un rythme sous peine de perdre l'élément essentiel du genre littéraire « psaume » : la poésie. Or ce n'est qu'à travers le genre littéraire que l'on peut parvenir à l'intelligence du sens total et plénier d'un texte.

L'élément verbal premier de toute poésie est le rythme. C'est en même temps celui qui fait le plus question au traducteur, car il ne peut en général être « conservé » d'une langue dans l'autre. Quel rythme poétique adopter dans une traduction française des psaumes ? Sera-ce un pur rythme syllabique de versets, comme dans la psalmodie latine ? Ce serait revenir à une déclamation française absolument périmée et qui nous serait tout à fait insupportable dans le chant. Essayez une pure suite de syllabes égales :

ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta
Nations de la terre, / louez toutes le Seigneur.

24. A partir d'un certain âge seulement, car les tout-petits ont spontanément un langage syllabique, comme les langues en leurs stades d'enfance.

25. Il est probable d'ailleurs que l'évolution de la déclamation française ne s'arrêtera pas là. Nous avons noté l'influence croissante du rythme emphatique qui fait remonter l'intensité sur la première syllabe du mot. Or, c'est non seulement l'intensité, mais la longueur qui, dans un certain langage contemporain, tente de remonter de la dernière sur la première syllabe. Par exemple, dans « l'argot d'Paname », où les syllabes *ar* et *pa* sont considérablement allongées (le rythme de la langue se renverse et devient descendant). La langue ici n'a même plus besoin de la syntaxe et du sens pour trouver un rythme stable de quantité, ce rythme découle des mots eux-mêmes. Aussi insupportable que cela nous semble, c'est, en soi, la conquête d'un nouveau moyen d'expression. Et pour affirmer que cela ne passera jamais dans le langage noble et distingué, il faudrait ignorer l'histoire de notre langue.

Et le fait de les compter par dix, ou douze, ou quatorze, n'arrange rien à l'affaire; cette déclamaion reste enfantine et ridicule.

Sera-ce une poétique complexe unissant à la fois un rythme syllabique dans des strophes régulières et le rythme expressif et verbal que tous les musiciens respectent depuis Lulli? Au point de vue musical et linguistique, ce serait parfaitement acceptable, puisque c'est la solution de la chanson, de l'opéra, du cantique, etc.

Mais ici le traducteur est *a quia* : respecter à la fois le nombre des syllabes d'un texte versifié et les appuis symétriques d'un rythme oral syntaxico-verbal préétabli est une entreprise déjà fort difficile, vu le peu de souplesse de notre langue, dans la composition libre. *A fortiori*, une telle exigence interdit-elle la traduction fidèle d'un texte préexistant et conduit-elle nécessairement à la paraphrase. Or, la paraphrase des psaumes, légitime en soi, doit être écartée pour des raisons exposées ailleurs, de nature biblique, liturgique et pastorale. Et le bénéfice du rythme poétique ne saurait en aucun cas compenser la perte d'une fidélité à la Parole de Dieu.

S'il faut sacrifier quelque chose, n'est-ce pas le syllabisme numérique? S'il est devenu un élément rythmique secondaire dans notre déclamation contemporaine, n'est-il pas possible de trouver dans le rythme plus vivant des appuis syntaxico-verbaux la base d'une véritable poétique? Il suffit, en effet, d'instaurer une périodicité des syllabes d'appui-repos pour retrouver le principe de toutes les poésies toniques.

Or, par une rencontre absolument inattendue et peut-être unique, notre rythme français actuel syntaxico-verbal, traité suivant le principe de la poésie tonique, rejoint presque trait pour trait le rythme tonique hébraïque que nous avons analysé dans les psaumes : accent oxytonique (ou appui final), rythme ascendant, périodicité d'un nombre constant de syllabes accentuées dans le vers, nombre variable de syllabes non accentuées dont la durée et le poids sont assez indifférents, prédominance des consonnes sur les voyelles, tout semble permettre au traducteur français de conserver non seulement la structure des strophes, mais encore le rythme intérieur des vers hébraïques[26].

Le principe poétique tonique est un des plus puissants et des plus universels, et il est assez souple pour ne pas imposer au traducteur de constantes infidélités au texte original. Un simple

26. Cette correspondance avait été exposée déjà, dans son principe, par le P. Tournay, qui en avait eu l'intuition, dans *R.B.*, 1946. pp. 349 sq. Elle souleva alors peu d'enthousiasme. Elle s'est cependant révélée féconde à l'expérience.

exemple de cette fidélité sera plus clair que toutes les explications : reprenons le passage du psaume 92 dont nous avons analysé le rythme en hébreu et transcrivons en regard la traduction :

Saddiq katâmar hyfrah — Le juste fleurit comme un palmier,
ke'èrèz ballebânôn yisgeh — il pousse comme un cèdre du Liban;
shetulim bebêt Yewah — plantés dans la maison du Seigneur,
bahasrot elohênu yafrihu — ils fleuriront dans les parvis de notre Dieu.

