

POÉTIQUE 1

Marcel Jousse : *Le Style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, 1925, Gab. Beauchesne, éd. — Marcel Jousse : *Etudes sur la psychologie du geste. Les Rabbis d'Israël. Les Récitatifs rythmiques parallèles*, I, Genre de la Maxime, 1930, Spes, éd. (suite (1)). — P. Coculesco : *Essai sur les Rythmes toniques du français*, 1925, Les Presses Universitaires, éd. — Pius Servien : *Les Rythmes, comme Introduction physique à l'esthétique*, 1930, Boivin et C^{ie}, éd. — Pius Servien : *Lyrisme et structure sonores, Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à Atala de Chateaubriand*, 1930, Boivin et C^{ie}, éd.

L'erreur de croire une expression profondément, artistiquement vivante, un rythme de simple enseignement didactique apparaissait en toute netteté dans les *Récitatifs rythmiques* donnés au Théâtre des Champs-Élysées et à la Sorbonne par l'*Institut pédagogique de Style manuel et oral*.

Certes, les démonstrations du P. Jousse sur la supériorité éducative d'une association étroitement ordonnée entre la parole, le chant et le geste y trouvèrent une application probante et charmante. Devant ces récitations *incarnées* dans tout l'appareil moteur, accordé selon la leçon à retenir, il était impossible de ne pas condamner notre enseignement exclusivement cérébral qui ne semble fait que pour des têtes sans corps. Au lieu de comprendre, de régler, de modeler les balancements instinctifs de l'enfant lorsqu'il récite, et qui sont si bien utilisés par les Orientaux, on lui impose une immobilité inhumaine, qui prive la mémoire de tous points de repères externes en concordance avec l'être intime, — ces points de repère, au surplus, étant accentués pour le récitant rythmique par la vue des camarades et leurs mouvements à l'unisson ou en réponse aux siens. On comprend que les jeunes filles éduquées selon cette mnémotechnie figurée soient en avance, paraît-il, de deux et trois ans sur leurs condisciples des autres écoles. (Pourquoi les garçons n'en profiteraient-ils pas? Ils en auraient encore plus besoin). La signification des choses pénètre plus rapidement et plus profondément en elles de tout le rythme musculaire qui l'accompagne et qui régit d'une entr'aide commune la classe entière. Il n'est pas une leçon qui ne soit *action*, pas un en-

(1) Voir *Mercure de France* du 1^{er} novembre 1929; 15 janvier, 1^{er} avril, 15 août 1930.

seignement qui ne soit vie, et vie collective favorisant la compréhension par l'unité inflectuelle ainsi assurée du groupe. Peu à peu, les automatismes des mouvements rythmiques assouplissent le corps d'une réceptivité toujours plus aisée, facilitent l'entendement de reviviscences toujours plus nombreuses, enchâssent les matières dans un ensemble gestuel toujours plus concordant. Retrempées en pleine psycho-physiologie verbo-motrice, ces élèves échappent mieux que les autres aux méfaits dissociants de l'abstraction à laquelle la plus grande partie des études est soumise par force au fur et à mesure qu'elles se compliquent. A travers les nécessités d'une logistique et d'une scolastique ratiocinantes, elles gardent un sens du concret qui les empêche de se contenter des simples vues de l'esprit, qui les tient éveillées au sens de l'expérimental. — Nous assistâmes à une leçon enfantine de cosmographie, à des figures variées de rythmes musicaux selon diverses mesures (6/8 par rapport à 2/4, etc.) et mouvements (*andante*, *allegro*, etc.), enfin à des enseignements de morale et de religion d'après les récitatifs figurés des Evangiles. Le but didactique était merveilleusement atteint. Quand, avec des gestes appropriés de jambes, de bras, de mains, de tête, les enfants eurent mimé les planètes et leurs évolutions, les maximes et leurs balancements, les paraboles et leurs scènes dogmatiques, il n'était personne qui ne sentît combien les choses leur en devaient être plus aisées à comprendre et mieux incarnées dans la mémoire. (Pour la musique, nous verrons tout à l'heure certaines restrictions à faire.) Oui, certes, en appliquant à l'instruction moderne les principes verbo-moteurs si bien reconnus par Marcel Jousse à l'origine instinctive des transmissions verbales, le souvenir de l'abstraction se renforce de l'action musculaire et rythmique qui avec elle fit corps : une sorte de concrétion, vivante automatiquement, spontanément s'établit où l'abstrait dans sa substance prend forme et plasticité.

