

D'UN ART EURYTHMIQUE

1. — L'art du surnaturalisme prochain sera l'eurythmique.
2. — Le surnaturalisme d'hier fut celui des maîtres créateurs antiques, médiévaux, renaissants, classiques, romantiques ou symbolistes. Les surnaturalistes de demain, chacun à leur manière, seront les humbles écoliers de ces devanciers avec la témérité, cependant, et comme ils sied, de situer l'œuvre d'art plus avant dans le réel divin où l'infini prolonge le fini en les immensités de l'âme et de l'esprit.

I. — DU SURNATURALISME

3. — L'art est création par le vouloir d'une rare toute-puissance. Quels que soient les éléments et matériaux, c'est le dieu en toi, seul, qui prescrit l'assemblage, d'après l'archétype qu'il a préfiguré. Voici les ouvriers, la pierre et le ciment. Bonne qualité, sûre technique feront l'ouvrage excellent. Mais la création ne se révèle, vivante en son unité eurythmique réalisée, que lorsque est tombé l'échafaudage, disparu l'outil et, son artisan, voire leurs traces aussi.
4. — Aucune formule d'art ne sera viable, si elle résulte d'un parti pris fantaisiste ou abstrait, car l'arbre seul engendre l'arbre, la fleur nouvelle et son fruit. Toute autre production, en cette conjoncture, n'est que faux-semblant, trompe-l'œil, mécanique ou ferblanterie. Or, qui l'oublierait s'en souviendrait, l'art ne sera jamais le métier ou l'industrie, encore moins les jongleries ou batelages des malins-singes triomphants.
5. — Tu ne créeras donc qu'avec le secours de ton âme multiple et infinie. N'aie crainte de te dissoudre dans le chimérique ou l'imaginaire avec cette magicienne. Tout lui est soumis, la matière aussi bien que l'esprit. Aime le terre à terre, si tu

veux, mais sous le ciel et dans le ciel en toi qui s'immensifie avec les clartés surnaturelles.

6. — La magicienné sommeille, ou bien elle est froide et vague, comme une vieille femme en ses veilles inanes. Sans elle, je le veux croire, tu es un être intelligent, la plus intelligente même des créatures zoologiques. Tu es bien en cervelle et prompt d'esprit. Tes sens t'enrichissent des provendes naturelles qu'ont prises, à tout ce qui n'est pas toi, leurs antennes subtiles.

7. — Tu es artiste, au surplus ; maître de ta technique ; capable de reproduire, par les transpositions du verbe, du son, des couleurs et de la matière, tes équivalences sensorielles. C'est parfait ! Te voilà phonographe, photographe, moule à formes, matrice à médailles. S'il y a plus, c'est que le *mens divinior*, à ton insu, fit le meilleur de l'ouvrage. Bouche la fissure qui laisse fuser le divin, et te revoilà d'après nature : table, cuvette, grand clerc et maître ès-arts du réel mitoyen, mais un dieu ? — nenni ! pas même son vicaire.

8. — Si, par excès de malheur — et, dans ton cas, le bonheur contraire est rarissime — un seul de tes sens physiques règne en ton activité interne, n'es-tu point le sourd qui ne voit guère que nos formes pondérables ou l'aveugle tapi sous le cornet de ses oreilles ? Dérisoire est la licence des gestes à qui n'est point seigneur et maître de sa liberté intérieure, la seule vraie liberté !

9. — Les témoignages immédiats des sens sont vulgaires, d'une première venue toute physique. Il fait jour ; il fait nuit ; il vente ; il pleut et de diverses façons qui, toutes, sont leçons banales de notre expérience. Pourquoi le dire ? Chacun ne le sait-il point ? Ah ! oui, mais, comment le jour se lève en mon âme et comme il pleut en mon cœur ainsi que sur les toits, qui le saura, si je ne le dis ?... Peu t'importe. Tu es un écho fidèle, et la raison, maîtresse souveraine en son domaine, guide tes aventures planimétriques. Révérons la raison, bonne patronne usuelle pour le sens droit et la sagesse utilitaire de l'homme, si prompt à buter contre ceci, contre cela et, plus misérablement encore, à se tromper d'idées et de sentiments, dans

l'effarante nécessité de bien orienter l'existence. Les raisons de la raison ne sont point toujours celles de la pensée, et, peut-être, jamais du pur esprit inspiré. Mais passons. Voici tes plaines abstraites, tes vérités sans grâce efficace, tes fleurs d'argile et leurs graines de plomb ; voici même ta pauvre humanité vile, sans vie spirituelle ; ouvre la fissure : déjà les brises palpitent, le printemps frémit et la jeunesse du ciel et de la terre s'éveille avec l'aurore de ta belle saison.

