

présence de textes chiffrés par la méthode de Bacon, d'employer une loupe et un bon éclairage.

La reproduction photographique fait disparaître la différence de ton entre les caractères et les bavures, et il est souvent très difficile de faire une classification des lettres en forme a ou b, si l'édition est ancienne et si l'on ne dispose que de photographies.

L'auteur de l'article donne deux reproductions photographiques de la même page d'un ouvrage imprimé il y a plus de 300 ans, à l'époque d'Elisabeth : on y remarque des différences très nettes entre les formes de certaines lettres qui sont grasses sur une photographie et minces sur l'autre.

Si un texte secret y était inséré par la méthode de Bacon, la classification des lettres en formes *a* et *b* serait différente sur les deux photographies, et elle différerait aussi de celle fournie par la page imprimée : la reconstitution du texte secret pourrait être rendue difficile, sinon impossible, par les altérations produites par la reproduction.

J'ai moi-même relevé des différences relativement nombreuses entre des photographies faites en Amérique et les pages correspondantes des éditions originales qui se trouvent à notre Bibliothèque nationale.

La nécessité de n'étudier que des éditions originales n'est donc pas discutable, et c'est sur de telles éditions qu'il conviendrait de vérifier les décryptements qui ont donné lieu à des réserves ou à des critiques.

GÉNÉRAL CARTIER,
Cadre de Réserve.

POÉTIQUE

Maurice Emmanuel et le rythme poétique. — Le bel hommage si juste, si profondément senti, rendu ici-même à Maurice Emmanuel par M. René Dumesnil (*Mercur*, 1-II-1939) a placé le musicien à son rang : l'égal des premiers. Or, l'œuvre d'Emmanuel relève de la « poétique » comme de la musique. Non qu'il ait visé spécialement la composition du « poème ». Mais, helléniste autant que folkloriste remarquable, il en avait retrouvé les éléments vivants fondamentaux dans la technique consciente des anciens Grecs, comme dans la technique instinctive de tous les poètes vraiment populaires,

les uns et les autres n'ayant jamais rompu le lien, devenu trop divisible, qui unissait le poème, la musique et la danse.

Ainsi Maurice Emmanuel nous offrait un des exemples les plus probants du secours que la science apporte à l'art, lorsqu'elle ne sort pas l'artiste poète de sa nature, lorsqu'elle ne le fait pas divaguer hors de son domaine, dans des abstractions qui ruinent le concret dont il doit vivre. Et une pseudo-philosophie mystico-éthico-sociale n'envahit pas moins aujourd'hui les arts que la science industrielle extra-humaine qui les standardise. Les travaux du musicologue ne représentaient chez Emmanuel rien de semblable. Il ne sacrifiait pas davantage la pratique à la théorie, au système. Il n'analysait que pour préciser les distinctions ou les parentés établies par l'expérience à travers les conventions historiques qui les ignorent, ou qui les enchaînent à faux, ou à faux les réduisent.

Ses recherches suivirent deux directions principales : la MODALITÉ, sur laquelle nous n'avons pas à nous arrêter puisqu'elle intéresse la musique seule; la RYTHMIQUE, qui est à la base de l'art poétique comme de l'art musical. Retenons toutefois que toutes deux eurent pour lui le même point de départ : l'appauvrissement de l'art par leur réduction et leur fixation erronées. Avec la liberté, nous devons retrouver la POLYMODIE, laquelle nous délivrera des uniques *majeur* et *pseudo-mineur* où la musique moderne est depuis si longtemps enfermée malgré les exemples du plain-chant et du chant populaire, qui n'ont jamais accepté leur tyrannie exclusive; avec la même liberté, nous devons retrouver la POLYRYTHMIE, alors que la « carrure » de la mesure musicale (1) et des vers poétiques empêche musiciens et poètes de reconnaître la véritable nature du rythme, sa souplesse, sa vie multiple.

