

de l'*Action Française*, le bref article de M. Maurice Constantin-Weyer intitulé *En relisant les « Sœurs Brontë »* que j'aurais voulu pouvoir citer et louer comme il mérite de l'être.

GEORGES BATAULT,

### POÉTIQUE

Marcel Jousse : *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Gabriel Beauchesne, 1925 (suite) (1).

XVI. Maintenant que l'on tient en main tous les éléments du Style oral, nous allons voir, à la lumière de quelques exemples, comment les Compositeurs réalisent les enchaînements de leurs procédés mnémotechniques. Des premiers déclenchements des réflexes imitatifs, les gestes propositionnels commandent d'autres propositionnels, rythmiques et métaphoriques, tels que les imposent les « lois automatiques et profondes de la mémoire ». Nous savons que ces lois sont celles de la mimique et du parallélisme qui accumulent des stéréotypes gestuels et sonores, afin que « l'homme puisse se rejouer à lui-même et devant autrui ses expériences passées ». Mais, linguistiquement, suivant les particularités ethniques du langage, le geste, en devenant laryngo-buccal, explose sur telle ou telle forme d'articulation pour mieux relier entre eux les Balancements propositionnels, pour mieux mettre en jeu les schèmes rythmiques propres à chaque parler. Retenons bien d'abord que la proposition est toujours une figure non seulement *de* mouvement, mais *en* mouvement, parce qu'elle est toujours une action, à tel point que chez les peuples de pur style oral, comme l'Akkadien, ou incomplètement évolué comme l'ancien Hébreu, nous savons qu'il n'est pas de mot qui ne soit ou ne puisse être un verbe (« le Grim pant Em-poignant le Volant »). Or le schème rythmique initial de ce mouvement est tenu en principe de s'identifier au rythme fondamental de chaque langue (ainsi au dactyle chez les Rapsodes pré-homériques), en nous servant le plus souvent de la forme sonore la plus naturelle aux dispositions physiologiques, laryngo-buccales et auditives, de tel ou tel milieu. C'est pourquoi tantôt l'*allitération* (articulation faisant détoner

(1) Voir *Mercur de France* des 1<sup>er</sup> novembre 1929 et 15 janvier 1930.

le geste sur une même consonne), comme surtout chez les Sémites, les Germaniques, les Celtes, tantôt l'*assonance* (similitude de sons voyelles entre deux détonants), comme de préférence chez les Grecs et les Latins, tantôt la rime, qui unit l'*assonance* et l'*allitération* (trop retenue au dépens de leurs jeux intérieurs par les graphistes modernes), constituent autant d'appels aux Balancements où s'« égrènent » les propositions l'une dans l'autre. Ainsi les schèmes du rythme s'éveillent ou s'achèvent par correspondances de durées, d'intensités, de timbres, de hauteurs mélodiques, à travers une répétition variable de mots et groupes de mots. Ces correspondances n'ont rien de mathématique, ni rien de systématiquement ou continûment syllabique, la syllabe n'étant guère distincte du mot ou, quand elle peut l'être, ayant peu d'existence définie en style oral. Ses répétitions ne visent pas, comme dans le style écrit, à des symétries par unités conventionnelles, réduites et fixes, mais à des équivalences par larges unités organiques transposant dans leur forte simplicité l'énergie musculaire que l'auteur nous a si bien montrée à l'origine de toute expression. A la fois une et complexe, cette simplicité mobile, par sa nature physiologique même, échappe au moule dans lequel certains théoriciens auraient voulu enfermer les libres stéréotypes, tout clichés qu'ils soient, de la Bible, par exemple, ou du Coran. « Ce qui ne veut pas dire, d'ailleurs, écrit Marcel Jousse, que ces métriciens aient même connu le rythme de leur propre langue. Il est, en effet, plus facile de faire partager ses théories aux morts qu'aux vivants. » Et de mettre des barres et des ronds sur certaines lettres pour en composer des figures métriques ne correspond souvent à aucune réalité.