Compte tenu des inversions non expressives de l'hébreu, entre verbes et compléments dont le rétablissement en français ne change pas le rythme, et compte tenu aussi du fait que le français a facilement par nature une ou deux syllabes arsiques de plus par vers que dans l'hébreu, le parallélisme des pieds rythmiques, base de la poétique du texte, reste absolu, dans l'original et dans la traduction :

Saddik / katâmar / yifrah /
le jus- / te fleurit / comme un palmier /

Sans doute cette fidélité matérielle n'est-elle pas toujours possible ni souhaitable; mais elle l'est assez pour dire que nous retrouvons dans la traduction une poétique susceptible de transmettre dans le genre littéraire « psaume », presque tout ce que véhiculait le rythme hébraïque original.

Quel est, en effet, l'intérêt de ces pieds rythmiques ? Permettre, par le retour périodique des syllabes d'appui-repos, une récitation cadencée ou un récitatif mesuré d'une grande puissance. Il suffit que le nombre des syllabes arsiques (qui séparent deux syllabes d'appui) n'excède pas quatre ou cinq, suivant leur poids et leur importance, et ne descende pas au-dessous de un (sauf larges coupes du sens), pour que le retour à peu près régulier des syllabes thétiques puisse être maintenu dans une déclamation très naturelle et sans violence faite ni au sens ni au texte.

Par le fait que la traduction suit pas à pas les groupements rythmiques de l'original, elle retrouve naturellement ses intentions et ses coupes logiques[27]. La division en vers et strophes, en particulier, vient donner un cadre à l'ordonnance systématique des accents et à leur périodicité. La strophe suivante est construite sur le rythme élégiaque 3+2, 3+2 appuis (plus un appui

27. Ce qui est rendu possible à cause du caractère parataxique et élémentaire de ces textes. Langue de style parlé, l'hébreu use des mêmes constructions verbales spontanées que toutes les langues parlées. Sur l'intérêt que présente, dans une traduction, la fidélité à cette parataxe et à ces structures verbales, voir l'étude *Problèmes de traduction*.

silencieux au début de chaque vers, qui en marque pour l'oreille la distinction et qui légitime leur départ arsique) :

Des profon**deurs**, Seig**neur**, je crie vers **toi**;
é**cou**te mon a**ppel**.
Que ton ore**ille** se **fass**e atten**tive**
au **cri** de ma **prière**.

Le musicien n'a pas alors à se demander quel rythme il adoptera pour le chant : ce rythme est déjà inscrit dans le texte. Sans doute, et par définition, dans le récitatif, c'est toujours le texte qui fournit le rythme de la déclamation. Mais il ne lui fournit aucune « mesure ». Or, ici, le texte fournit et mesure et rythme : la mesure de la poétique tonique d'abord, qui se traduit par le retour périodique des syllabes d'appui; le rythme libre de la déclamation expressive ensuite, par le jeu des syllabes arsiques. L'un donne la stabilité et la force, l'autre la variété et la souplesse. Malgré le « schéma » strophique qui règle la place et le nombre des appuis dans chaque vers, on n'a pas à redouter la monotonie, car les pieds rythmiques sont sans cesse divers en nombre de syllabes, en couleur, en débit. Ils sont le véhicule de l'expression. Par eux passe la véritable liberté rythmique des arts de mouvement, retrouvée au delà d'une contrainte rationnelle (l'égalité de la mesure) acceptée et dépassée[28].

De soi, donc, le texte « se dit » en rythme. Il n'y a plus qu'à moduler. C'est un jeu fort simple. Il suffit de remarquer que les mutations mélodiques se font plus naturellement et plus sûrement sur les syllabes d'appui, sans exclure pourtant les ornements sur d'autres syllabes. Quant au choix des mélodies, il en est traité ailleurs.

VI. — Rythme et prière

Une dernière et décisive question, peut-être latente depuis de longues pages dans l'esprit du lecteur, doit enfin être posée : même après avoir admis l'importance du rythme dans la poésie et dans les psaumes hébreux, puis l'intérêt d'une version française des psaumes suivant un rythme organique et actuel, quel avantage tout cela présente-t-il pour la prière ? L'art et la poésie ne doivent-ils pas être dépassés, parce qu'impuissants à donner

28. On trouvera plus bas la transcription musicale technique de toutes ces données générales dans les *Règles pratiques d'interprétation de la psalmodie en français.*

ce qu'ils font désirer ? Bien plus, le rythme de la psalmodie proposée, uniformément mesuré, matériellement accentué, ne va-t-il pas devenir monotone, fatigant, lancinant, et se révéler enfin, comme ces récitations de prières vocales scandées et criées par les écoliers, le pire ennemi de la prière authentique ?