L'admirable est que Maurice Emmanuel, entreprenant à la fois ses études du Conservatoire et ses études de la poésie grecque, c'est d'abord le *geste*, par conséquent la danse du poème en ses évolutions scéniques, par conséquent la physiologie de

(1) La barre de mesure ne date que de 1600; le *temps fort*, frappant après la barre le temps premier, ne sévit obstinément que depuis le XIX^e siècle.

l'accentuation expressive, qui requit son examen, d'où sa thèse sans pareille (1896) : *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Or, le non moins admirable est qu'il se servit pour l'interpréter des enseignements à l'Opéra de notre danse classique (2) et de la science chronophotographique que venait de créer son concitoyen beauinois le Dr Marey. Sous le contrôle de M. Hansen, à l'époque maître de ballets à notre école officielle, il apparut que les pas de nos danseurs reproduisent maints mouvements du danseur antique, tels qu'ils sont figurés sur les vases grecs. Et les appareils enregistreurs de Marey, en décomposant et en recomposant ces pas et leurs groupes mesurés, démontraient la fraternité universelle qu'une même discipline établit dans le temps et dans l'espace entre les formes d'un art, fussent-elles l'expression d'un esprit tout différent (3).

Si nous entrons avec Emmanuel dans la métrique poétique (*Histoire de la Langue musicale* (1911); *Grèce* (1911), *Encyclopédie de la Musique*), nous voyons mieux que par aucun de ses prédécesseurs métriciens comment les *pas* groupés de l'orchestique deviennent les *pieds* du mètre avec des *levés* (*arsis*) et des *posés* (*thesis*) qui les accordaient à la danse et au chant par la communauté de *l'accent*. Que l'« *accent* » eût été chez les Anciens *mélodique* ou qu'il soit chez nous plutôt *dynamique* (4), son rôle est toujours le même : il est le déterminateur inévitable du rythme, déterminateur dont la place ne doit pas être nécessairement fixe, sa mobilité étant au contraire la condition même de ses pouvoirs.

Dans sa préface aux *xxx Chansons Bourguignonnes du pays de Beaune* (1917), Maurice Emmanuel constatait : « L'accent verbal n'est point en ces frustes poésies un conducteur tyrannique. » Néanmoins, il s'étonnait que « la chanson populaire française, surtout dans les pays de « langue d'oïl », traitât les

(2) Il poussa la conscience jusqu'à suivre les cours et à danser lui-même dans les chorégraphies d'ensemble.

(3) La pauvre Isadora Duncan, qui avait du génie en son genre, n'y comprit jamais rien. Elle prenait pour artifice le grand art de notre danse classique; elle était *mime*, non *danseuse*.

(4) « Plutôt », car notre accent aussi est *secondairement* mélodique, comme, en dépit des théories, il était chez les Grecs *secondairement* dynamique.

accents toniques avec une grande désinvolture » ; et il avait la gentillesse d'en appeler à mon analyse pour lui expliquer le phénomène. Je ne me rappelle plus ce que je lui répondis exactement. Mais je ne pouvais que rapprocher cette mobilité des jeux, si bien élucidés par lui, de la prosodie hellénique, lesquels témoignent d'abord que la *longue* n'est pas forcément le double de la *brève* (pure convention), puis que les accents interviennent pour établir les variantes les plus diverses. Je ne pouvais surtout que lui faire souvenir qu'en français l'accent tonique n'avait pas de valeur sémantique (5), et que nous avions toujours la faculté de le déplacer pour plus de justesse dans l'expression, d'où les nuances merveilleuses de mouvement que ne possède aucune autre langue et qui font paraître la nôtre uniformément égale aux étrangers, habitués aux martèlements et aux sursauts de leur tonique fixe. Notre chanson populaire pousse seulement ses variétés d'accentuation à l'extrême pour plus d'effet comique ou sentimental.