§

Mais la vie véritable et complète du rythme esthétique (par conséquent, ne l'oublions pas, le plus expressif) est-elle incluse dans ces réussites de l'expression didactique? Cha-

cun des exercices considéré isolément satisfait, rien qu'avec l'harmonie de son ordonnance et dans l'accord des sens et de l'esprit, un certain sentiment de l'art. Seulement, il suffit de subir la répétition de ses éléments mécanisés, quelque modifiés qu'ils soient à travers les autres exercices, pour que leur rythmisation apparaisse ce qu'elle est nécessairement dans son but scolaire et collectif : une *métrisation* impersonnelle (2). Elle donne bien action et vie à des concepts qui sans elle restent comme étrangers à l'unité de notre être, mais elle est analogue à cette discipline organique toute générale qui règle le cours des planètes, le mouvement du cœur ou des poumons, l'assemblage des pas d'une marche commune, elle limite, elle asservit le rythme de l'individu, elle en arrête donc l'expression originale et totale. Rien de mieux pour les matières qui la comportent et dont la mise en œuvre exige, par groupes surtout, une espèce de *standard* muscu-

(2) Dans son *Introduction aux Récitatifs rythmiques parallèles*, le P. Jousse croit concilier l'art et le didactisme, en atténuant l'intransigeance de l'opinion entièrement opposée à des soucis d'art chez les Improvisateurs de Style oral qu'il avait formulée dans son précédent ouvrage et que nous avons combattue. On y trouve cette atténuation :

« En Israël, le parallélisme — tout comme la rythmique — a un caractère didactique et logique beaucoup plus qu'un caractère esthétique : on n'y connaît point encore « la poésie pure ».

« Le caractère esthétique n'est cependant pas exclu. L'un des nombreux synonymes qui servent à qualifier la Récitation, rythmiquement modulée, n'est-il pas *la Grâce* ?

« PARTOUT ET TOUJOURS, L'HOMME EST UN ARTISTE QUI TACHE DE FAIRE DE LA BEAUTÉ, TOUT EN TRAVAILLANT POUR SON UTILITÉ. (Souligné par nous).

« *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

« Aussi les Rabbis d'Israël récitaient-ils cette maxime pédagogique et esthétique :

« Quiconque dit le Mikrâ sans mélodie
et le Mishnâh sans psalmodie,

Celui-là, l'Écriture en dit :

« Et certes Je leur ai donné

des Préceptes qui ne sont pas beaux. » (p. XX)

Il est fort regrettable que la phrase que nous avons mise en petites capitales n'ait pas été insérée dans *le Style oral*. Elle proclame une évidence démontrée par toutes les œuvres ethniques de n'importe quelle époque d'expression naturelle, et l'auteur en eût modifié sans doute la direction de ses raisonnements. Néanmoins cette phrase est à son tour trop absolue, du moment qu'il faut l'appliquer à une utilité collective où toute invention individuelle disparaît ainsi qu'il est manifeste dans la « mélodie » de la « Mikrâ » et dans la « psalmodie » de la « Mishnâh ». Tant que l'homme individu est libre de chercher dans l'utile un agrément de surcroît, ou même tant qu'un groupe n'est pas tyrannisé par l'industrie jusqu'à refuser à tout objet les *représentations* diverses dont il aurait accompagné son usage, l'utilité entraîne la collaboration instinctive de la beauté. Mais cette collaboration est refoulée dès que l'impose le didactisme collectif avec un but exclusif de pédagogie.

laire; rien de mieux même pour l'assouplissement préparatoire de notre physiologie, ou encore, dans l'art le plus complet, quand l'expression ne demande que rapports et retours simples, forts et réitérés, constants (se souvenir, par exemple, de la *Septième Symphonie*); rien de moins justifié pour une application rythmique universelle. Jusqu'en pédagogie, des répétitions trop prolongées de mouvements annulent la spécialité de l'effet recherché au seul profit de l'inconscience à retrouver dans l'automatisme, — but principal d'ailleurs (nous l'avons assez vu) qu'on doit s'en proposer. Aussi les *Récitatifs rythmiques* présentés au Théâtre des Champs-Élysées et à la Sorbonne devenaient-ils au bout de quelque temps proprement insupportables. Pour ma part, je ne pus les supporter jusqu'à la fin. L'intensité de leur mimique en affaiblissait peu à peu d'autant plus l'intérêt qu'elle en accroissait la monotonie collective, qu'elle comprimait dans le spectateur auditeur le jeu de son rythme individuel.

