

RABBI IÉSHOUA LE MÉLODE

(version de septembre 2010)

Il est difficile, dans une culture où les gens chantent de moins en moins, et dans laquelle l'enseignement, de style écrit, n'est jamais chanté, d'imaginer que l'enseignement puisse être chanté, dans les milieux traditionnels.

Un Ancien Testament rythmo-mélotique

Selon la tradition juive, Dieu lui-même chantait, au mont Sinaï, lorsqu'il s'adressait à Moïse, ainsi qu'en témoigne le Targoum Add. 27031 de Ex 19, 19 :

« Le son de la corne allait se renforçant de plus en plus, Moïse parlait et *de devant YHWH* venait la réponse d'une voix *douce et majestueuse et douces étaient les paroles* . »

On lit en note de ce verset, dans la traduction de Le Déaut, publiée aux Éditions du Cerf, Collection Sources chrétiennes, p. 159:

« Que Moïse adressait au peuple (LEVY, II, 118). Il parlait du même ton de voix récitatif sur lequel Dieu s'adressait à lui (*Mekhilta*) : cf. K. G. KHUN, *Sifre zu Numeri* 362, n. 48. Dans 27031 on a *hlyy'* (au lieu de *mly'* : paroles) : faut-il comprendre: « et plaisante mélodie » ? JASTROW traduit *ed. pr.* (920): «and full melody ». »

Que les psaumes soient chantés paraît évident à tout le monde. On sait que le mot « psaume » vient du grec *psallein* qui a également fourni le nom de l'instrument qui accompagnait le chant des psaumes, le psaltérion.

« Le verbe hébreu *zamar*, en grec *psallein*, habituellement traduit « psalmodier », signifie proprement : jouer d'un instrument (à cordes) ou chanter avec accompagnement musical »¹

La plupart des psaumes portent, en en-tête, la mention « du maître de chant » et il est également souvent mentionné au début des psaumes sur quel air il doit être chanté (par exemple sur l'air « Ne détruis pas » (Ps 57 à 59) ou « Un lys est le précepte » (Ps 60)) ou quels sont les instruments qui doivent en accompagner le chant : instruments à cordes, octacorde, hautbois, harpe, flûte

Mais, parfois le psalmiste fait allusion à l'utilisation du chant pour autre chose que la prière des psaumes. Par exemple, comme aide à la résolution d'une énigme :

« J'exposerai sur la cithare mon énigme »
(Ps 48, 5)

ou pour chanter les commandements de Dieu :

« Cantiques que tes volontés
en ma demeure d'étranger. »
(Ps 118, 54)

¹ *Bible de Jérusalem*, Le Cerf, 1974, note a) p. 721.

Les prophètes chantaient leurs prophéties et, pour cette raison, ils avaient besoin d'un instrument pour lancer leur improvisation :

« Elisée reprit :
« Par la vie de YHWH Sabaoth que je sers,
si je n'avais égard au roi de Juda,
je ne ferais pas attention à toi,
je ne te regarderais même pas.
Maintenant, amenez-moi un joueur de lyre. »
Or, comme le musicien jouait,
la main de YHWH fut sur lui,
et il dit :
« Ainsi parle YHWH... »
(2 R 3, 14-15)

La Bible de Jérusalem écrit en note de ce verset :

« La musique aide à procurer l'extase »²

On retrouve ce même type de commentaire de la Bible de Jérusalem :

« Ces « prophètes », vivant en groupes, demandaient à la musique et à la gesticulation une extase qui devenait contagieuse. »³

à propos d'un autre passage de l'Ancien Testament :

« Ensuite, tu arriveras à Gibéa de Dieu
et, à l'entrée de la ville,
tu te heurteras à une troupe de prophètes
descendant du haut lieu,
précédés de la harpe, du tambourin, de la flûte et de la cithare,
et ils seront en délire.
Alors l'esprit de YHWH fondra sur toi,
tu entreras en délire avec eux
et tu seras changé en autre homme. »
(1 S 10, 5-6)

L'inconvénient est que la Bible de Jérusalem fait le choix de traduire le mot hébreu par « délire », là où d'autres traducteurs traduisent par « prophétiser » (Vulgate, Segond). Le mot hébreu utilisé est *mitnab'im* qui a la même racine *nb'* (nun beth aleph) que le mot « prophète » = *neviim* (le *b* se prononçant *v* dans certains cas). Le mot signifie donc, littéralement, « prophétisant ». La BDB⁴, elle, ajouterait la connotation de « extatique », ce qui est autre chose que « délire ». On voit comment une traduction peut être tendancieuse. Il est possible que la musique aide à entrer dans un état second, propre à la prophétie, mais je crois surtout qu'elle est destinée à faciliter l'improvisation d'une prophétie qui était chantée.

Les rabbis rythmo-mélobistes

² La Bible de Jérusalem, Le Cerf, 1974, note a) p. 408.

³ La Bible de Jérusalem, Le Cerf, 1974, note g) p. 322.

⁴ BDB, initiales des auteurs d'un dictionnaire hébreu-anglais : Brown, Driver et Briggs.

Les rabbis eux-mêmes rythmo-mélodiaient leur enseignement, ainsi qu'en témoigne le Talmud sur l'exigence de rythmo-mélodier le *miqrâ* qui est le *criage* du texte hébraïque et la *mishnâh* qui est le commentaire-interprétation de ce texte hébraïque :

« Tout homme
qui miqraïse sans psalmodie et mishnaïse sans méthodie,
Celui-là, l'Écriture en dit:
« Et certes j'ai donné à eux des préceptes qui ne sont pas bons ». »
(Meg. 32)

Réciter la Parole de Dieu sans la rythmo-mélodier apparaît même sacrilège aux juifs contemporains, comme en témoigne ce passage d'un livre :

« Mendel parfois s'asseyait dans la bibliothèque (de la synagogue) avec une chandelle qu'il avait apportée. Il ne se balançait pas en avant, en arrière ; il ne psalmodiait pas comme le devait un homme pieux. Il lisait en silence, les lèvres serrées... »⁵