XVII et XVIII. Résumons donc bien, pour conclure, les rigoureuses démonstrations dont notre analyse a relevé, il y a déjà plusieurs chapitres, l'aboutissement. Qu'on passe d'un chanteur afghan à une improvisatrice touareg, d'un inspiré kabyle à un transmetteur d'annales sacrées achanti ou hindou, d'un proverbialiste arabe ou mérina à un français, d'un sorcier akkadien à un gouzlar serbe, de David devant l'arche à un violoneux corfiote, dansant et chantant, tels que j'en ai vus dans ma jeunesse, devant le chœur grave, tournant en

rond, des femmes du village, enfin des Prophètes juifs et des Apôtres chrétiens, mais tous palestiniens ou d'enseignement araméen, aux Récitateurs du Coran, les Compositeurs, « Instructeurs » de Style oral useront des mêmes procédés mnémotechniques et didactiques : *sur un fond de Parallélisme, de Balancements propositionnels, correspondant aux gestes imitatifs, à la mimique, à la danse qui déclenche, D'ABORD INCONSCIEMENT, toute excitation physique ou psychique, des schèmes de mouvements, de mots, de sons, de bruits, incorporés en nous d'expériences en expériences, de similitudes en similitudes, de répétitions en répétitions, feront surgir automatiquement, en pleine conscience, une Composition traditionnelle, où s'insérera la représentation du sens nouveau voulu par l'improvisateur.* Inutile d'insister sur les modes employés de préférence ici ou là; ils sont dominés par le procédé de répétition qu'on a justement dénommé l' « *emboîtement* », et qu'en ses deux balancements résume à merveille notre vieux proverbe français :

Poignez vilain, il vous oindra,  
oignez vilain, il vous poindra.

Le type de ces « emboîtements » nous est donné dès les premiers versets de la Genèse, mais encore plus par le début de l'Évangile de saint Jean, dont voici la *Récitation*, suivant le décalque du P. Jousse :

RÉCITATIF 0.

1. Au commencement *était la Parole*  
*et la Parole était dans 'Elâhâ',*
2. Et *'Elâhâ', Elle l'était, la Parole,*  
(car) *Elle (Elle) était au commencement dans 'Elâhâ'.*
1. Et *Tout par Elle fut fait*  
*et sans Elle ne fut fait rien.*

RÉCITATIF 1.

1. Ce qui *fut fait*, en (et par) *Elle fut vie*  
*et la vie fut la lumière des hommes;*
2. Et *la lumière dans l'obscurité illumine*  
*et l'obscurité ne la reçut pas* (jeu de mot intraduisible sur  
[« *reçut* »]).
3. Il fut donc un homme, envoyé de par *'Elâhâ'*  
*et dont le nom fut Jean.*

4. Lui, il vint pour le *Témoignage*  
afin de *témoigner de la lumière*,  
afin que tous crussent par lui.

## RÉCITATIF 2.

1. Il ne fut pas, lui, *la lumière*,  
mais afin de *témoigner de la lumière*, etc...

SAINT-JEAN (I, 1-9.)

Des anciens Rabbis au nouveau Rabbi Jésus le Messie, nous retrouvons les mêmes rythmes balancés en des sortes de miroirs réfléchis les uns par les autres. Les quatre Récitations suivantes nous montrent comment ils s'enchaînent, non seulement de récitatifs en récitatifs dans une même instruction, mais de compositeurs à compositeurs.

## I. De RABBI ELISHA BEN ABOUYAH.

## RÉCITATIF 1.

1. *Quiconque apprend étant enfant,*  
*à quoi sera-t-il comparable?*  
2. *A de l'encre écrivant*  
*sur du vélin nouveau.*

## RÉCITATIF 2.

1. *Quiconque apprend étant vieillard*  
*à quoi sera-t-il comparable?*  
2. *A de l'encre écrivant*  
*sur du vélin gratté.*

## II. De RABBI JOSÉ BAR JUDA.

## RÉCITATIF 1.

1. *Quiconque apprend près des Jeunes [maîtres],*  
*à quoi sera-t-il comparable?*  
2. *A un homme qui mange les raisins verts*  
*et boit le vin dès le pressoir.*

## RÉCITATIF 2.

1. *Quiconque apprend près des Vieillards,*  
*à quoi sera-t-il comparable?*  
2. *A un homme qui mange les raisins mûrs*  
*et boit le vin quand il est vieux.*

## III. De RABBI ELÉAZAR BEN AZARIA.

## RÉCITATIF 1.

1. *Quiconque s'instruit plus qu'il ne fait,*  
*à quoi sera-t-il comparable?*

2. *A un arbre dont les branches sont nombreuses  
et dont les racines sont rares.*

3. *Or le vent est venu*

*et il l'a arraché et renversé à terre.*

RÉCITATIF 2.