C'est pour cette raison, du reste, que de tous les exercices celui qui était appliqué aux rythmes musicaux, tout en paraissant au premier abord le plus naturel, le mieux approprié, était le plus dangereux pour la véritable expression vivante, car nous entrons avec la musique dans le domaine entier de l'art. Et nous savons que sa culture, dépendant de l'expression personnelle créatrice, accepte moins qu'elle ne rejette de la mémoire consciente les éléments premiers et généraux dans leur mécanisme élémentaire. Il n'y a création qu'en effaçant le sillon de la trame, en réduisant le souvenir au minimum. L'art ne se souvient — comme la vie — que pour oublier. Or, la soumission, pour chacune des principales formes rythmiques, à des ensembles gestuels peut mieux rompre chaque organisme à leur adaptation dans la suite, mais c'est aux dépens de son rythme propre ou de sa manière personnelle, donc créatrice, de les interpréter.

§

Le plus grave surtout de ces disciplines, précisément parce que musculaires, est d'identifier le rythme, qu'on le veuille ou non, à la seule intensité. Le *temps fort* y est souverain.

Elles renforcent en nous les faciles et rudimentaires percussions, alors que les expressions du son qui commandent la parole doivent éveiller des figures multiples suivant des modes beaucoup plus fins et comme plus proches de l'âme, ou, si l'on préfère, suivant une spiritualisation sensorielle plus indépendante de notre gros fonds animal.

Il faudrait prendre garde, en effet, de ne pas assimiler au rythme *auditif* le rythme *musculaire*, bien que nécessairement le musculaire soit à l'origine de l'auditif, l'articulation déterminant la sonorisation, la phonation, l'audition. Mais dans l'auditif le musculaire se dépouille, pour ainsi dire. Il se fait d'autant plus inconscient qu'on s'éloigne davantage des formes primitives et qu'on est plus sensible aux jeux aériens des résonances, qu'on a besoin de la sensation spatiale incluse dans l'effet articulatoire pour que le rythme soit saisi et vous émeuve. Le geste verbal étant comme toute action musculaire une explosion d'énergie, l'intensité prédominante qu'il accuse ainsi en ces monotones frappés d'une simple danse appauvrirait singulièrement l'expression rythmique, si les éléments du mouvement n'étaient sentis autrement riches, complexes et complets dans la sonorité. Que nous devions réintégrer le verbe, devenu abstrait à force de cérébralité ou de simple usage, dans l'action générale de nos muscles, il ne s'ensuit pas que les artistes du *temps*, musiciens et poètes, aient à croire l'intensité le facteur capital du rythme. Ce fut l'erreur que Marcel Jousse a commise, jusque dans les parties du *Style oral*, où il s'appuie sur des mouvements de poèmes modernes, quand la réapparition d'un didactisme primaire et mécanique y appelle, du fond de la tribu, le soutien d'une scansion machinale au marteau, à coups égaux, uniformes, péremptaires. Car, tandis qu'il se refusait à faire entrer le didactisme métaphorique des anciens poètes dans l'esthétique, il fait entrer dans l'esthétique le didactisme rythmique et son évident asservissement à la nécessité des brutales percussions.

Avec sa mise à l'arrière-plan de ces brutalités, le rythme auditif laisse nos sens beaucoup plus libres d'adhérer au véritable élément de toute composition dans le *temps*, qui est la *durée*. Il semble étrange et naïf d'avoir toujours à le cons-