Tous les enseignants traditionnels sont des rythmo-mélodistes

Signalons d'ailleurs que cette exigence de rythmo-mélodier l'enseignement n'est pas réservée au seul milieu ethnique palestinien. Nous la retrouvons également chez les Druides :

« Druides, vous rythmo-mélodiez dans votre enseignement », disait, avec admiration, le rythmeur hispano-romain de style écrit Lucain. »⁶

D'une manière générale, tous les enseignants traditionnels sont des rythmo-mélodistes, parce que leur enseignement, reposant essentiellement sur la mémoire, doit faire appel à la rythmo-mélodie, facteur indispensable de mémorisation efficace :

« La parole humaine ne se joue bien que lorsqu'elle est jouée rythmiquement et mélodiquement. Toute la mémoire d'un bout à l'autre du monde est une mémoire d'aèdes, comme vous nous disiez en grec. Les aèdes grecs, comme les Gaulois, comme les grands instructeurs palestiniens, étaient des rythmo-mélodistes. Tout ce qui s'apprend par cœur doit être appris rythmo-mélodiquement partout. Il n'y a que nous qui avons créé cette effrayante mécanique qui oblige les enfants à apprendre comme cela (geste de lire des yeux en silence). Et on dit qu'ils n'ont plus de mémoire ! Mais la mémoire est dans le rejeu des gestes ! Comment pourraient-ils avoir de la mémoire dans de pareilles conditions ? »⁷

Iéshoua le rythmo-mélodiste

Rabbi Iéshoua a-t-il rythmo-mélodié lui aussi son enseignement ? Nous avons du mal à l'imaginer. Relevons, à ce sujet, cette réaction significative d'un paroissien lambda :

« Pour le *Notre Père*, nous pourrions tous « le dire », comme Jésus l'a appris à ses disciples. Il ne leur a pas chanté. Pourquoi faire autrement que le Fils de Dieu ? [...] »

« Nous n'admettons pas non plus les paroles de la consécration chantées, car Jésus qui est Dieu les « a dites ». Pourquoi faire autrement que lui ? »⁸

⁵ Ludwig LEVISOHN, *Israël, où vas-tu ?*, Stock, p. 23.

⁶ Marcel JOUSSE, *Dernières dictées*, inédit, A2, p. 10.

⁷ Marcel JOUSSE ? *Sorbonne*, 5 décembre 1941, 1^{er} cours, *L'anthropologie et ses directives de vie*, p. 14.

⁸ *La Croix*, Courrier, 3 mars 1990.

Malheureusement pour ce « paroissien lambda », il faut au contraire affirmer que Jésus, bien que Dieu, a chanté son enseignement, comme Dieu lui-même, au Sinâï, lors de la transmission de la Tôrah, et comme tous les rabbis de son époque, dans leur maison d'études.

Que Jésus ait chanté son enseignement, nous avons peut-être un indice important dans le surnom de « nazaréen » qui lui était attribué par ses contemporains (Mt 3, 23). Voici, en effet, ce que nous dit à ce sujet, Francis Volle, s'appuyant sur des affirmations du rabbin Zolli :

« Dans l'ouvrage de Judith Cabaud « *Eugenio Zolli* »⁹, j'ai trouvé confirmation – et avec grande joie – d'une intuition qui m'habitait depuis longtemps : l'appellation populaire de Jésus comme « nazaréen » n'est pas liée à un nom de village mais à une qualité personnelle de l'intéressé.

« C'est d'accord, Jésus est bien né à Nazareth et beaucoup ont pu le savoir autour de lui, mais pas le petit peuple qui l'acclamait sous ce titre. D'ailleurs pour les gens cela n'avait aucune importance d'être originaire d'ici ou de là ; l'intérêt d'aller écouter le Rabbi venait d'ailleurs. Non seulement il était thaumaturge mais encore (et surtout, selon le point de vue présent) : aucun homme n'avait jamais parlé comme lui (*Jn 7, 41*).

« Et si on l'appelait pour cela même, à cause de son éloquence extraordinaire, quelque chose comme « le Parleur », ou l'« Orateur » incomparable...

« C'est précisément ce que soutient le rabbin Zolli auquel on n'a pas à donner des leçons de sémantique hébraïque. Citons-le :

« Le mot « Nazaréen » est un nom messianique dérivé d'une citation du prophète Isaïe : « Un rameau sortira du tronc de Jessé, et de ses racines croîtra un rejeton sur qui reposera l'esprit de Yahvé » (*Is 11, 1*) ; le rejeton, le bourgeon, ou la fleur, s'écrit *néser* ou *nazareus*, et représente l'espoir messianique du peuple d'Israël. Le terme Jésus le *Nazir* pourrait donc se référer à celui qui est consacré, c'est-à-dire à l'envoyé de Dieu... **Selon l'étymologie sémitique, *nesar* signifie chanter, en syriaque, déclamer. Pour Zolli donc, les deux notions se complètent parfaitement sous le sens de prêcher car les anciens, écrit-il, chantaient en prêchant.** Pour expliquer l'existence des deux formes grecques utilisées dans le Nouveau Testament, il faut revenir au mot araméen *nazrana* et *nasora* signifiant *celui qui enseigne* la tradition et *celui qui l'explique*. Ainsi, le terme *Nazaréen* contient-il à la fois les concepts de prêcheur et de professeur.

« Le mot *Nazaréen* ne peut pas être uniquement un lieu d'origine familiale ; il doit indiquer l'essence de l'œuvre de Jésus, quelque chose de réel, d'incontestablement vrai, intimement lié à la vie, à l'œuvre et à la gloire de Jésus... La personnalité du Prêcheur dépassait de loin l'obscurité de son lieu d'origine ou de celui de sa famille ; pour la foule, il n'était pas seulement originaire de Nazareth, mais il était nazaréen, le Prêcheur ».