1. *Quiconque fait plus qu'il ne s'instruit,  
à quoi sera-t-il comparable?*

2. *A un arbre dont les branches sont rares  
et dont les racines sont nombreuses.*

3. *Or quand tous les vents du monde sont venus  
et se sont déchaînés contre lui,  
ils ne l'ont pas ébranlé de sa place.*

IV. De RABBI JÉSUS LE MESSIE.

RÉCITATIF 1.

1. *Quiconque entend ces discours et les fait  
est semblable à un homme sage  
qui a bâti sa maison sur la pierre.*

2. *Or la pluie est tombée,  
les torrents sont venus,*

3. *Et les vents ont soufflé  
et se sont déchaînés contre cette maison.*

4. *Et elle ne s'est pas renversée,  
car elle était fondée sur la pierre.*

RÉCITATIF 2.

1. *Quiconque entend ces discours et ne les fait pas  
est semblable à un homme fou  
qui a bâti sa maison sur le sable.*

2. *Or la pluie est tombée  
les torrents sont venus,*

3. *Et les vents ont soufflé  
et se sont déchaînés contre cette maison;*

4. *Et elle s'est renversée  
et l'éroulement fut vaste (2).*

(Récité par saint Matthieu : VII, 24-27.)

Le mécanisme verbo-moteur de ces compositions est tellement évident, que l'on n'a besoin d'aucune analyse nou-

(2) Ces deux récitatifs de saint Matthieu forment l'épilogue du Sermon sur la Montagne. Or ils sont exactement semblables dans la version de saint Luc, laquelle abrège cependant celle de saint Matthieu, tout en l'augmentant de quelques versets. Semblables aussi sont les balancements des bons et des mauvais fruits, des bons et des mauvais trésors, etc.

velle pour montrer combien il justifie les démonstrations de Marcel Jousse. J'ai volontairement choisi des exemples parmi les plus rigoureux et les plus simples : ils n'en feront que mieux ressortir les liens qu'il importe d'y nouer ou d'en rompre au grand profit de la poétique, qu'il s'agisse de son histoire universelle ou de nos conceptions modernes et françaises les plus spéciales.

## §

Les amateurs de poésie, qui ne dédaignent point la poétique, même les poètes si nombreux qui masquent d'ironie leur suffisance et leur totale incompréhension, n'ont pas pu, en effet, ne pas reconnaître à quel point la doctrine et la méthode de Marcel Jousse replongeaient notre art en pleine vie. En sortant l'expression humaine du graphisme arbitraire, en la ramenant à ses origines pré-verbales dans le fonctionnement de l'organisme entier, il a découvert, jusqu'au fond, dès leur prime jaillissement, les sources véritables de nos moyens poétiques.

Quelle joie ce fut pour moi, qui ai dévoué une partie de mon existence à rechercher derrière l'ossification scriptive l'élément vital de l'expression lyrique, de voir coordonner en un ouvrage, si solide et si neuf déjà, en attendant tout ce que nous espérons encore de ce qu'il annonce, les observations trop erratiques du passé ! En nombre d'endroits, l'auteur a bien voulu utiliser mes faibles efforts beaucoup plus qu'ils ne le méritaient. C'est qu'ils ne sont rien à côté de la grande étude sur la rythmique française dont je compte venir à bout — ce qui n'est pas commode, car il s'agit d'unir, sans qu'ils perdent rien de leur caractère opposé, le scientifique et l'esthétique, car la question, vue sous un autre angle, est de ne point perdre la vérité générale objective dans la pleine expansion du subjectif individuel.