tater de nouveau, comme si la « durée » n'était pas inhérente au « temps ». Cependant, c'est ainsi : les pilonnements par identité de nombre arithmétiques dont l'intensité écrase à leur point maximum, initial ou final, les figures de la durée sont pris pour un facteur indispensable à ces figures mêmes. Au contraire, ces pilonnements, rappelons-le-nous bien, achèvent de nous faire confondre la *mesure mécanique* et le *rythme vivant*; ce sont eux qui contribuent principalement, par la fixité de leurs retours, au maintien de l'isochronisme. Ils nous trompent sur cette réalité mobile, cette élasticité, cette indétermination qui est la qualité propre du Temps, — toute période, tous éléments de sa durée étant subjective, puisque le temps dépend de nous, puisque, *dans ses rapports avec nous*, on ne peut lui donner de commune mesure que par convention. Or, plus une composition humaine du temps est expressive (artistique), moins cette convention s'impose. La plasticité de la durée y prend de notre subjectif individuel sa valeur foncière. L'expérimentation l'a facilement démontré : jusque dans les versifications numériques qu'on croit le plus étrangères aux figures de la durée, *l'accent temporel* est le premier maître du mouvement *avant* son subordonné, *l'accent dynamique*. Et ce qui est prouvé du musculaire (malgré l'intensité inséparable de son action) dans l'enregistrement de l'émission articulatoire l'est bien davantage de l'auditif dans la réception sonore : l'oreille interprète, elle compose et recompose au gré de son sentiment les durées qui lui sont soumises. Le rythme semble alors sortir d'une chrysalide, et sur des ailes prendre toutes les formes mobiles de l'air, les plus précises parce que les plus nuancées.

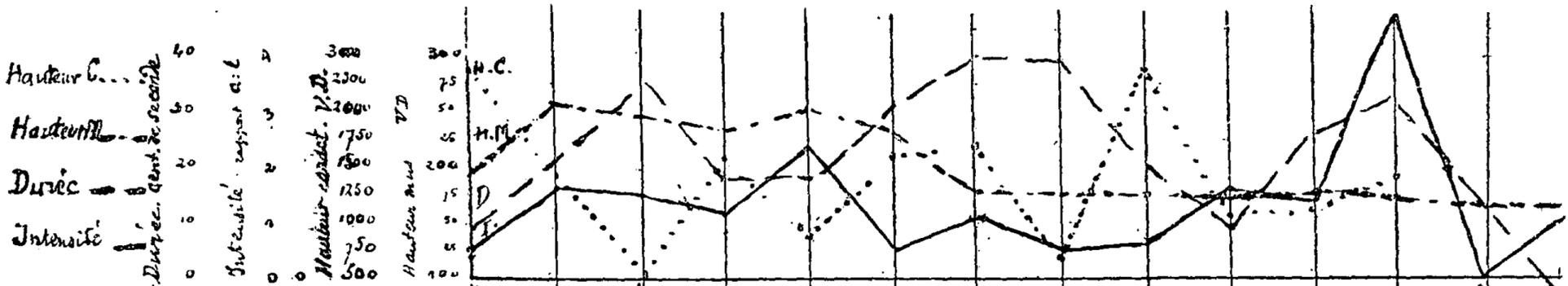
§

A la vérité, s'il en est ainsi pour l'aboutissement à l'oreille du rythme esthétique par excellence, c'est qu'il n'est pas d'expression rythmique complète sans la mise en jeu dans son mouvement même, pour ce mouvement même, de tous les éléments du son. On a l'habitude de croire que l'« intensité » et la « durée » suffisent à son ordonnance parce qu'elles suffisent à modeler les mouvements silencieux de l'espace. Le

rythme dans le mouvement sonore serait donc indépendant du son et de ses deux éléments constitutifs, le « timbre » et l' « acuité ». Il n'en est rien. Le rythme, particulièrement dans la parole, est une interpénétration variable des quatre éléments du son, ces quatre éléments dépendant encore d'un cinquième, la *vitesse*, qui peut en changer entièrement la valeur. (Ne pas confondre en ce cas avec la « fréquence », forme intrinsèque de l'acuité.) En soi, d'abord — ce qu'oublie trop nos traités de physique — l'intensité influe sur la durée, la durée sur l'intensité, le timbre sur l'acuité, l'acuité sur le timbre, enfin ces deux derniers éléments sur les premiers, et *vice versa*. Mais si pour l'analyse on doit les séparer, ainsi que le commande la nature propre de chaque élément, on ne peut les disjoindre dans la mise en œuvre d'une synthèse expressive où ils se modifient, tout en s'aidant, se pénétrant, les uns les autres, tandis qu'ils se modifient encore à l'audition suivant le choix qu'opère entre eux la sympathie de l'oreille. Telle qui est très sensible à l'acuité l'est beaucoup moins au timbre, ou le contraire, et nous venons de rappeler que la plus commune retient surtout l'intensité aux dépens de la durée. Ainsi se partagent les tempéraments des musiciens et des poètes entre *musculaires* et *auditifs* et, d'une façon plus générale mais un peu fautive (car harmonie et mélodie ne sont point séparables du mouvement), entre *rythmiciens* et *harmonistes*.