« Lorsque les foules acclamaient Jésus comme « fils de David », c'était pour le revêtir de la gloire de ce roi, illustre entre tous les rois d'Israël, et non pas pour affirmer une quelconque descendance venant de lui. Tout comme aujourd'hui les Arabes appellent « fils de Saladin » celui d'entre leurs grands hommes qu'ils veulent honorer. Ainsi en fut-il sans doute pour un citoyen d'une humble bourgade de Galilée dont il ne devait rien sortir de bon (*Jn 1, 46*) et qui subjuga tous ceux qui l'écoutaient « en ce temps-là ».¹⁰

Je ne suis pas sûr toutefois que la meilleure traduction du mot *nazaréen* ou *nazaréen* soit le mot « prêcheur », parce que, ainsi que l'a suffisamment établi Marcel Jousse, dans les milieux de style oral, on ne prêche pas comme nous prêchons. Je pense que la meilleure traduction est le mot « mélode » : Rabbi Iéshoua le mélode, comme nous avons eu un Romanos le Mélode¹¹, dont nous parle Benoît XVI, dans sa catéchèse du 22 mai 2008 :

⁹Judith CABAUD, *Eugenio Zolli, Prophète d'un monde nouveau*, Editions F. X. de Guibert, 2000, pp. 43-44.

Eugenio Zolli est ancien Grand Rabbin de Rome venu à la foi chrétienne durant et après la guerre.

¹⁰ Francis VOLLE, c.p.c.r., *Avance au grand large*.

¹¹ Romanos le Mélode, né vers 490, à Emesa (aujourd'hui Homs) en Syrie.

« Ses homélies étaient des homélies métriques chantées, appelées « contacio » (**kontakia**). Le terme « *kontákion* », « petite verge », paraît renvoyer au bâtonnet autour duquel on enroulait le rouleau d'un manuscrit liturgique ou d'un autre type. Les *kontákia* qui nous sont parvenus sous le nom de Romanos sont au nombre de quatre-vingt neuf, mais la tradition lui en attribue mille.

« Chez Romanos, chaque *kontákion* est composé de strophes, généralement de dix-huit à vingt-quatre, avec un nombre de syllabes égales, structurées sur le modèle de la première strophe (**irmo**) ; les accents rythmiques des versets de toutes les strophes se modèlent sur ceux de l'irmo. Chaque strophe se conclut par un refrain (**efimnio**) généralement identique, pour créer l'unité poétique. En outre, les initiales de chaque strophe indiquent le nom de l'auteur (**acrostico**), souvent précédé par l'adjectif « humble ». Une prière se référant aux faits célébrés ou évoqués conclut l'hymne. Une fois terminée la lecture biblique, Romanos chantait le Préambule, généralement sous forme de prière ou de supplication. Il annonçait ainsi le thème de l'homélie et expliquait le refrain à répéter en chœur à la fin de chaque strophe, qu'il déclamaient de manière cadencée à haute voix. »

On trouve dans les évangiles des affirmations curieuses, que la plupart des traductions édulcorent, et qui, en fait, attirent peut-être notre attention sur la manière particulière dont Iéshoua donnait son enseignement.

Par exemple, dans Marc 2, 2, on affirme : *ἐλάλει αὐτοῖς τὸν λόγον*, souvent traduit par « il leur annonçait la parole ». N'est-ce pas un peu curieux d'annoncer la parole ? Ce que Iéshoua énonce n'est-il pas, en soi, la parole ? Quel besoin d'énoncer cette tautologie : « il leur parlait la parole » ou mieux « il leur parlait le dit », si on veut respecter le fait que le grec utilise deux mots différents.

En effet, dans le Nouveau Testament, on utilise, en grec, deux verbes qu'on traduit indifféremment en français par « parler » ou « dire » : *λαλεω* et *λεγω*. Mais ces deux mots grecs n'ont pas la même racine.

λαλεω vient de la racine indo-européenne *la-*, qui est une onomatopée et qui « désigne une certaine façon de crier ou de chanter ». Cette racine a donné, en sanscrit, *rāyati* = *il aboie*, en grec *laleō* = *babiller*, *lalos* = *bavard* ; *lêros* = *radotage*, en latin, *lallare* = *chanter pour endormir* ; *latrare* = *aboyer*. On peut difficilement admettre que, appliqué à Jésus, ce verbe signifie « bavarder ». Il faut donc opter pour l'autre solution : il désigne sa manière de parler, c'est-à-dire son enseignement « crié » ou « chanté ». Le dictionnaire Bailly précise que ce verbe signifie, à proprement parler, « prononcer des sons inarticulés ». Appliqué à des sons, il signifie : « faire entendre des sons avec la flûte, la flûte ou la trompette, la harpe », ce qui nous place dans le régime musical. Enfin, appliqué à l'homme, il signifie, par extension, parler ou chanter.

λεγω vient de la racine *leg-II* qui signifie *cueillir*, *choisir* et qui a donné en grec *legō* qui a deux sens : 1) rassembler, choisir, 2) dire, d'où *logos* = *parole* et ses composés ; *lexis* = *mot*.

Ils n'ont pas non plus la même signification ou le même usage.

λεγω a la même signification que notre verbe « dire ». Il est utilisé pour introduire l'interlocuteur auquel s'adresse le message : « il dit à Pierre », ou le message lui-même, soit en style direct : « Il dit : Je viendrais demain », soit en style indirect : « Il dit qu'il viendra demain ». On ne l'utilise pas dans l'absolu : « Il dit », sauf, peut-être, dans la bouche du chef indien : « Hugh ! J'ai dit ! ».

λαλεω peut s'employer dans l'absolu, comme lorsque nous disons : « Il parle ». Ce verbe désigne donc l'acte même de parler. S'il est suivi de l'indication d'un contenu, il s'agit d'un contenu en général et non de paroles particulières. C'est le cas de la formule que nous trouvons dans les Évangiles : *λαλεω τὸν λόγον* = parler la parole. Comme ce verbe désigne

l'acte même de parler et que, étymologiquement, il renvoie également au chant, on peut donc légitimement traduire : « il leur chantait la parole ».