10. — J'oubliais : tu vas combiner les sensations brutes avec tes idées premières et les émotions avec ce que tu sais scientifiquement de notre appareillage physique. Alors, au miroir de la réflexion, voyant ton image, tu t'écries : « Comme je suis ressemblant ! » Et, cependant, tes muscles, plus ton cerveau, plus tes sens, avec tes organes, tes viscères et ton sang, cela ne fait pas un homme, un dieu encore moins, ô table, ô cuvette pensantes !

11. — Maintenant, la magicienne, peut-être, est-elle morte ? Qu'importe, répondras-tu ? Mes facultés sont vivantes. Je tiens mon idée du beau et le secret des nécessaires ordonnances et manigances pour que tels et tels vaquent en mon œuvre ornés de leur plus fin sourire connaisseur. C'est vrai, je te préfère ainsi ; tu te complètes. Mais toi, c'est encore un autre qui n'était pas soi-même et ressemblait à maints artisans qui firent la même chose que lui. L'art est créateur, et tu reproduis, copies et répètes sans cesse ce qui fut écrit, dit et fini.

12. — Chacune de nos facultés possède sa ligne d'intelligence et son mode sensible. Toutes correspondent au foyer commun d'activité créatrice, lorsque le plus faible courant spirituel les pénètre. Mais restons dans le cas d'infirmité où nous nous sommes mis. Le subconscient animique est toujours refroidi. Il faut remarquer, en cet endroit, que lorsque l'une de nos facultés est active, les autres déclinent en des états de passivité ou de silencieuse attente. Chacune d'elles, à son tour, doit prendre la dominante, lorsqu'elle en est requise par l'action. Toutefois, comme les sens, les facultés livrées à elles-mêmes sont d'inégale force et celle qui prédomine devient aisément tyrannique. Au surplus, l'homme prévarique, par faiblesse ou per-

versité, de ses dons et facultés qu'il engage en des rôles contre nature. Ici, encore, des infirmités, dont certaine te rendra protubérant d'un côté, creux de l'autre, ou complètement dénaturé. Même en supposant que tu sois régisseur de tout ton clavier, tes sons viendront des cordes, au lieu de vibrer en ton âme, et tu ne seras point l'interprète de toute ton humanité.

13. — Oui, vraiment, sans ton double où réside l'identité secrète et l'unité infinie de ton être, jamais tu ne réaliseras ta promesse, pas même en ta personnalité. Or, pauvre ou rabougri, incomplet ou monstre, tu n'entreras au paradis avec ta Béatrice, ni même, en enfer, précédé de Virgile.

14. — Mais, que dis-je ? jamais sans ton âme profonde et secrète où résident ton identité réelle et ton unité infinie, jamais tu ne seras le maître souverain de ta toute-puissance individuelle. Au lieu de créer, tu es déterminé par tes sens avertis et tes facultés maîtresses. Or, comme rien ne va droit en ce monde sans le gouvernement d'un seul, en ton anarchie intérieure, tu adultéreras tes valeurs et feras concourir tes sens et facultés, précisément, contre nature, parce que tu ne seras pas surnaturalisé, selon le gré de ton génie souverain. Monstres esthétiques, monstres moraux proviennent tous de telles causes tératologiques. Lorsqu'il donne sous l'impulsion de toute sa radieuse eurhythmie, jamais un créateur n'est monstrueux, parce qu'alors il extériorise l'harmonie de l'être dans toute sa plénitude.

15. — Sur les plans immédiats, toutes perceptions, sensations, idéations sont distinctes dans la simple image de leur complexité apparente. La rose que vous regardez, c'est d'abord la rose que vous voyez. Mais des sens introspectifs descendent cette image au plus profond de nous-mêmes, où elle prendra sa valeur spirituelle, au sein de l'eurhythmie dominante qui l'appelle. C'est dans cette vie seconde, au pôle inverse du monde visible, que nos sens et facultés correspondent, se répondent, s'interpénètrent, créant l'état eurhythmique, qui déjà sera ton œuvre virtuelle par le vouloir conscient imposé à tes intuitions créatrices, ô puissant ajoutant l'ordre surhumain à la nature.

16. — Celui qui s'abandonne à la nature dénature l'homme, puisqu'il quitte ainsi ce qui le divinise.

17. — La nature est livrée à la fatalité des causes et à l'éternité d'irrévocables lois. Le sort de l'homme est de lutter sur terre contre ces lois, même en les subissant. En suivant sa voie propre de progression spirituelle, il se dégage des déterminismes, comme s'il devait s'en affranchir à jamais, lorsque l'esprit sera libéré de la matière.