Quoi qu'il en soit, et quelque prédominance accordée par la sensibilité individuelle à l'un des éléments du mouvement sonore, *le rythme du verbe le plus expressif est le fait tantôt d'un synchronisme à l'alternance peu régulière, tantôt d'un jeu presque toujours inégal entre les diverses périodes établies par chacun des éléments de la sonorité.*

Sans avoir besoin de l'approfondir, l'anatomie à la page ci-contre d'un simple vers de Ronsard, d'après les déplacements et vibrations du souffle enregistrés par l'appareil Rousset, nous le montre de toute évidence, ce vers d'ailleurs quelconque, mais ayant le mérite manifeste d'avoir été senti *parlé* comme au début d'une harangue, et lancé d'un geste instinctif. D'un coup d'œil sur les graphiques, puis en se



	0,5	1,6	1,5	1,2	2,4	0,5	1,1	0,5	0,6	1,6	1,4	1,7	0
INTENSITE													
CARACTERISTIQUE													
HAUTEURS	différence	-76	+60	+34	-56	-24	-56	+24	+24	+64	+6	+54	+16
	Caractéristique des voyelles harmoniques	2736	1240	456	1596	798	1596	1596	676	2736	1026	1026	1360
MUSICALE	mesure au microscope (0.5 période)	269	246	287	221	187	176	176	176	172	179	215	172
	échelle (4 ou 5 périodes)	240	260	245	220	258	220	180	175	175	172	180	172
DURÉE	éléments oratoires, silences			137			34	79	47				
	Hémistiches					137							184
	éléments du vers syllabé	9	24	36	18	17	33	40	39	21	12	27	34
Repos													
éléments phonétiques: voyelles et consonnes	on	4-10	15-20	5-7	0-8	7-26	19-11-9	12-2-25	14-7	3-9	16-11	10-24	10-1
	il	me	fo	se	to	ne	kre	tyo	si	la	na	se	la

H. n. fait s'étonner, brütien, si la nacelle

reportant aux chiffres, que constatons-nous (3)? D'abord le rôle capital de la durée dans la formation des figures rythmiques. Ces figures répondent aux groupes, *il ne faut — s'étonner — chrétiens — si la nacelle* — la dernière syllabe *cel* est la seule où l'intensité surpasse la valeur de la durée et où l'accord d'un mouvement commun se produise. Il n'y a synchronisme à aucune autre place, et les trois syllabes accentuées, *faut, ner, tiens*, le sont par la durée, non par l'intensité. Puis, chose notable, ce n'est pas sur les toniques, mais sur les atones, *ne, se si, na*, que s'accomplit, par accentuation ou désaccentuation, le synchronisme des trois facteurs D. I. H. M, quand ce n'est pas à contresens, comme sur *to* où l'intensité se renforce énergiquement, tandis que la durée est diminuée. Ainsi qu'il arrive en général pour tous les vers de début, la mélodie (hauteur musicale ou acuité) de cet alexandrin n'est pas très intéressante, mais on peut remarquer toutefois qu'elle s'unit aux deux autres éléments, D. et I., dans un effort ou un relâchement de même nature plutôt sur les atones, telles qu'*il, ne se*. Avec des phénomènes différents entre les facteurs dans toutes leurs parties, les séries enregistrées à la suite de ce premier vers offrent des constatations analogues. Cela veut dire que le rythme du français est constitué par un jeu infiniment variable des éléments cinématiques et sonores, et que ces éléments entrent dans la synthèse auditive sans que l'oreille puisse discerner toujours consciemment les délicats équilibres dont elle est composée. Il faut donc bien se garder de donner théoriquement à l'un des facteurs une prépondérance qu'il ne doit et ne peut avoir, parce que notre tempérament nous incline à ne sentir et à ne nous servir pratiquement que de l'un d'eux. Outre que d'instinct le plus musculaire se sert quand même des autres

(3) Il faut avoir soin de remarquer que pour les deux hauteurs, la *caractéristique* (timbre) et la *musicale* (intonation ou chant), les timbres sont sur un registre beaucoup plus élevé que l'autre, puisque les notes du chant ne dépassent point 300 vibrations doubles et que celles des timbres atteignent presque 3.000. L'échelle de ces derniers ne donnerait par conséquent l'effet absolu que superposée à l'autre. Il faut tenir compte aussi dans les rapports proportionnels des notes caractéristiques et des musicales que les degrés de celles-ci sont à intervalles de 25 vibrations et les degrés des premières de 250 à 500, le nombre de ces vibrations du timbre croissant tellement à mesure qu'on s'élève que les lignes du graphique dépasseraient tous les formats de papier.