Nécessité de mélodier la Parole de Dieu

Il faut attendre notre époque sclérosée et desséchée pour considérer comme normal, dans le catholicisme, que la Parole de Dieu, dans les liturgies en langue vernaculaire, soit simplement lue et non pas toujours chantée. Pourtant, le pape Benoît XVI nous avertit sur la nécessité de mélodier la Parole de Dieu :

« Il faut non seulement réfléchir sur la Parole, mais également la lire de façon juste. Tout comme à l'école rabbinique, chez les moines, la lecture accomplie par l'un d'eux est également un acte corporel. « Le plus souvent, quand *legere* et *lectio* sont employés sans spécification, ils désignent une activité qui, comme le chant et l'écriture, occupe tout le corps et tout l'esprit », dit à ce propos Dom Leclercq¹².

« Il y a encore une autre pas à faire. La Parole de Dieu elle-même nous introduit dans un dialogue avec Lui. Le Dieu qui parle dans la Bible nous enseigne comment nous pouvons Lui parler. En particulier, dans le livre des Psaumes, il nous donne les mots avec lesquels nous pouvons nous adresser à Lui. Dans ce dialogue, nous Lui présentons notre vie, avec ses hauts et ses bas, et nous la transformons en un mouvement vers Lui. Les Psaumes contiennent en plusieurs endroits des instructions sur la façon dont ils doivent être chantés et accompagnés par des instruments musicaux. **Pour prier sur la base de la Parole de Dieu, la seule labialisation ne suffit pas, la musique est nécessaire.** Deux chants de la liturgie chrétienne dérivent de textes bibliques qui les placent sur les lèvres des Anges : le Gloria qui est chanté une première fois par les Anges à la naissance de Jésus, et le Sanctus qui, selon Isaïe 6, est l'acclamation des Séraphins qui se tiennent à proximité immédiate de Dieu. Sous ce jour, la Liturgie chrétienne est une invitation à chanter avec les anges et à donner à la parole sa plus haute fonction. A ce sujet, écoutons encore une fois Jean Leclercq : « Les moines devaient trouver des accents qui traduisent le consentement de l'homme racheté aux mystères qu'il célèbre : les quelques chapiteaux de Cluny qui nous aient été conservés montrent les symboles christologiques des divers tons du chant »¹³.

« Pour saint Benoît, la règle déterminante de la prière et du chant des moines est la parole du Psaume : *Coram angelis psallam tibi, Domine* – En présence des anges, je veux te chanter, Seigneur (cf. 138, 1). Se trouve ici exprimée la conscience de chanter, dans la prière communautaire, en présence de toute la cour céleste, et donc d'être soumis à la mesure suprême : prier et chanter pour s'unir à la musique des esprits sublimes qui étaient considérés comme les auteurs de l'harmonie du cosmos, de la musique des sphères. Les moines, par leurs prières et leurs chants, doivent correspondre à la grandeur de la Parole qui leur est confiée, à son impératif de réelle beauté. De cette exigence capitale de parler avec Dieu et de Le chanter avec les mots qu'Il a Lui-même donnés est née la grande musique occidentale. Ce n'était pas là l'œuvre d'une « créativité » personnelle où l'individu, prenant comme critère essentiel la représentation de son propre moi, s'érige un monument à lui-même. Il s'agissait plutôt de reconnaître attentivement avec les « oreilles du cœur » les lois constitutives de l'harmonie musicale de la création, les formes essentielles de la musique émise par le Créateur dans le monde et en l'homme, et d'inventer une musique digne de Dieu qui soit, en même temps, authentiquement digne de l'homme et qui proclame hautement cette dignité. »¹⁴

Ajoutons ici le témoignage d'André Chouraqui au sujet du chant de la Parole de Dieu :

¹² Dom Jean LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Le Cerf, 1957, p. 21.

¹³ Dom Jean LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Le Cerf, 1957, p. 229.

¹⁴ Pape Benoît XVI, *Discours au collège des Bernardins à l'occasion de sa rencontre avec le monde de la culture*, Paris, 12 septembre 2008.

« Tout d'abord, une traduction de la Bible ou du Coran qui n'est pas poétique est pure et simple trahison. La Bible et le Coran sont poèmes en leur essence, au sens où ils sont chants : on ne les lit pas, on ne les dit pas, on les chante ! Chez les Hébreux et les Arabes, on a ainsi accès à une Torah et à un Appel (Coran) vivants. Le drame des chrétiens est que, contrairement à ce qu'il est encore possible de voir fréquemment dans l'islam et le judaïsme, aucun chrétien, du moins à ma connaissance, n'est capable de dire la Bible par cœur en chantant ! »¹⁵

Peut-être convient-il de préciser que c'est plus le drame des catholiques occidentaux que celui des orthodoxes. Ce drame est double : les catholiques ne connaissent pas leur Bible par cœur, les catholiques ne chantent plus la Parole de Dieu, à part peut-être les psaumes. Comme le faisait remarquer justement quelqu'un : « Les orthodoxes chantent la messe, les catholiques chantent pendant la messe ! » et encore chantent-ils des cantiques populaires qui ne sont pas mémorisés et où la Parole de Dieu occupe rarement une place centrale. Espérons, malgré tout, que les chrétiens, en les chantant, puissent dire avec Saint Augustin : « Combien j'ai pleuré en chantant tes hymnes et tes cantiques, tant j'étais remué par les douces mélodies que chantait ton Eglise ! Ces chants pénétraient dans mes oreilles, la vérité s'infiltrait dans mon cœur que la ferveur transportait, mes larmes coulaient, et cela me faisait du bien. » (*Confessions* 9, 6, 14)¹⁶ ou comme cette jeune revenant d'une rencontre de Taizé : « Ce qui m'a sans doute le plus touchée, ce sont les chants. De simples chants **répétés à l'infini** qui vous imprègnent de l'amour divin ! Ces louanges tissaient un lien entre Jésus et moi. Comme un pont entre Ciel et Terre. J'étais littéralement bouleversée et remplie d'amour. Je l'écoutais me transmettre son message d'amour et je l'accueillais en moi » (Ségolène Ponzio, 17 ans, citée dans *Famille chrétienne*, n° 1671, 23 au 29 janvier 2010, p. 6).