18. — Déjà, maison, cité, patrie sont autant de citadelles qui t'abritent contre vents, marées et autres dangers barbares. La nature, qui fait ton corps et le détruit ensuite, ne connaît pas son œuvre. Toute son âme n'est que la tienne et tu le sais. Ne l'oublions pas, Dieu créa l'homme à son image et la véritable image de l'homme se trouve en son identité métaphysique. C'est pourquoi, sur terre, l'humain est par essence surnaturaliste, car lui seul y proclame l'ordre spirituel et en communique la vertu aux sons, aux couleurs, aux parfums, aux formes et aux choses.

19. — Le surnaturalisme, c'est le monde muet, aveugle, sourd, insensible, désertique mentalement, quoique mu par une souveraine intelligence, qui reçoit de l'homme paroles, vision, musique, sentiments et idées ; c'est le monde devenu un fait humain, le monde porté par l'âme à sa puissance esthétique.

20. — L'on peut dire que la locomotive est surnaturaliste comme la frise du Parthénon ou la *Symphonie Pastorale*. Mais, en ajoutant que le surnaturalisme le plus pur est celui qui manifeste l'œuvre la plus avant dans la transcendance divine.

21. — Nous tenons à l'ordre naturel par le corps et les sens physiques ; à l'ordre humain par l'intelligence et les sentiments ; à l'ordre surhumain, par l'âme et ses facultés involutives et intuitives ; à l'ordre divin, par le souffle inspiré, activité primitive qui fait sourdre toute vie spirituelle en nous et hors de nous.

22. — L'accord des perceptions venues les unes de l'externe par le corps, les autres du moi par l'âme, les autres du mystère

par le subconscient se produit par une prise de conscience qui est un état eurythmique, ou combinaison parfaite du naturel, de l'humain et du divin, avec le rythme en durée imprimé par la vie.

23. — L'artiste est celui qui sait créer, selon le mode du verbe, de la couleur, ou du son, l'équivalence de l'eurythmie primitive, avec le don, la puissance, ainsi fixée, de provoquer chez autrui une pareille symphonie intérieure, car l'art est communion et non tel narcissisme égoïste ou jeu de nègre fou.

II. — DE L'EURYTHMIE

24. — Tout état eurythmique est rythme, composition intime, mystérieuse alliance autour d'une dominante psychique qui fait varier toutes les valeurs selon ses secrètes correspondances avec elles. Si cette dominante est musique : pensée, sentiments, images et couleurs deviendront musicales.

25. — Tout état eurythmique est instantané et simultané. Il est hors du temps et du mouvement. Son rythme est fonction de la durée. L'œuvre eurythmique, au contraire, sort de la durée par l'expression qui, étant limitative et successive, divise le temps, l'espace, le mouvement, mais y retourne de toute la puissance de ses beautés synthétiques.

26. — Une belle cathédrale, celle de Reims ou de Paris, réalise le chef-d'œuvre eurythmique de la matière solide, du mouvement et de l'esprit inspiré. Le mouvement meut la matière dans son architecture, laquelle le retient en ses formes immuables, engendrées par l'esprit. Ainsi est rendue visible, et réalisée extérieurement, la vision créatrice d'un Jean d'Ortais ou d'un Pierre de Montreuil. Et, dans son ensemble, cette structure de pierres périssables formule cependant une idée en soi éternelle.

27. — Entre l'œuvre virtuelle et l'œuvre réalisée, la déperdition esthétique est immense. Il faut bien le répéter, ce cri désespéré de l'Alighieri : Oh ! comme ma parole est courte, et faible, devant ma pensée ! Il est si difficile de convertir la durée en étendue, de passer du simultané au successif, de la qualité

à la quantité, du spirituel au plastique, du divin à l'humain, de l'humain à l'idéal, et du métaphysique au physique

28. — L'art est donc transposition du perceptible et suggestion de l'Insaissable, de telle sorte que l'œuvre concrète, au contact de l'esprit récepteur, reproduise intérieurement la beauté originelle. L'eurythmie seule permet ce double miracle.

29. — L'eurythmique est donc l'art essentiel et intégral. Pour l'instant, ne l'examinons que selon la dominante du verbe, c'est-à-dire sous son aspect littéraire.

30. — Et posons en principe que le verbe créateur en beauté ne s'exprime que sous la forme du poème, poème en vers ou en périodes eurythmiques.

31. — Proclamons encore cette vérité capitale : le poème doit déterminer sa forme et le poète la créer. Donc, point d'amphores préexistantes, pour recevoir l'essence divine. Crée tes urnes et laisse celles qui contiennent le génie des autres : elles sont sacrées !