Bien mieux, le P. Jousse évoqua certains poèmes symbolistes de forme dite libre, pour les rattacher de toute évidence à l'expression gestuelle du style oral dans tout son élan d'origine psychophysiologiste. Les révélations du « Laboratoire ethnique » lui confirmèrent, en les élargissant, les analyses du « Laboratoire de phonétique expérimentale », où,

dès que le problème du rythme fut abordé, l'expérimentation creva définitivement les façades en trompe-l'œil du style écrit.

Certes il y a longtemps que, dans une brochure d'un professeur de la Faculté de médecine de Louvain, G. Verriest, qui m'avait été communiquée par Griffin et Verhaeren, et intitulée *Des bases physiologiques de la parole rythmée* (Louvain, M. Uystpruyst, Dieudonné, éd., 1894), les vers paraissant les plus débridés de Jules Laforgue avaient été relevés comme d'excellente expression motrice, comme en parfait accord avec l'explosion énergétique de nos muscles (3). Et quand, vers la même époque, on interrogeait Maeterlinck sur les raisons qu'il avait eues de faire souvent répéter les mêmes mots aux personnages de ses drames, il répondait : « Ce n'était point par désir de me singulariser. Seulement, comme je mettais en scène de petites âmes spontanées, instinctives et pensives, à la fois simples et anxieuses, je fus poussé à me servir du langage naturel aux gens de la campagne flamande, car ils usent sans cesse de ces redites comme pour mieux se comprendre devant le mystère de leur être et de chaque chose, et pour mieux assurer dans toute leur force la pénétration de leurs paroles (4). » Autrement dit, Maeterlinck, guidé par les souvenirs de son enfance, reprenait intuitive-

(3) A citer, dans la conclusion de G. Verriest, ces passages : « Le sens musculaire se trouve à la base de nos connaissances, et l'art est une manifestation de lois inhérentes à notre organisme. L'esthétique n'est pas une abstraction, elle est engendrée directement par la physiologie [...]. Les langues sont vivantes; elles sont inséparables des harmonies de l'organisme et font corps avec les peuples qui les ont formées [...]. Un pont est jeté entre la physiologie d'une part et l'esthétique de l'autre. Cette unité se retrouve dans tous les arts [...]. C'est une charte de liberté que la physiologie apporte. Les droits de la nature sont trop puissants et trop dignes, pour être ligotés par les réglementations d'un classicisme quelconque. Ces réglementations ont été trop généralement tracées par l'esprit et l'intelligence, à l'exclusion de nos perceptions confuses; or, celles-ci dépassent mille fois la portée de notre vision distincte. L'inconscient domine le conscient [...]. »

(4) Cette application par Maeterlinck des modes originaires et spontanées du langage au parler de Mélisande fut d'autant plus remarquable qu'il ne comprit jamais rien aux recherches rythmiques de sa génération. Il leur était même hostile, à ce point que, louant dans le *Figaro* son ami Van Lerberghe et l'admirable chef-d'œuvre qu'est *La Chanson d'Eve*, il n'en acceptait pas pleinement les poèmes où la composition harmonique et rythmique est la plus parfaite et la plus neuve; il donnait sa préférence aux vers encore graphiques, de vieille forme classique et syllabique. On sait, au reste, que Maeterlinck fut toujours insensible aux rapports, — aussi anciens que la parole même, — de la musique et de la poésie, en particulier aux enrichissements expressifs de la seconde par la première.

ment les procédés rythmiques et mnémotechniques du style oral, empruntés à un de ces milieux d'où la poésie populaire s'est toujours transmise par les mêmes moyens.

Qu'avez-vous donc ma belle qui vous fait tant pleurer?

Qu'avez-vous donc ma belle qui vous fait tant pleurer?

Qui vous fait tant pleurer

Sur le bord de l'île,

Sur le bord de l'eau (5).