La musique, du « mental » au « cordial »

« Les Chinois prétendent qu' « on ne peut parler musique qu'avec des êtres qui ont compris le sens du monde, dans la mesure où la musique repose sur l'harmonie entre la Terre et le Ciel, sur l'accord entre les ténèbres et la lumière ». Ils ajoutent que « les états décadents et les gens mûrs pour le déclin n'ignorent pas la musique, bien sûr, mais que la leur manque toujours de sérénité, que la musique bruyante rend les Hommes mélancoliques. C'est-à-dire que la musique d'une époque d'ordre est calme et sereine tandis que la musique d'une époque inquiète est excitée et rageuse... »

« De son côté, Platon dit que le rythme et la musique siègent dans l'âme et que c'est la connaissance de l'octave musical qui maintient les choses en équilibre et en harmonie chez les humains. Il affirme que l'introduction d'une nouvelle variété de musique (poésie et danse incluses) peut mettre en péril l'Etat tout entier et qu'on ne saurait changer le style de musique sans affecter les institutions politiques les plus importantes.

« Pour Aristote, le rythme et la mélodie déterminent les émotions de toute nature, la musique ayant le pouvoir de former le caractère. Il explique que l'effet répétitif de la musique, qui est celui des mantras, conduit à ressentir des sentiments justes, persuadé, lui aussi, que tel genre détermine la mélancolie, tel autre la mollesse, l'abandon, le contrôle de soi, l'enthousiasme ou l'agitation...

...

« La médecine moderne, pour sa part, reconnaît volontiers que les phénomènes de résonance induisent des modulations du plan émotionnel et que la musique modifie l'humeur, dans la mesure où n'étant pas exprimé par des mots, le texte n'éveille pas l'esprit de contradiction mais pénètre le récepteur à son insu, au même titre que les couleurs par exemple.

« Pour le maître soufi Hazrat Inayat Khan, la musique est un langage supramental, universel, qui en fait le vecteur idéal du message spontané jaillissant du centre de l'être plus encore que de son instrument. Et si l'enseignement musical a une telle importance dans la spiritualité, c'est

¹⁵ <http://www.nouvellescles.com/article.php3?idarticle=383>.

¹⁶ Cité dans la Liturgie des Heures, Office des lectures de la fête de saint Pie X au 21 août, p. 1254.

qu'il calme le mental au bénéfice de l'intelligence du cœur qui ouvre l'être humain à l'amour divin, source de toute chose. Il montre non pas comment comprendre l'univers avant de l'aimer, mais comment l'aimer afin de le comprendre et de l'accepter pour finir par le transformer.

« De toute façon, l'Homme a presque toujours utilisé la musique pour transmettre spontanément des sentiments et des sensations aussi bien sur le plan religieux que sur le plan profane. Chez les Anciens, qui en savaient beaucoup plus long que nous sur la nature des vibrations et du son, la pratique de la musique était considérée comme une discipline spirituelle et une science très évoluée, intimement liée aux lois universelles, notamment à l'étude de l'astrologie, de l'astronomie et des mathématiques. Elle était même prise en compte dans les diagnostics médicaux, notamment en Orient, où le goût des patients pour tel ou tel type de musique était censé refléter un manque et les tonalités spontanément émises supposées « crier le mal ». »¹⁷

Aujourd'hui, on sait que nous disposons de deux hémisphères cérébraux dont le fonctionnement n'est pas identique. On sait, par exemple, que le discours purement verbal s'adresse au cerveau gauche, alors que le chant et la musique s'adresse au cerveau droit.

Si nous n'y prenons garde, nous risquons, dans notre culture de style écrit qui privilégie essentiellement le mode purement verbal, de développer une véritable « hémisphérose ». La réforme liturgique de Vatican II, en permettant l'usage généralisé de la langue vernaculaire, a entraîné, à son corps défendant, l'abandon quasi-total du grégorien dans les paroisses, et donc l'usage quasi exclusif du mode parlé. Résultat : on sort difficilement « indemne » d'une liturgie orthodoxe, où les deux hémisphères sont constamment sollicités. Peut-on en dire autant d'une liturgie catholique où la prédominance du ton parlé ne sollicite guère que l'hémisphère gauche ?

La rythmo-mélodie de la Parole de Dieu

La difficulté de rythmo-mélodier la Parole de Dieu vient du fait que nous sommes en présence de traductions : ces textes n'ont donc pas de métrique rigoureuse. Les cantiques populaires sont en fait des poèmes, faits de couplets comportant strictement le même nombre de syllabes, avec une mélodie qui se répète invariablement.

Cette difficulté peut être, en réalité, une chance, car, du coup, il n'est pas question de plaquer artificiellement une mélodie préfixée sur la Parole de Dieu. Il va falloir faire jaillir la mélodie de l'intelligence que l'on a du texte et de l'affectivité que cette intelligence déclenche dans le récitant. A ce sujet, Marcel Jousse parle de « sémantico-mélodie » qui doit jaillir du sens même des mots :

« L'Homme n'est vraiment homme que lorsqu'il pense et comprend sa parole. Aussi, anthropologiquement toutes les paroles humaines tendent à être un indéchirable complexus de *verbo-rythmo-mélodisme*. Ce sont d'abord des paroles possiblement comprises. C'est par la signification que nous prenons conscience. Quand la prise de conscience est bien faite, le mécanisme vivant et intelligent va jouer rythmiquement et ce qui s'épanouit alors, comme sur la fleur son parfum, c'est le Sémantico-mélodisme et le Rythmo-sémantisme.