III. — DE LA PROSODIE EURYTHMIQUE

32. — Tout poème, avec sa substance et son thème, présente une succession, simultanée ou alternative :

- 1° de mots et de signes ;
- 2° de propositions grammaticales et logiques ;
- 3° de sons et de cadences ;
- 4° de silences et de rythmes ;
- 5° de phonies, d'euphonies et de polyphonies ;
- 6° de figures et d'images sensibles ;
- 7° de périodes eurythmiques.

33. — Le poète se donne son sujet ou le reçoit de sa faculté créatrice. Il n'en est point d'interdits, sauf par les bienséances humaines, sociales ou morales. Et dans le thème choisi, le poète ne relève que de ses dons en communion avec les correspondances des autres. Or, ce thème n'existe vraiment que lorsque le sujet a été surnaturalisé par le génie intime du créateur.

34. — Les mots nous sont donnés par la langue dans laquelle nous écrivons. Cette langue est vieille et nouvelle. Tous ses trésors nous appartiennent. La fausse monnaie, seule, est

interdite. Dans le poème, les mots, presque tous, doivent devenir des signes pour l'esprit. Le signe est la valeur des vocables portée à la puissance eurythmique.

35. — Le caractère des propositions grammaticales et logiques est inamovible, les unes résultant des propriétés de la langue, les autres des lois de l'esprit.

36. — Les sons syllabiques sont fonctions de la cadence et l'expression, du rythme.

37. — Le rythme provient des pulsations de la durée développée dans l'espace. Il est d'origine purement subjective, c'est lui qui distribue le mouvement imprimé par l'âme inspiratrice à la trame poétique. Il meut la suite sonore, avec le sens et l'esprit. Il balance aussi l'inspiration, en même temps qu'il phrase l'expression et en mesure la musique.

38. — La cadence est mathématique et physique; elle marque le rapport des unités sonores avec les sons distincts régissant leur émission.

39. — L'oreille perçoit la cadence; l'âme sent le rythme. La cadence résulte d'une série de repères sonores, placés dans la suite du mouvement; le rythme est le mouvement accordé aux vibrations de l'esprit. Les temps marquent la cadence; des portées d'expression, le rythme, par conséquent des durées eurythmiques de pensée, devenue verbe. La pensée n'a pas d'interstices, mais il en existe entre les mots. Ce sont des silences, marquant les flexions du rythme, ainsi que ses mesures. La cadence se nombre et se scande; le rythme va par séries et se module. Ensemble, cadence et rythme marquent des temps et des mouvements dans l'étendue de la durée subjective.

40. — Le vers français ou la période eurythmique ne peuvent être mesurés par les longueurs d'émission des syllabes, trop variables en notre langue. Les timbres n'ont de valeur qu'en fonction de la phonétique. La hauteur de la vibration verbale seule accentue la cadence, tandis que la longueur des syllabes phrase les périodes sonores.

41. — La cadence, propriété phonique du rythme, est donc

marquée par des temps faibles et des temps forts, les premiers correspondant aux syllabes atones, les deuxièmes aux toniques.

42. — Les syllabes nombrent le mouvement sonore et l'accentuent selon la diversité de leurs hauteurs d'émission. En principe, et d'après les prosodies traditionnelles, deux valeurs servent seulement à la cadence, celle des toniques, invariablement situées à la dernière syllabe ou à l'avant-dernière, selon que la syllabe terminale est muette ou non.

43. — L'eurythmiste ne saurait être sourd. Il doit utiliser toutes ses facultés. L'ouïe, particulièrement, lui est infiniment précieuse. Sa phonique sera donc plus compliquée que celle du versificateur ordinaire, je veux dire moins arbitraire et davantage sensible à la polyphonie.

44. — Il dira d'abord qu'il n'existe pas de syllabes muettes dans notre langue. La prétendue prononciation de l'Ile-de-France, qui les escamote, ne fera point sa loi. Donner à une syllabe dite muette l'accentuation d'une tonique ou d'une atone, c'est assurément une faute de prononciation ou de phonétique, faute aussi marquée que celle qui se commet lorsqu'on soustrait à l'élocution vocale ce son mineur, le plus doux et le plus mélodique de notre langue.

45. — Les syllabes, par le contraste ou l'unisson de leur timbre, subissent des réactions qui font varier, parfois, leur valeur tonique. La réaction de la muette sur la syllabe qui la précède est précisément la plus marquée. Non seulement, elle fait de cette syllabe une surtonique, mais encore, parfois, son effet est si vif qu'il redouble presque la consonne terminale des surtoniques, qu'il fait sonner fort en tout cas.