En joignant ces deux témoignages de la fin du siècle dernier à ceux que j'invoquais dès les préliminaires de cette étude, je ne diminue en rien l'originalité du *Style oral*. Je ne fais qu'ajouter au compendium où Marcel Jousse en a entassé de semblables, et qui, comme autant de pilotis sur fonds mal reconnus, assurent la solidité de son monument. N'oublions pas ce mot de Laplace qu'il met en vedette à la première page de l'Avant-Propos : « Les découvertes consistent en des rapprochements d'idées susceptibles de se joindre et qui étaient isolées jusqu'alors. »

Cependant, l'étage de son édifice, où la vraie poésie et une poésie vivante pourraient loger, n'est pas entièrement habitable. Certaines pièces ont des fenêtres trop étroites.

Rien de clair, de lumineusement définitif comme ce qui a trait au complexe premier, lié à l'ensemble même de l'être, de tout phénomène d'impression, d'expression, de représentation, de communication. La mimique et le parallélisme ne

(5) Nous verrons que, du point de vue l'art, la forme de ces vers ne doit pas constituer un modèle absolu. Mais, dans leur décalque mutuel, ils évoquent tout de suite excellemment les gestes et les retours de gestes qui leur ont donné naissance. Une poésie populaire est toujours à l'origine un mime-drame, à la fois danse, parole et mélodie, musique animée suivant l'accord simultané ou successif de la voix et d'un instrument. Le geste n'accompagne pas seulement le chant naturel, il le crée. Il est la vie et la transmet. — C'est ce que le Père Mersenne comprenait très bien lorsqu'il analysait dans ses *Questiones celeberrimae et Commentaria in Genesim* (1623) comment les chanteurs devaient rendre leur expression vivante selon les *vires NATIVAS*. Il a tout un chapitre intitulé : « *De gestibus atque motu corporis quo in canendo Musici servare debent ut harmoniae vis perfectum quid edat.* » Il nous dit que *motus corporis necessarius est. prout cantilena requirit. Et c'est toto corpore qu'il faut s'exprimer, spécialement manuum motibus, et pedibus aussi. « Sic connixione, consertione, compectatione, agitatione, commutatione, complosione, dejectione, elatione, jactatione, adductione, compressione, dilatatione, et ceteris manuum motibus, prout opus fuerit, utaris... »* — On voit que le P. Mersenne aurait rendu des points au P. Jousse sur la compréhension de l'expression musculaire dans sa physiologie « native ». Il aurait fort admiré les chanteurs de jazz.



donnent plus naissance à la métaphore par de simples figures extérieures et artificielles, mais par nos plus essentielles, nos plus secrètes activités intérieures. De ce fait, le pathétique et la poésie composent une même chair, l'art et sa technique sont de même nature, fond et forme procèdent d'une intime réaction psychique et verbo-motrice. Pour le fond, les phénomènes de représentation, donnant le pas au concret sur l'abstrait dans l'origine même de toute idée, favorisent singulièrement la pensée ou l'image poétiques, qui sont telles en ce qu'elles se projettent beaucoup plus visiblement que les autres, en leur pleine synthèse, dans tout leur appareil sensuel. Pour la forme, nous apercevons derrière le modèle historique, fixé, actuel, populaire ou rhétoricien, le geste vivant initial, autrement souple et créateur. Comment le vers, ses modes et ses composés temporels, accentués, allitérés, assonancés, rimés, sont nés du « geste propositionnel », localisé dans l'organisme laryngo-buccal, c'est ce qui apparaît désormais avec une évidence aveuglante. Comment les Balancements du geste, ses danses et leurs répétitions, plus équivalentes que symétriques, créent la strophe et ses refrains, c'est ce qu'il est désormais impossible de ne pas voir. Comment vers et strophe, modelés sur les gestes vocaux, mettent en jeu des phénomènes qu'aucune convention de l'écriture linéaire, orthographique et grammaticale n'est susceptible de représenter exactement, c'est encore ce que nos visuels les moins auditifs sont obligés de constater. Surtout si, au commencement, n'est pas le verbe, *mais le rythme qui l'engendre*, les auditifs à leur tour ne pourront nier que le rythme sonore est dépendant du rythme musculaire, en harmonie avec le rythme respiratoire, à longues vagues, des poumons et avec le rythme, plus vif, du sang aux pulsations du cœur.