« Le Sémantico-mélodisme ne se plaque pas du dehors, comme des notes graphiquement musicales, sur des mots graphiquement manuscrits. La signification se fait mélodisation. Nous disons bien et dans son sens fort : « elle se fait ». Nul besoin de la faire et nulle possibilité de l'empêcher. »¹⁸

« Le Sémantisme mimismo-cinétique a toujours le primat dans la signification parce qu'il est essentiellement global et que, étant global, il vibre des plus subtils frémissements de toutes les émotions. N'oublions pas que le sémantisme n'est jamais une prise de conscience purement

¹⁷ Josette M. ABEL, *Le Pouvoir spirituel du son et de la voix*, Editions du Rocher, 2003, pp. 50-52.

¹⁸ Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard, 1974, p. 166.

intellectuelle, ce qui d'ailleurs n'a pas de sens. L'anthropos n'est pas intelligence pure, mais globalisme agissant, sentant et connaissant.

...

« Aucune interaction ne se joue ni ne se rejoue dans l'anthropos comme en un robot métallique. Chacune des phases de toute interaction est toujours frémissante de l'une ou de l'autre de ces innombrables irradiations affectives qu'on appelle si justement les émotions ou « motions » émergeant des profondeurs.

...

« Aussi, ne « fait-on » pas de la mélodie expressive. C'est l'expression qui fait sa mélodie, qui se « fait mélodie ». Et par expression, nous entendons toujours intellection exprimée. La logique humaine est aussi nécessairement et organiquement mélodique qu'elle est rythmique. De là l'abîme qui sépare ce que les artistes appellent la « musique » et ce que les anthropologistes objectifs nomment la « mélodie » »¹⁹

Lorsque, dans les années 1925, Marcel Jousse décide de créer ce qu'il appelle alors les récitatifs rythmo-pédagogiques de l'Évangile, tout est à faire en ce domaine. Il fait alors appel à une musicienne, Gabrielle Desgrées du Loû à laquelle il confie des partitions de mélodies recueillies à la fin du XIX siècle, en Palestine, par un ethnologue allemand, Gustave Dalman (1855-1941). Il s'agit pour elle de s'imprégner de ce fonds musical traditionnel et de s'en inspirer de façon formulaire pour laisser jaillir la rythmo-mélodie du sens même des mots des textes.

Rythmo-énergétisme, rythmo-phasisme dans la rythmo-mélodie

« Si nous cherchons comment un corps vivant s'y prend pour exécuter des mouvements, nous trouvons que sa méthode est toujours la même. Elle consiste à utiliser certaines substances qu'on pourrait appeler explosives et qui, semblables à de la poudre à canon, n'attendent qu'une étincelle pour détoner. Je veux parler des aliments... A chaque excitation, qu'elle vienne du dehors ou du dedans, jaillit l'étincelle : l'explosif détone et... le mouvement s'accomplit. »²⁰

« Cette explosion énergétique qui propulse le mouvement ne se fait pas d'une manière continue et régulière, mais suivant une « alternance régulière de périodes d'activité et de périodes de repos ou de moindre activité ». »²¹

Marcel Jousse distingue donc dans cette explosion énergétique trois stades : le stade inchoatif, le stade explosif et le stade dégressif. Le retour, à des intervalles biologiquement équivalents, de ces trois stades de l'explosion énergétique constitue le rythme fondamental de tout mouvement, et donc spécifiquement de tout geste humain. Ce rythme fondamental est le rythme d'intensité.

Nous le retrouvons sous chacune des phases de l'interaction : sous la phase de l'Agent, sous la phase de l'Action, sous la phase de l'Agî, car chacune de ces phases est un geste rythmo-mimismo-logique.

« En saisissant cette interaction

AGENT ACTION AGI

¹⁹ Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard, 1974, pp. 171-172.

²⁰ BERGSON cité par Marcel JOUSSE dans *Le Style Oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, AMJ, 1981, pp. 31-32.

²¹ Marcel JOUSSE dans *Le Style Oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, AMJ, 1981, p. 42.

je saisis autre chose : c'est tout mon être qui tressaille ici [sur la 1^{ère} phase], qui tressaille là [sur la 2^{ème} phase], qui tressaille là [sur la 3^{ème} phase]. Le peuplier : oh ! Voilà que je deviens peuplier, je deviens frissonnant, je deviens feuillant.

le peuplier fait frissonner ses feuilles

« En saisissant cela jusqu'au tréfonds de mon organisme, je saisis les explosions et c'est cela que j'ai découvert sous le nom d'explosion énergétique. »²²

« Quand sur ces mécanismes gestuels vous allez avoir des mots, ce sera rendu pour vous plus saillant, puisque nous ne faisons attention qu'aux mots. Mais les choses, quand nous les avons en nous, suivent exactement ce rythme.

« Si bien qu'à l'intérieur de moi, quand je pense, c'est-à-dire quand je rejoue microscopiquement les choses, par exemple : le moineau picore le grain que je vois sous la forme d'épi, je sens en moi l'explosion du mimème du passereau, l'explosion de donner un coup de bec, l'explosion d'être en épi. »²³

Au niveau laryngo-buccal, cette explosion énergétique se manifeste par l'accentuation d'une syllabe (la dernière quand elle n'est pas muette, l'avant-dernière quand elle est muette) dans chacune des phases de la proposition.

Le peuplier fait frissonner ses feuilles
Le passereau picore le grain.

D'une manière analogue, au niveau corporel-manuel, cette explosion énergétique se manifeste par une « accentuation » du geste, à chacune des phases de l'interaction.

Mais geste laryngo-buccal et geste corporel-manuel n'étant que les deux faces indissociables d'un même geste global, explosion énergétique du geste corporel-manuel et explosion énergétique du geste laryngo-buccal coïncident toujours. Par leur retour concomitant, à des intervalles biologiquement équivalents, elles constituent le rythme fondamental du geste rythmo-mimosmo-logique que Marcel Jousse appelle le **rythmo-phasisme**.