Nous allons voir que les syllabes muettes terminales se prononcent, au moyen de quelques exemples comparés :

Soupir (*ir*) Soupire (IRE, presque ir-re)
 Blond (*on*) Blonde (ONDE, presque ond-de)
 Sang (*an*) Exsangue (ANGUE, presque ang-gue)
 Fouet (*é*) Fouette (ETTE, ici l'orthographe donne la reduplication de la consonne.)
 Galop — (*o*) Galope (OPE, presque op-pe)

Blanc (*an*) Blanche (ANCHE)

Bois (*oi*) Boise (OISE).

46. — La différence de prononciation des mêmes mots, selon qu'ils sont à terminaison masculine ou non, résulte de la muette. Donc, cette muette se prononce, et presque toujours *eu*, doux et affaibli.

47. — Il résulte de ces constatations que la tonique pure et celle suivie d'une muette n'ont pas la même valeur ; cette dernière est plus haute, plus aiguë que l'autre et moins longue. Elle gagne ce que la muette perd en hauteur de vibration par rapport à une atone et perd de sa longueur en raison de l'allongement *diminuendo* de la même muette. Cette syllabe accentuée plus que les autres est une *surtonique*, et la muette qui la suit, une *sousatone*.

48. — D'autres accidents modifient également la valeur d'accentuation des syllabes par rapport aux deux types seulement différenciés jusqu'ici. En voici une classification sommaire, d'après des différences assez sensibles pour être utilisées dans la musique du chant verbal :

Surtoniques. — Antépénultième d'un mot terminé par une muette. Tonique formant hiatus avec la première syllabe de la phonie suivante.

Toniques. — Syllabes terminales des phonies articulées, non terminées par une sousatone (*muette*).

Soustoniques. — Syllabe finale précédée d'un hiatus o-a-sis ; tonique précédant une élision : *rêve encore* ; tonique suivant une muette intérieure : *événement*.

Suratones. — Syllabe intérieure précédant une sousatone : *événement* ; syllabes intérieures formant hiatus : *po-é-sie* ; syllabe commençant par une voyelle recevant le son d'une consonne ; syllabe élidée.

Atones. — Syllabes intérieures de mots non modifiés par un accident ; monosyllabes non substantifs ou adjectifs.

Sousatones. — Syllabes dites muettes.

49. — L'emploi de ces valeurs sonores ne saurait être soumis à des règles fixes. Mais l'artiste saura s'en servir pour moduler la cadence. Dans cette phrase rythmique :

Sa bouche clamait un silence en délire

on remarquera que la cadence, marquée sur douze temps, se scande selon les tonalités suivantes : Atone — Surtonique — Sousatone — Atone — Tonique — Suratone — Atone — Sous-tonique — Suratone — Atone — Surtonique — Sousatone.

50. — La cadence résulte du rapport des toniques avec les autres sons qu'elles régissent. Le timbre des syllabes comme les valeurs variées des toniques et des atones donnent à la cadence une valeur musicale élémentaire dont l'harmonie se réalise avec le rythme et les modulations phonétiques. Les hauteurs vocales différentes font sinuer les alternatives sonores du rythme, tandis que la durée d'émission, avec les silences dont nous parlerons, achève de réaliser la modulation phonique.

51. — La syllabe est l'unité du nombre phonique, en même temps que son articulation sonore. Les toniques sont l'unité des cadences. La cadence équilibre le nombre sur le son majeur des toniques.

52. — Les éléments de la cadence sont constitués par chaque suite de syllabes jusqu'à la tonique, la sousatone y comprise, le cas échéant. Ces éléments sont de 3-4-5 syllabes, rarement davantage. Lorsqu'ils sont paritaires et combinés, par exemple : 3 - 3 - 3, ou 3-4, 3-4, la cadence est composée :

Exemple :

D'un seul JET | élancée | les MAINS | les DOIGTS | les BRAS |
le buste | les FLANCS | tout le CORPS | envolé | d'un MÊME |
mouvement | sur la pointe | des PIEDS | KORÉ | la JEUNE |
Fille | jusqu'A | la LUNE | lanÇA | son dernier : | EVOÉ !...

D'autres effets encore peuvent être obtenus par les dispositions des éléments de la cadence, effets consécutifs, alternatifs, *rinforzando*, ou *diminuendo*. Le poète remarquera sans peine que ces effets recherchés, ou trop voulus, seraient des procédés plutôt fâcheux. Or, rien de plus contraire à la création, donc à l'art, que l'emploi des procédés.

53. — Les mots nombrent le mouvement et le fixent furtivement sur leurs syllabes sonores ; la durée de ces activités du

son est très irrégulière en français, et, dans la plupart des cas, presque insaisissable. Néanmoins, en dehors des quelques longues cataloguées, l'on peut discerner que le rapport de la durée des émissions avec l'intensité des sons syllabiques s'établit ainsi dans la plupart des cas :

Furtives : Sousatonnes intérieures ;

Brèves : Surtoniques ; suratonnes ;

Egales : Atones ; soustoniques ; toniques.