Tout cela est parfait. Mais là où pour la vraie poésie et pour une poétique vivante les choses se gâtent, c'est lorsque le P. Jousse empêche le *poétique* moderne tel que nous l'entendons, purement sensible, imaginaire et désintéressé, de se lier *au didactique* ancien, et dans ce didactique même, lorsqu'il ne veut rien distinguer. Ses arguments, à son point de vue, sont inattaquables, nous les avons exposés en les approuvant; ils n'en laissent pas moins entiers, au point de vue de notre sen-

sibilité, les effets poétiques de ce didactique *sur nous* — et avec raison puisque notre *esthétique* ne compose pas avec d'autres éléments de transmissions que ce *didactique* primitif.

Que la métaphore gestuelle à l'origine de tout langage n'ait établi d'abord que des rapports pratiques, leur valeur concrète n'en déterminait pas moins une image, et comme telle, *en soi*, avait une valeur poétique. En ne l'érigeant pas sur le pavois esthétique où nous l'élevons, la sensibilité des peuples de Style oral n'en était pas moins, pour l'avoir créée, d'essence analogue à celle de nos poètes, celle de nos instructeurs quotidiens, journalistes vulgarisateurs ou pédagogues abstraits, étant manifestement d'un autre ordre. Bref, le didactisme des spontanés est naturellement poétique, et l'erreur n'était pas de le reconnaître chez eux, encore moins pour nous de l'éprouver, mais de n'avoir pas compris son caractère premier et littéral d'enseignement. Le P. Jousse ne s'est pas aperçu qu'il lui enlevait beaucoup de l'admirable principe de vie auquel il le rattache en ne lui accordant pas une part du lyrisme trop absolu que nous lui attribuions, en faisant dater uniquement la vertu poétique du jour où le *réel* ancien devenait un *mythe*, en séparant avec trop de rigueur la langue poétique d'aujourd'hui de celle d'autrefois, tout en empruntant à l'une et à l'autre des exemples fort démonstratifs de leur origine commune.

Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, il est inadmissible de confondre parce que, sorties du même moule, des matières, — aussi également didactiques pour les anciens qu'elles aient pu être, — chargées les unes simplement de les instruire, les autres, en plus, de les émouvoir. Parce que l'« épopée » aurait été « la forme primitive de l'histoire », parce que l'antiquité chimérique croyait à la réalité de l'*Illiade*, l'œuvre d'Homère n'aurait pas été un « poème », elle ne le serait devenue qu'avec l'oubli des événements et la fin des croyances qui en avaient fait une simple relation mnémotechnique, une éducative « Récitation rythmique historique ». Que les Rhapsodes aient pensé n'être que des « Rythmeurs-Historiens », qu'aujourd'hui encore, dans les milieux de Style oral, les Compositeurs-Improvisateurs se considèrent uniquement comme des sa-

vants qui transmettent le dépôt des aïeux, qu'ils protestent, qu'ils ne comprennent pas lorsque, pour les louer de leur imagination, de leurs dons d'invention, nous les appelons « poètes », cela ne prouve rien contre cette autre *réalité* que la poésie est inséparable de leur « science et de leur langue concrètes » parce que concrètes. Nous avons autant raison qu'eux, surtout lorsque cette science remet en mouvement, dans l'âme des auditeurs qu'elle soulève, les hauts faits, les drames, les passions des héros.