Comme toute réalité, le rythme est équivoque et ambivalent. Selon la disposition intérieure de celui qui en use, il peut conduire soit à l'adoration, soit à l'idolâtrie, soit à la liberté intérieure, soit à l'esclavage. Il est un usage pervers du rythme qui ravale l'esprit au niveau de la matière et qui enchaîne la liberté au devenir du corps, jusqu'à l'incantation ou l'obsession. Il en est un autre qui assume le devenir du corps pour la hausser au niveau de l'esprit, et c'est celui de toute bonne musique. Le rythme a en effet ce pouvoir singulier d'unifier la personnalité tout entière, depuis les profondeurs du subconscient jusqu'à la fine pointe de l'âme. Il mobilise toutes les puissances corporelles et psychologiques par le moyen du geste (quel qu'il soit, cinétique, laryngo-buccal ou vocal), car le geste humain est en même temps attitude d'âme et de corps. Mis au service de la prière, le rythme devient le plus merveilleux des instruments capables de rendre toutes nos facultés « dociles » à l'Esprit-Saint. Il pacifie les nerfs et détend les muscles; il unifie la mémoire dans la plénitude de l'instant; il détourne l'intellect du discours et l'oriente vers le pur regard; il invite à l'amour. Dans l'acte de la prière, il obtient plus sûrement le « consentement », non seulement de la volonté voulante, mais de tout l'homme, à l'action transformante de la grâce. Il agit à son ordre, comme un signe efficace du devenir de l'homme spirituel. Ainsi, loin de les contredire, seules la liturgie et la prière viennent apporter à l'art et au rythme la réalité qu'ils signifient : la création nouvelle[29].

Le rythme dans la prière vocale n'est donc ni une occupation « matérielle » pendant que l' « esprit médite », ni une satisfaction esthétique au sein d'une fonction sacrée; il est une *introduction à la contemplation*. Telle est bien l'intuition profonde des âges chrétiens usant constamment de la prière vocale et particulièrement des psaumes[30], des Pères du désert chantant un psaume

29. A côté de la valeur spirituelle du rythme dans la prière envisagée ici du seul point de vue *personnel*, il faudrait aussi développer sa valeur *communautaire*. Déjà, d'un point de vue pratique, l'exécution collective d'un psaume ne peut s'envisager qu'avec un rythme mesuré (quelle que soit l'unité de temps choisie) qui en assure la possibilité, la cohésion et l'unité. Au delà, nous retrouvons les avantages communautaires du chant liturgique souvent développés.

30. On ne peut plus, hélas, appeler prière vocale la lecture du bréviaire de presque tous les prêtres, ou la récitation du chapelet de quantité de nos contemporains occidentaux. Il manque à cette récita-

pour s'exciter à l'adoration, puis débouchant dans la prière silencieuse [31], des générations de moines grecs redisant inlassablement la « prière de Jésus » jusqu'à ce que ce cri soit devenu le rythme même de leur durée vitale et le battement de leur cœur [32], de la psalmodie de l'office divin en Occident, enfin, telle que la conçoit la spiritualité monastique.

Mais il ne faut pas oublier que cette libération par le rythme n'est obtenue, dans la prière vocale, qu'au prix d'une docilité à la « formule » récitée de telle manière qu'elle agisse vraiment, à son ordre, sur la durée de l'homme total. C'est dire que la « mesure » et l' « égalité », loin d'être une entrave à la liberté et à la spiritualité de la prière, en sont au contraire la voie la plus sûre. Et de même qu'un grand interprète de Bach ne donne jamais tant l'impression de transcender la « mesure » dans une immobilité vivante et libre que lorsqu'il est parfaitement fidèle au *tempo*; de même que le Sauveur n'a pu nous arracher du temps périssable et nous introduire par sa résurrection dans l'éternité qu'en se soumettant au temps et *en mourant dans le temps*; de même est-ce en nous soumettant au rythme verbal et musical de la psalmodie et en mourant à notre durée vitale anarchique et individuelle que nous pourrons espérer recevoir plus sûrement, dans le geste de la prière vocale, la grâce d'être uni, dans la foi, au Christ ressuscité. Car « l'amour », ce fruit ultime de la psalmodie selon saint Basile, n'a été donné aux hommes qu'à travers une « obéissance » [33].

J. GELINEAU, S. J.

tion sa réalité anthropologique fondamentale, le rythme. C'est plutôt une prière *pendant laquelle* on dit des formules. L'expérience intégrale, humaine et spirituelle, savoureuse et efficace, de la prière vocale semble, somme toute, assez rare chez nos contemporains.

31. Cassien explique cette alternance de psalmodie et d'oraison silencieuse.

32. Voir *Irenikon*, 1947, nos 3 et 4; *Dieu vivant*, n° 8; *La Vie Spirituelle*, janvier 1952. Plusieurs revues ont, depuis quelques années, attiré l'attention sur cette tradition mystique orientale d'accession à la contemplation par la prière vocale.

33. Cette obéissance au temps humanisé qu'est la mesure se fait dans la psalmodie grégorienne par une égalité parfaite observée dans la succession des syllabes dont chacune correspond au temps premier indivisible. Le tempo de base du rythme y est donc rapide. Dans la psalmodie française, au contraire, l'égalité se fait entre le retour périodique des appuis syntaxico-verbaux, sur un temps premier décomposable. Le temps de base est donc lent. Cette dernière tradition serait celle du *chronos* des musiques liturgiques orientales. Elle a l'avantage en tout cas de se rapprocher du principal de nos rythmes vitaux : la pulsation (tandis que les versets rythment la respiration) et du *tempo giusto* des classiques. C'est la mesure qui informe le plus naturellement un rythme tranquille et recueilli.