Longues : Toniques à la césure ; syllabes élidées, diphtongues.

Allongées : Syllabes marquant certains points d'orgue du rythme, toujours à la note sensible, comme nous le verrons plus loin.

Longues diminuées : Sousatonnes finales.

54. — Chaque durée d'émission est limitée par un silence. Ainsi, le mouvement sonore pourrait être figuré par un pointillé, ou des traits d'inégale longueur, et non par une ligne continue. Entre chaque syllabe, le silence vocal est si rapide que l'articulation d'un timbre à l'autre en paraît liée et donne l'impression d'une flexion plutôt que d'une coupure. Il suffit de prononcer n'importe quel mot à haute voix pour se rendre compte qu'il y a un interstice de silence entre chaque syllabe prononcée. Dans : *alternativement*, par exemple, la prise de voix change sur chaque articulation, Donc, les sons vocaux ne s'engendrent point mutuellement, sauf dans les diphtongues et les élisions, d'ailleurs monosyllabiques.

55. — Les silences dont on ne parle jamais en prosodie ont une importance égale à celle des sonorités. Le son appartient au mouvement divisible, numérique et physique ; les silences à la durée. Les mots sont idéographiques ; ils renferment et limitent un sens ; les silences participent à l'écoulement permanent de la pensée. Les silences sont le lien mental ; de leur distribution dépend le caractère du rythme. Le rythme réalisé dans le poème est donc une alternance de sons et de syllabes, couvrant tout l'espace du sens exprimé.

56. — Les silences intersyllabiques, rapides et furtivement sensibles, participent à la cadence ; ceux existant entre chaque

mot, à l'élocution ; les silences de l'expression sont essentiellement fonction du rythme.

57. — Le silence rythmique peut se définir ainsi : traits d'union de durée entre deux fragments d'expression sonore.

58. — Cadence et rythme sont généralement confondus. Nous les avons différenciés en disant que la cadence est le nombre sonore du rythme, lequel provient du balancement de la vie intérieure de l'inspiration. L'accentuation ne marque donc point les flexions du rythme, pas plus qu'elle n'en fait la trame véritable. Le rythme, c'est l'émission même de l'inspiration, marquée selon des alternances sensibles à l'esprit. En variant les toniques, on peut ne pas modifier le rythme lui-même que l'on altérera sûrement en modifiant la place des silences ; c'est par une distribution multiple et arythmique des silences, par exemple, que certains dérhythmisent leurs périodes.

59. — Donc, pour rétablir les rapports : les temps faibles et les temps forts accentuent le rythme ; la longueur des syllabes mesure les émissions sonores ou l'accentuation ; le rythme s'engendre avec l'expression de la pensée ; l'inspiration l'anime ; les silences en marquent les flexions sur des temps de durée plus ou moins longs.

60. — Les silences rythmiques sont les césures simples et les césures ponctuées. On peut les fixer ainsi pratiquement :

La césure simple, ou quart de silence (non ponctuée).

La césure incidente, ou demi-silence (virgule-tirets).

La césure marquée, ou trois quarts de silence (point et virgule).

La césure principale ou silence (point).

La césure allongée. (Point et à la ligne. Entre deux strophes, etc.)

La césure mesurée. (Entre deux vers, sans enjambement.)

La césure amplifiée. (Blanc entre les strophes et les périodes rythmiques, parfois.)

61. — Dans la diction, ces silences peuvent être marqués par des valeurs accidentelles. Mais ces valeurs sont fautives si elles rompent l'eurythmie du poème à laquelle l'acteur, par exemple, avec ses moyens scéniques, doit s'incorporer.

62. — Les divisions du rythme, ses phases plutôt, se marquent ainsi :

La mesure rythmique, entre deux césures simples ou incidentes ;

Les groupes de mesures : de part et d'autre d'une césure marquée ;

La phrase rythmique, d'un point à un autre, comme la phrase grammaticale ;

Les périodes rythmiques peuvent être séparées par un point. Elles le sont plus généralement par un point et à la ligne même chez les poètes qui sont de véritables rythmistes, comme André Chénier, Victor Hugo par exemple.

La période rythmique est l'unité eurythmique. Les autres divisions ont surtout rapport aux caractéristiques propres du rythme.