De ne pas l'admettre, Marcel Jousse arrête sa machine en pleine marche : il renverse trop la vapeur. Il ne craint pas même de la priver du combustible, accumulé par le génie d'Aristote, où nos inventions modernes peuvent encore puiser avec profit. Après avoir constaté que l'homme était le plus « mimeur » des animaux et fondé, si ce n'est la connaissance, comme saint Thomas avant Jousse, sur la « similitude », du moins la poésie et tout art sur l'« imitation », Aristote, en effet, sépare nettement les « schèmes rythmiques » appliqués par Empédocle à la simple transmission de la physique, et ceux dont Homère se servait pour faire *revivre* les « gestes » des Grecs et des Troyens. Homère était un « poète », Empédocle ne l'était pas. L'auteur du *Style oral* refuse cette distinction, sous prétexte que déjà au temps du Stagyrite le terme de « poète », n'avait plus la signification première de simple « faiseur », fabricant, *assembleur de schèmes oraux* en vue d'une même réaction, chez les auditeurs, facile et continue. « Après Marcel Jousse, écrit M. Frédéric Lefèvre (6), j'insiste beaucoup sur ce point, car pendant la querelle de la *Poésie pure* surtout, on en a appelé à d'antiques témoignages qui ne témoignent que d'une chose : c'est que le sens des mots n'est pas toujours compris *par nous* comme il l'était au temps de leur emploi « vivant » dans les milieux ethniques du *Style oral* [...]. Quand il s'agit d'Homère, on en appelle quelquefois à l'autorité d'Aristote. Mais disons-nous bien qu'à l'époque d'Aristote le milieu grec n'était plus un milieu de *Style oral* didactique et que, naturellement, les mots avaient déjà changé de sens. »

(6) *Les Cahiers d'Occident*, n° 10 (p. 82). Dans ce Cahier, M. Frédéric Lefèvre a réuni ses divers articles sous ce titre : MARCEL JOUSSE : *Une nouvelle Psychologie du langage*.

Soit dit sans nulle vanité, je suis bien obligé de me reconnaître derrière ces lignes. Dans le volume sur *La Poésie pure*, en effet, Henri Bremond ayant désiré que mes « éclaircissements » figurassent à côté des siens, il m'était apparu qu'un des plus importants problèmes à résoudre imposait un chapitre sur « le langage gnomique et le poème ». La poésie peut-elle éviter le *didactisme* originel et naturel à tout langage? Peut-elle l'absorber dans le *lyrisme*? J'avais cru devoir répondre que la poésie et tout art existaient dès les temps les plus reculés aussitôt que la *représentation* de l'objet, fatalement plus ou moins transformatrice ou lyrique, offrait *autant* d'intérêt que sa *signification* — ce qui était le cas, il me semble, des *Psaumes* ou des *Lamentations de Job* à côté du *Livre des Proverbes*, bien que le gnomisme des Proverbes abonde dans les *Psaumes*, et les figures représentatives dans les deux œuvres; ce qui était le cas aussi d'un chant d'Homère à côté d'un traité d'Empédocle, malgré certaine parenté de leurs moyens expressifs, ainsi qu'Aristote le remarquait dans sa *Poétique*. Car, encore une fois, il importe peu qu'Homère ait été poète sans le vouloir ni le savoir, puis qu'Aristote ait compris autrement qu'Homère lui-même la nature et le rôle du poète, si la *Mort d'Achille* émouvait les anciens, comme elle nous émeut toujours, d'une représentation qu'ils n'attendaient pas des *Vers dorés* de Pythagore.

On ne s'étonnera point qu'à mon tour j'insiste là-dessus; « il y va de tout », répondait Henri Bremond à ceux qui l'accusaient de byzantinisme — et d'abord de toute la portée de la vivante psycho-physiologie de Marcel Jousse. Elle ruinerait, elle détruirait elle-même une grande partie de ses forces vives, si son principe de *nécessité* n'offrait à l'esthétique générale, à tous les arts, à tous leurs modes possibles, un germe de développement aussi fécond qu'il l'est pour la théorie du langage et pour sa pratique, pour l'utilité sociale de sa transmission, pour l'analyse historique des œuvres écrites plus ou moins bien décalquées d'une composition de style oral. En écartant la poésie, et l'art avec ses formes, de la nécessité première comme si elle n'était qu'une fleur d'ornement, et comme si, incluse dans le départ de la plante, la fleur n'était pas aussi nécessaire que la racine et le fruit, toutes les méthodes

qui voulaient nous éclairer jusqu'ici sur les principes fonctionnels du sentiment et de la pensée nous avaient privés d'une des bases indispensables à leur naissance et à leur communication expressives. Cette base est dans la nécessité primordiale, autant que d'une condition *didactique*, d'une condition *harmonique*, par conséquent esthétique, résultant de l'équilibre imposé par la nature à toutes les formes de la vie. Or nous avons vu que la poésie en soi et son expression ne pouvaient être absentes des éléments fondamentaux du langage, tels que les a établis la psycho-physiologie du *Style oral*, tels qu'ils se trouvent noués à la condition harmonique de toute chose.