à différents degrés, nous ne pouvons plus ignorer spécialement non seulement que l'intensité n'est pas un composant exclusif du rythme français, mais que l'élément du temps par excellence, qui est la durée, y conserve tous ses droits dans les formes les plus expressives.

§

Ces données de l'expérience restent malheureusement lettre morte pour nombre de théoriciens. Qu'ils les connaissent ou les ignorent, leurs analyses continuent à fausser avec une inconscience péremptoire les résultats acquis sur ce point de la phonétique expérimentale. Une thèse récente en Sorbonne nous en a fourni un bel exemple. Elle a entraîné la publication d'un ouvrage intitulé : *Les Rythmes, comme Introduction physique à l'esthétique*, par M. Pius Servien. C'est un monument de contradictions et de confusions dressé avec une prétention d'une assurance désarmante. Sous le nom de S. Coculesco, l'auteur avait déjà imprimé un essai sur *Les Rythmes toniques du français* dont le seul titre indiquait une incertitude dans le vocabulaire propre à tout embrouiller. L'accent tonique est un accent *linguistique*; il peut servir à déterminer un accent *rythmique*, il n'est pas cet accent. Parler de « rythmes toniques » est donc ne rien dire du tout. Il n'y a rythme qu'avec la mise en relief d'un ou des quatre facteurs du mouvement sonore dont nous venons de voir diverses combinaisons et dans les figures qu'ils composent à la fois avec les toniques et les atones. L'admirable est que M. Pius Servien accorde bien aux syllabes, de temps en temps, les quatre qualités de l'unité sonore : durée, intensité, timbre, hauteur; mais c'est pour en écraser trois sous le percutant uniforme de l'intensité. Puis quand il établit une classification, il recommence à distinguer des « rythmes toniques (!), arithmétiques (!?), de timbre, de durée, comme s'ils étaient « arithmétiques » et « toniques » en soi, indépendamment de la « durée » et du « timbre », ou comme si « tonique » et « arithmétique » impliquaient nécessairement l'intensité et la hauteur.

Il ne peut être question de le suivre dans toutes les erreurs de ses développements, il suffit de connaître son point de départ. Pour M. Pius Servien, la « science du rythme » —

pardonn! la « nouvelle science » — consiste à numérer arithmétiquement les syllabes de tonique en tonique. Par exemple, prenons la phrase : « Le vorace épervier, le corbeau farouche. » « Sa propriété distinctive se peint dans cette suite de chiffres : 3332 »; c'est-à-dire qu' « elle est traduisible en un nombre où se découvre une loi simple (cette loi simple, ici, est la présence exclusive des chiffres 2 et 3) ». Et il est entendu que pour l'auteur tout accent tonique est synonyme d'accent d'intensité. Telle est la « loi » (!), telle est la « puissance de la méthode » (*sic*) par laquelle il prétend expliquer toute la métrique française et la métrique grecque, notamment les rythmes de Pindare. Ainsi le début des strophes de la III^e Olympique répondrait à ceci : 2 11211222122211211. Des séries analogues nous assurent « la découverte des rythmes toniques de la prose française ».

D'où vient cette extraordinaire ingénuité? De ce que, ne voulant pas, avec raison, que l'art perde l'appui de la science, et que, prétendant découvrir « les structures numériques des faits esthétiques »; M. Pius Servien croit que l'expression chiffrée d'un fait suffit à l'expliquer. Il confond d'abord le nombre avec la *mesure*, puis la mesure avec la *figure* qu'elle traduit. De noter 3332 « le vorace épervier, le corbeau farouche », cela peut nous aider à diviser les éléments de la phrase, cela ne nous renseigne pas sur la « structure » de leurs unités en intensité ou en durée, en timbre ou en hauteur. Chacun des 3, par exemple, n'a aucune signification tant que nous ne connaissons point et leurs valeurs différentes ou non de ses composants; et les rapports entre ces valeurs, et les relations de ces valeurs avec celles des autres 3. Est-ce que « le corbeau » est égal en durée à « épervier » et à « le vorace »? Est-ce que « ra » aurait une intensité moindre que « vier », malgré sa place secondaire? Quant au timbre et à la hauteur; M. Coculesco-Servien étant sans doute roumain, quels sont la caractéristique et le chant exacts de ses voyelles? Comment entend-il le français? C'est ce que ses chiffres ne nous diront jamais, alors que je le sais parfaitement de mon diseur; avec les *mésurés* précisés du vers de Ronsard, étant donné que ne sont pas ignorés de moi les nombres de vibrations auxquels répondent les timbres du

français et les notes de nos gammes. Les chiffres 1, 2, 3..., ne sont que des indicateurs abstraits ne révélant rien de la réalité et de ses mesures véritables.