63. — Exemples :

Deux phrases rythmiques dont les mesures sont marquées par des césures simples :

L'ouranos lacté | est tout riant d'étoiles. = La lune | tisse de lin blanc | les voiles de la rade. |

Phrases rythmiques mesurées sur des silences incidents :

A l'heure interdite, | sur la rive du couchant, | quel marinier téméraire, | Léandre, | t'a-t-il passé, | vêtu seulement de la chlamyde ? |

Groupes de mesures et période rythmique :

Et voici le bélier cornu, | les moutons laineux qui broutent, | les agnelles à lait, | l'agneau qui bêle ; | la barbiche noire de la chèvre, | le bouc grisonnant qui la regarde | ; l'œil surveillant des chiens de garde ; les clochettes de bronze accrochant aux oreilles leurs drelins et tintinnabulements.

64. — Jusqu'ici, nous n'avons considéré les sons que selon des différenciations en plus ou en moins au point de vue du nombre, de la cadence, de l'accentuation et de la mesure des rythmes. Il ne saurait échapper que la phonie a un autre rôle dans le poème, rôle résultant de la variété des timbres et de leurs associations.

65. — Appelons phonie toute association de timbres donnée par les mots du vocabulaire.

66. — Le timbre syllabique peut être considéré comme le son pur élémentaire. La phonie, puisqu'elle est incluse dans les vocables, est donc associée à l'idée ou à l'élément de pensée qu'elle exprime.

67. — En outre, tout mot emprunte une physionomie propre résultant à la fois du sens habituel, de sa construction sonore et des correspondances de ses timbres avec diverses sensations ou impressions.

68. — En dehors de son acception fixe, de sa fonction grammaticale et logique, toute phonie a donc une valeur esthétique sensible dont un véritable artiste du verbe aura le sentiment.

69. — Toute mesure rythmique est déjà une polyphonie. Toutefois, les unités polyphoniques réalisant la symphonie du poème sont essentiellement les périodes rythmiques, résolution complète des phonies, aussi bien que de l'expression et du rythme.

70. — Tout lecteur ou acteur doit avoir connaissance des valeurs phoniques pures et esthétiques, mais encore être fidèle au poète dans l'emploi qu'il en a fait pour combiner ses polyphonies. La même obligation s'impose pour l'audition mentale du lecteur, lequel entend les phonies en esprit. L'art polyphonique est fertile en combinaisons de toutes sortes. Il consiste surtout à distribuer les phonies avec leur contenu intellectuel et esthétique dans la durée du rythme, de façon à en réaliser le chant.

71. — Cet art consiste aussi à savoir se servir en beauté des éléments suivants :

1° *L'euphonie* ou liaison non heurtée des groupes de timbres ;

2° *les homophonies* : rimes, allitérations, assonances ;

3° *les harmoniques*, ou phonies dominantes d'une phrase ou d'une période rythmique indépendante des homophonies, comme dans cette phrase rythmique :

Les arondes cursives, par bandes, tournaient leurs rondes aériennes, tandis que les avettes, lourdes de pollen et de sirops, rentraient des champs.

Les harmoniques sont : *cursives, bandes, aériennes, avettes, pollen, sirops, champs.*

La mesure suivante est uniquement composée d'harmoniques :

Bénie est la caresse des brises alizées, sous les tuniques légères que leur haleine soulève.

4° *Les équivalences* sont des équilibres phoniques qui satisfont l'oreille autant que des homophonies, à leur lieu et place. Elles résultent souvent du jeu des nasales, gutturales, labiales, ou des attaques des consonnes sur les voyelles ; d'un certain jeu d'allitérations, comme dans ce quatrain :

Au creux de la combe,
Sous les feuilles qui se renvoient par jeu
Des reflets de lumière blonde,
Une fraîcheur a baigné l'ombre.

5° *Alternances*. Reprises paritaires de phonies homophoniques, ou de nasales, de gutturales et de labiales alternées. Exemple :

Dans le bois où se faisait l'automne, en silence, monotone, lente et incertaine, tombait l'averse des feuilles atones et des graines.

6° *Les dissonances* : la dissonance se produit sur une phonie solitaire, sur un point de mesure où l'oreille attend une homophonie qui ne se réalise pas.

7° *Les absolues*. Phonies d'un son si beau, si plein ou si pittoresque qu'il prend, sans homophonie, toute la dominante sonore de la mesure.

72. — Le phonétiste sait très bien que l'emploi des éléments sonores, régi par la cadence et le rythme, est encore fonction essentielle de l'expression. Les sons parlent ; mais ce n'est point encore assez pour le poète, lequel exige que les sons soient aussi des *signes*.

73. — *Les signes*. Les mots sont les signes de l'idée. Leur première fonction est donc d'exprimer la pensée nettement et clairement. Mais les idées, en nous, ne sont point nues ou purement abstraites. Elles ont une lumière, une température, une couleur, des parfums parfois. Nos sensations, perceptions, émotions ne s'évaporent point en s'incorporant à l'ordre mental. Aucune opération de l'intelligence n'est isolée du milieu

spirituel, de sorte que, toujours, de quelque façon, les mots exprimant les idées doivent être également les signes de leur entité psychique ou de leur cause émotionnelle. La progression du signe ne s'arrête point encore là. Dans le poème eurythmique, le signe doit être, en fonction du rythme et de la phonétique, le révélateur esthétique par excellence.