« C'est dans la mesure où l'énergie va déflagrer que nous allons avoir le geste à notre disposition. »²⁴

Tout ce qui facilite la déflagration énergétique facilite donc la naissance du geste. C'est sans aucun doute pour cette raison qu'instinctivement les récitateurs, de tous temps et tous lieux, se balancent. Le balancement corporel est dynamogène.

Se balancer, c'est porter alternativement le poids du corps d'un pied sur l'autre et donc frapper alternativement de chaque talon sur le sol. Ce choc alternatif de chaque talon sur le sol sert d'étincelle qui fait déflagrer l'énergie à travers tout le corps, de bas en haut, et permet ainsi la récitation de s'effectuer et de se prolonger sans fatigue.

²² Marcel JOUSSE, *Sorbonne*, 11 mars 1954, 9^{ème} cours, p. 302.

²³ Marcel JOUSSE, *Sorbonne*, 19 mars 1953, 10^{ème} cours, pp. 287-288.

²⁴ Marcel JOUSSE, *Sorbonne*, 30 mars 1933, 15^{ème} cours, p. 253.

L'explosion énergétique qui propulse chacune des phases de l'interaction, que ce soit au niveau corporel-manuel, que ce soit au niveau laryngo-buccal, est provoquée par la frappe du talon sur le sol. Il doit donc y avoir concomitance entre la frappe du talon et les « accents » du geste global et du geste oral. C'est ce que Marcel Jousse appelle l'**homorythmie** et qui est une règle absolue dans ses récitatifs.

Ce principe anthropologique n'est malheureusement pas toujours mis en œuvre par certains de ses continuateurs. Ou bien le balancement est sans lien avec le rythme-phasisme gestuel et textuel ; ou bien le balancement inflige au texte mélodique une rythmique qui n'est pas phasique.

Rythmo-mélodie et psalmodie

Un des premiers continuateurs de Marcel Jousse a été le Père Joseph Gelineau, jésuite, qui est venu étudier la rythmique des récitatifs rythmo-pédagogiques de Marcel Jousse auprès de Gabrielle Baron, afin de l'adapter au chant des psaumes en français. Malheureusement, il a réduit la rythmo-mélodie à la psalmodie, dans le but, certainement, de rendre plus facile ce chant des psaumes. Marcel Jousse lui a souvent reproché cette déviation dans ses cours :

« Ils devraient mettre en relief le rythme d'intensité par des caractères plus gras, comme je l'ai montré dans une des pages des Rabbis d'Israël, ce qui a été d'ailleurs admirablement et silencieusement utilisé par Gelineau, qui nous donne les psaumes, dans les nouveaux missels, avec les accents énergétiques en caractères gras. Un beau résultat. Mais le petit Gelineau se trompe quand il appelle cela le Rythme de durée. Il s'agit d'un d'intensité provoquant la durée. Nous sommes des moteurs à explosion énergétique à des intervalles biologiquement équivalents. »²⁵

« Mlle Baron a compris cela et elle est allée au parloir des RR.PP. Jésuites l'expliquer au petit Gelineau qui était un scolastique à ce moment-là, lui donner le Pater et le Magnificat, mais il est maintenant de l'École de Robert et de Feuillet. Alors, il a pris les rythmes et les a transposés dans les Psaumes. Et c'est ainsi que dans certains missels vous avez un certain nombre de Psaumes imprimés avec les explosions énergétiques que vous avez entendues par Mlle Baron : « Ma gorge exalte le Seigneur ». Mais, en français, l'explosion n'est pas celle de l'anglais, ou de l'allemand. C'est si peu cela que les étrangers ne peuvent pas arriver à adoucir leur accent quand ils parlent en français. Notre français a une explosion énergétique très douce et plutôt étalée. A tel point que quand nous récitons des vers français, on prétend qu'il n'y a pas de rythme. »²⁶

« C'est cela que je demande aux jeunes d'étudier profondément. Gelineau, dans ses paraliturgies, n'a pris que le superficiel de tout cela. C'est regrettable car le chant des Psaumes n'apporte rien dans le grand mécanisme qui nous occupe. »²⁷

« De cet Amphithéâtre Turgot, pendant 30 ans, ce pur génie du Rythmo-mélodisme pédagogique (Gabrielle Desgrées du Loû) a créé et jeté à profusion des œuvres orales de beauté telles que rien que pour en avoir superficiellement démarqué l'écho, un jeune Jésuite, Joseph Gelineau a pu faire entendre et admirer cet écho à travers le monde des esthéticiens catholiques. »²⁸

²⁵ Marcel JOUSSE, Sorbonne, 11 mars 1954, 9^{ème} cours, *La rythmo-mélodie des Parabolistes galiléens*, p. 309.

²⁶ Marcel JOUSSE, Sorbonne, 14 janvier 1954, 1^{er} cours, *L'anthropologie mimismologique et les rabbis-paysans galiléens*, pp. 27-28.

²⁷ Marcel JOUSSE, Sorbonne, 3 février 1955, 4^{ème} cours, *L'anthropologie mimismologique ethnisée*, p. 112.

²⁸ Marcel JOUSSE, Sorbonne, 10 mars 1955, 9^{ème} cours, *Le laboratoire d'anthropologie mimismologique et la prise de conscience des génies ethniques*, p. 259.