Mais ces mesures elles-mêmes n'ont de sens qu'en raison des figures vivantes formées par tout groupe rythmique. Sous le chiffre 3, selon l'accentuation prépondérante en durée ou en intensité, en timbre ou en hauteur mélodique de l'unité initiale, médiale ou finale, j'ai une figure d'alanguissement, de balancement ou d'élan et diversement rythmée, qui est comme sa chair dont la « mesure » est seulement le squelette. Aucune figure réelle de ce genre n'est retenue par M. Pius Servien. S'il en admet l'existence, son analyse ne s'en soucie pas. Par les uniques battements monocordes de l'intensité, il se contente d'aligner sans arrêt ses nombres élémentaires 1, 2, 3, 4, 5... dans une succession de symétries mécaniques.

En s'arrêtant sur de telles pauvretés, on illustre utilement l'erreur de se fier à une seule accentuation, surtout à celle de l'intensité, qu'il s'agisse de petites unités comme les syllabes ou de très étendues comme les schèmes rythmiques de Marcel Jousse.

§

Cependant d'où vient que ni la pluralité ni l'asymétrie fonctionnelles, qui constituent une figure rythmique et syllabique comme l'alexandrin de la tradition, n'ont fait hésiter Marcel Jousse à tout ramener à l'intensité et à la répétition égalitaire continue, dans des rythmes aux unités beaucoup moins réduites, à larges et libres balancements, comme les Récitatifs de style oral? D'où vient surtout que, cherchant des preuves de régularisation intense, conforme aux réflexes originaires du geste verbo-moteur, jusque dans la poésie moderne, il y asservit les vers pour lui les plus expressifs?

Nous savons que la préoccupation dominante de la mnémotechnie y est pour beaucoup, et davantage peut-être son tempérament personnel, musculaire au premier chef. J'ai eu l'occasion d'entendre le P. Jousse réciter des vers d'Homère et de Virgile. C'était très intéressant du point de vue de l'incorporation d'un mouvement laryngo-buccal au plus profond des muscles et de sa projection gestuelle. Sa scansion méca-

nique expliquait aussi très bien comment, jeune écolier, il réalisait les spondées et les dactyles en les « rythmant dans sa bouche » dans le mouvement même de la langue, par la mémoire qu'il gardait de sa forte action pour les rendre, ce qui lui permettait d'abattre automatiquement quarante hexamètres latins pendant le temps que ses camarades en mettaient à pondre avec peine six ou sept. Mais, sans compter que des vers latins sentis, récités et fabriqués ainsi transposaient la quantité relatifé en intensité absolue, la diction du P. Jousse était, du point de vue de l'art, tout simplement effroyable, parce que précisément trop musculaire, trop animale, trop découpée en segments matériels plus que volontaires, arbitraires.

Ces découpures rendues comme explosives achevèrent de m'éclairer sur la cause déterminante d'une erreur qui serait pour l'art poétique d'autant plus dangereuse qu'elle trouve sa raison d'être dans le dynamisme vital à l'origine de tout mouvement, de toute parole. Aussi greffées qu'on les veuille avec insistance sur cette raison d'être première de l'identité, les figures rythmiques expressives d'un tissu verbal, comme de n'importe quelle étoffe du temps, dépendent toujours, *dans la manière dont elles sont nouées entre elles*, et par conséquent dont elles s'influencent, beaucoup moins de leur nature en elle-même que des segments et groupements qu'on leur donne. Quelle que soit l'égalité naturelle ou apparente du rythme élémentaire propre à un langage, on peut donc l'accentuer à plaisir, ou le libérer, le dénouer en le marquant par simples liaisons sensibles suivant les dispositions orales ou écrites adoptées pour le transmettre, — conséquence encore d'ailleurs de cette relativité du temps qui ne doit jamais être perdue de vue.

ROBERT DE SOUZA.

(A suivre.)