74. — EN tout cas, c'est de la combinaison des signes et de la caractéristique sonore des mots que se constituent les phonies sensibles de la période rythmique. C'est tout un art, répétons-le, que de bien les situer sur un point de la ligne du rythme. La note sensible du rythme se produit sur le point où le signe dominant est eurythmiquement placé.

75. — Les mots deviennent des signes lorsque, échappant à leurs servitudes ordinaires, ils prennent une valeur spirituelle, valeur suggestive, évocatrice ou correspondant à une vibration émotionnelle. Clos en leurs acceptions d'usage, les mots germent, fleurissent, embaument, se colorent par l'image. Le signe est leur possibilité d'infini en nous. Quand je dis : *La craie est blanche*, les quatre mots de cette proposition sont en fonction du sens littéral exprimé ; toute la signification de l'adjectif est attribut du substantif. Aucun de ces mots n'est signe. Mais si, parlant d'une vierge, nous écrivons : *Son âme fleurie comme une branche d'amandier blanc à la saison des nids*, nous sentons que le blanc de l'amandier est le signe animique de la fleur de l'âme. Non seulement les mots, mais encore et très souvent les expressions, sont des signes. Dans la phrase rythmique ci-dessus ces expressions sont *âme fleurie*, *amandier blanc*, *saison des nids*, lesquelles n'occupent pas une place indifférente dans la construction eurythmique.

76. — Tout mot peut donc devenir signe selon la fonction qui lui est conférée par l'esprit. Le signe est singulièrement renforcé par l'image. L'on peut dire même que les images qui ne sont pas associées à un signe sont mauvaises, inutiles.

77. — La polychromie verbale est fonction de l'image pour les couleurs extérieures et du signe pour les colorations psychiques.

DE LA PÉRIODE EURYTHMIQUE

78. — Tous les éléments du langage et la pensée, dans le poème, tendent progressivement à l'eurythmie par associations, alliances du physique, du concret, de l'abstrait avec les valeurs spirituelles ou spiritualisées, idéales ou idéalisées de l'esprit inspirant le verbe.

79. — Ainsi, le mot du vocabulaire devient le signe et la phonie esthétique, en même temps que l'élément de la cadence et le corps du rythme.

La phrase et les membres de phrases sont rythme et musique sensibles.

Le rythme, qui est chant de l'esprit, musique intérieure de l'âme, berce la pensée, anime les signes, sensibilise les phonies esthétiques.

Et toutes ces caractéristiques n'en font qu'une dans la période eurythmique, union de l'intelligence et de l'âme, des facultés et des sens, du regard, de l'ouïe, du toucher, de l'odorat avec leurs correspondances réciproques et leurs doubles psychiques.

80. — La période rythmique est grammaticale, logique, lyrique, rythmique et musicale, unanime dans l'expression de la beauté intériorisée.

81. — En tant que rythmiste, écoute intérieurement, suis le mouvement de l'âme, ensuite prête l'oreille aux sons que tu insères dans cet écoulement musical.

82. — Comme polyphoniste, fais que ton oreille épouse les intuitions esthétiques. Les sons ont des couleurs, des parfums, des formes, ne l'oublie pas. Et surtout module selon l'harmonie inspirée de ton chant.

83. — Mais que l'artiste en toi, jamais, ne blesse l'idée ni le sentiment.

84. — Que tes périodes eurythmiques soient les vrais moments de ton poème, vécu intérieurement avant de le mettre en œuvre.

85. — Et pour l'écrire librement, ton poème, sois maître

de tous tes moyens ; c'est à cela que sert l'étude et la méditation de ton art en sa technique et son esthétique.

86. — Mais la connaissance n'est pas la puissance créatrice.

87. — Aussi, ne tireras-tu aucune parcelle de beauté de ton expérience, si tu en fais un procédé. Méfie-toi des recettes ; elles ne sont bonnes qu'à la cuisine et non à l'art.

88. — En art, chacun ne peut avoir que la part prise en lui-même de soi et du monde extérieur, enrichi par les autres tant qu'on voudra, irrigué par la tradition et plongeant, aussi, au plus profond de la nature humaine.

89. — En tout ceci, ami lecteur, et ce sera mon dernier article, veuille ne voir que la table des matières d'un livre qui sera fait, si Dieu nous prête vie, ainsi que disent les Sages...

RAYMOND CLAUZEL.