Mais, me dira le P. Jousse, cette condition n'est-elle pas remplie par le rôle immense que le style oral donne au rythme? Oui, sans doute, pour une grande part. Encore, ici, l'esprit de système est-il loin d'avoir véritablement distingué la nécessité harmonique de la nécessité didactique, mnémotechnique. De ce que le parallélisme, les balancements propositionnels, les stéréotypes de mouvements sont nécessaires à la mémoire pour déterminer les rappels qui déclenchent automatiquement en nous avec l'explosion musculaire la conscience du rythme, plus la composition est vivante, plus elle tend à rebondir de ce fond de souvenirs dans un élan de rythmes nouveaux. La vie n'est vie que si l'imitation entraîne une création. Et de fait jusque chez les peuples spontanés où le schème se maintient dans le parallélisme le plus rigoureux, il ne prend toute sa valeur que pour que s'en échappe la nouveauté attendue. Cependant, lorsque Marcel Jousse appuie son enquête sur des exemples empruntés à la poésie moderne, il n'y recherche que la persistance des groupements mécaniques sans même s'inquiéter des conventions de l'écriture.

Ainsi, parti d'un principe vital par excellence, il nous offrirait comme modèle une schématisation qui serait la négation de toute harmonie vivante. Naturellement, M. Frédéric Lefèvre a renchéri là-dessus. On voit le danger d'une déviation aussi grave. Il faut l'expliquer pour en prévenir les conséquences fâcheuses. Mais l'on n'y parviendrait pas si l'on ne remettait au clair la question même du *rythme*, ce qui manque le plus à l'admirable travail de l'auteur, parce que,

précisément, faute d'avoir considéré la nécessité harmonique dans toute sa plénitude, il a trop identifié l'expression créatrice à l'expression imitative.

Aussi bien, pour mieux m'approcher d'une conclusion valable, joindrai-je au *Style oral* plusieurs ouvrages, publiés ces derniers mois ou années, qui s'y apparentent intimement, tels *Les Origines indo-européennes du mètre grec*, par M. A. Meillet, *La Sensibilité musicale, ses éléments, sa formation*, par M. Lionel Landry, *La Musique grecque*, par M. Théodore Reinach, enfin *Le Rythme d'Euripide à Debussy*, par M. Maurice Emmanuel, toutes études de premier ordre où la rythmique est envisagée sous des angles divers et auxquelles le rythme psycho-physiologique du *Style oral* donne un nouveau et merveilleux point de départ qu'il ne faut pas confondre avec le point d'arrivée.

ROBERT DE SOUZA.

### CHRONIQUE DE GLOZEL

Le procès de Riom. — L'inscription du premier galet gravé de Glozel et celle du nodule de schiste de Montcombroux.

Le procès de Riom. — Le *Mercure de France* du 15 novembre 1929 a donné la teneur du jugement du Tribunal correctionnel de Clermont-Ferrand, condamnant la *Société Préhistorique Française* et le *Journal des Débats* pour diffamation calomnieuse envers le docteur Morlet.

Le 5 mars 1930, la Cour d'appel de Riom a ratifié le jugement du Tribunal de Clermont-Ferrand avec les attendus suivants :

Attendu que les prévenus soutiennent que la citation a limité les débats aux deux passages de l'article « Querelles Glozéliennes », qui ont été reproduits par elle, et que seul désormais le passage retenu par les premiers juges doit être soumis à la Cour dont la conviction ne saurait se déterminer d'après l'ensemble de l'article;

Mais attendu qu'il n'est pas nécessaire que la citation reproduise littéralement l'écrit visé à la poursuite, qu'il suffit que l'objet de la prévention soit d'avance exactement déterminé et qu'aucune incertitude ne puisse subsister sur les faits qui servent de base à la poursuite ni sur la signification qui leur était donnée, ou sur le lieu de la publicité imputée au prévenu;