« En attendant de l'analyser à fond, esquissons le complexe et passionnant travail rythmologique que nous avons fait ensemble et que le Père Gelineau a utilisé sans avoir jamais le moindre mot de remerciement pour celle qu'il démarquait. Je me souviens qu'en 1948, à l'Ecole d'Anthropologie, où Joseph Gelineau suivait mes cours d'Anthropologie rythmo-pédagogique, Gabrielle Desgrées du Loû avait quitté son lit de malade pour venir montrer à l'apprenti Gelineau, assis en face d'elle, comment elle avait composé ses Récitatifs. Bien mieux, Mlle Baron s'en est allée dans le parloir des PP. Jésuites pour rythmo-mélodier au novice Gelineau, le Magnificat rythmo-mélodiquement composé par Gabrielle Desgrées du Loû. Ce Magnificat devait servir de vivant prototype à Gelineau encore tâtonnant pour faire ce qui est jeté maintenant commercialement à travers le monde et qui a obtenu le grand prix du disque. Et personne ne s'est trouvé pour dire : " Mais à qui avez-vous " emprunté " cela ? Ce premier prix du disque, à quel génie initiateur le devez-vous ? » En vérité, la musique n'embellit pas les mœurs ! »²⁹

« Vous avez mon Gelineau qui est tout à fait outillé pour cela, même sur la rythmique française, puisque c'est sur mes travaux de rythmicien et d'anthropologiste qu'il s'est appuyé. Et voilà ici sa mère nourrice, Mlle Baron... pour laquelle il ne montre guère de reconnaissance. »³⁰

« Ce que la Liturgie ne fait pas encore, il y a plus de 30 ans que je le fais avec des êtres vivants - où je peux compter Gelineau qui est parti en dissidence après avoir eu en face de lui les deux grandes instigatrices de cette mécanique : Mlle Desgrées du Loû et Mlle Baron. Il a immédiatement dévié sous la forme de ces psalmodies liturgiques que vous connaissez. Pour nous, nous ne recherchons pas des psalmodies pour liturgies, mais des mémorisations pour pédagogie. Comprenez-vous la différence. C'est cela qu'il faudra faire connaître avec précision. »³¹

« On aurait pu avoir un Gelineau qui aurait pris la mécanique telle que nous l'avions enseignée pour essayer de faire comprendre que toutes ces prières étaient des prières de style oral faites pour être mémorisées. Alors qu'il a tout musiqué. C'est un parfait contresens qui retarde la mise au point de la question, et pour combien de temps ? »³²

« Si vous avez cela vitalemment en vous, vous comprendrez tout de suite. Mais si vous ne l'avez pas, vous irez simplement apprendre les Psaumes en français dans votre livre de musique comme fait actuellement mon petit P. Gelineau qui a fui mon Laboratoire vivant pour faire un Laboratoire égrémillé qui réussit d'ailleurs très bien parce que cela correspond à ce que demande actuellement le milieu social. On réclame actuellement de la musique. Mais ici il ne s'agit pas de cela. Les Psaumes ce sont des prières de Style oral d'ailleurs par le berger David. Ce n'est pas de la poésie comme le dit actuellement Gelineau dans une conférence en répétant d'ailleurs ce qu'on dit autour de lui. Parler de poésie quand il s'agit de la Bible, c'est un non-sens catastrophique. Ce sont des mécanismes qui sont faits pour être appris par cœur et retenus et vécus. »³³

Gelineau a bien perçu la question du rythmo-phasisme et du rythmo-énergétisme et l'a mis en œuvre dans ses mélodies, mais il a opté pour une mélodie qui se plaque sur le texte, plutôt que pour une mélodie qui fait chanter le texte.

²⁹ Marcel JOUSSE, Sorbonne, 10 mars 1955, 9^{ème} cours, *Le laboratoire d'anthropologie mimismologique et la prise de conscience des génies ethniques*, pp. 281-282.

³⁰ Marcel JOUSSE, Sorbonne, 7 mars 1957, 8^{ème} cours, *Les adjuvants de la mémoire ou collier-compteur*, p. 234.

³¹ Marcel JOUSSE, Sorbonne, 24 janvier 1957, 2^{ème} cours, *Civilisation autochtone et civilisation d'emprunt*, p. 54.

³² Marcel JOUSSE, Sorbonne, 24 janvier 1957, 2^{ème} cours, *Civilisation autochtone et civilisation d'emprunt*, p. 62.

³³ Marcel JOUSSE, Sorbonne, 28 février 1957, 7^{ème} cours, *Les facettes formulaires des perles-leçons*, p. 220.

Montrer ici la différence entre la psalmodie de Gelineau et la rythmo-mélodie de Marcel Jousse :

exemple du Psaume 94

exemple du Magnificat.

Formulisme et genres oraux

L'omniprésence du formulisme se manifeste également dans les récitations de Marcel Jousse, au niveau des mélodies. Celui-ci classe les textes suivant leur genre oral : genre historique, genre de la maxime, de la parabole, de la prière, de la lamentation, de la bénédiction, de la malédiction, genre apocalyptique, etc.³⁴. Chacun de ces genres a ses mélodies caractéristiques que l'on retrouve d'une récitation à une autre appartenant au même genre.

« Dans notre milieu de style écrit et d'art musical, chaque musicien compositeur invente, pour le sujet du moment, son leit-motiv aussi personnel que possible.

« Tandis que dans le milieu palestinien, comme dans tous les milieux de Style oral, c'est le sémantème de chaque formule qui, sans référence livresque, implique, par son Sémantico-mélodisme, le rappel d'une formule traditionnelle du passé. Il y a ainsi, transmise de génération en génération, une sémantico-mélodie pour chaque formule du genre historique, du genre parabolique, du genre apocalyptique, etc.

« Inlassablement, la Mémoire est une mémoire qui indique la textualisation verbale dans la réalisation globale.

« Le Rythmo-mélodisme est alors essentiellement intelligent et mémorisant. Il ne s'algébrose pas dans l'art musical et artistique.

« Le logique et le mélodique retrouvent leur indéchirable unité dans la mémoire vivante du Traditionniste de Style oral. »³⁵

Dans le genre oral du récit historique, on retrouve le formulisme mélodique, à divers niveaux :

nous avons d'abord la mélodie narrative

qui peut ensuite se moduler différemment dans les miracles

pour la supplique du malade

et pour la réponse de Jésus

nous avons la mélodie spécifique des dialogues

nous avons la mélodie spécifique des cantiques

nous avons la mélodie spécifique des citations de l'Ancien Testament.

³⁴ voir: Gabrielle BARON, *Introduction au style oral de l'Évangile*, Le Centurion, 1982.

³⁵ Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard, 1974, pp. 174-175.