Je me permets de renvoyer nos lecteurs au numéro du *Mercur*e du 15-VIII-1930 où, m'emparant de sa communication au Congrès du Rythme à Genève en 1926, *Le Rythme d'Euripide à Debussy*, j'insistais déjà sur la connaissance de la rythmique que Maurice Emmanuel nous mettait en devoir d'approfondir, si nous voulions comprendre quelque chose aux libertés grecques et, pour notre originalité expressive, à leurs relations avec l'art le plus moderne. Lorsque, parmi les éternels sourds et aveugles que sont la plupart des critiques à l'avènement d'une forme qui leur semble hétérodoxe, certains écrivaient en 1902, le lendemain de *Pelléas* : « C'est la négation de toute forme ; c'est de la poussière musicale !... » Ou lorsque leurs prédécesseurs s'écriaient au lendemain du « vers libre » : « Mais ce n'est que de la prose, et de la mauvaise, cela n'existe pas !... », se doutaient-ils, les uns et les autres, qu'ils relançaient (823-829) du chœur des *Grenouilles* l'anathème d'Aristophane : « Le géant (Eschyle) arrachera des vers solidement nés comme la carène d'un navire ; tandis que ce beau parleur (Euripide) à la langue subtile, soupeseur de mots, émiettant ce grand style, éparpil-

(5) Sauf exceptions, aucune loi générale, surtout lorsque notre affectivité l'interprète, n'est absolue.

lera en phrases hachées un édifice puissamment construit. » Perpétuelle et vaine querelle entre une accentuation symétrique, pour ainsi dire stratifiée, et les crêtes changeantes d'une onde qui épouse les diversités du vent ! Les deux ont leur raison d'être, mais cela ne donne pas à un parallélisme rigoureux les droits prépondérants qu'il s'arrogeait sur le métabolisme qui permet de suivre toutes les mutations et transformations de la pensée.

Dans son étude sur *Pelléas et Mélisande*, modèle d'analyse technique, Emmanuel rapporte ce mot du jeune Claude Debussy à son professeur du Conservatoire Ernest Guiraud : « On étouffe dans vos rythmes ! » Oui, comme « les poètes-musiciens-danseurs de l'Antiquité » y eussent étouffé. (A la même époque, plus d'un poète disait la même chose). Et notre esthéticien ajoute :

L'art populaire seul conserva l'instinct et la pratique de rythmes-types [...] qui, ne s'astreignant pas à de longs défilés, se substituent volontiers les uns aux autres suivant les besoins de l'esprit et les oscillations des mots. — Il semble bien que Claude Debussy ait retrouvé partie de cette rythmique, que la chanson du folklore était seule à défendre entre la routine des musiciens professionnels : au lieu de séries de rythmes uniformes, longuement poursuivies, il module, dans les durées, avec une fréquence qui, autant que ses harmonies, a pu déconcerter les auditeurs. Cette variété rythmique, qui correspond, dans les chants populaires, aux nécessités du texte verbal, on s'aperçoit, à la lecture de *Pelléas*, que le musicien l'a réalisée, non seulement dans l'articulation des mots, mais dans toutes les régions, même purement instrumentales, de son œuvre. Ainsi dans le court prélude du 1^{er} acte, en 22 mesures, il y a 8 changements de figures rythmiques [...] Il paraît être une réincarnation d'Euripide. Les railleries d'Aristophane à l'adresse du poète, qui renonçait aux strophes trinitaires d'Eschyle et de Sophocle pour peindre avec plus d'abandon et de variété les sentiments qui fuient et s'évanouissent, elles ont éclaté de nouveau quand *Pelléas* a vu le jour.

La question du rythme ne s'éclairera jamais qu'ainsi : dans une confrontation du poétique et du musical, sous-entendant la commune expression musculaire originelle, autrement dit l'*accent* du geste premier. Encore faut-il que le poète ait une éducation musicale et orchestrale au moins sommaire, et

que le musicien sache reconnaître et respecter les mouvements des mots qui lui servent de trame.

Rien, à cet égard, ne fut plus intéressant et décevant que les entretiens de Pontigny en 1930 pendant une décade sur le rythme. Maurice Emmanuel y avait été invité avec André Spire et moi, en même temps que nombre de philosophes, compositeurs, artistes, poètes, humanistes français et étrangers. En vain cherchions-nous, Spire et moi avec Emmanuel, à ramener les conceptions à la subjectivité physiologique qui donne toute sa base à la liberté créatrice du rythme, les psychologues purs et les poètes littéraires exclusifs n'arrivaient pas à comprendre le rythme hors des conventions de l'esprit et de l'histoire. « *Le rythme est une organisation personnelle de la durée* », leur avait cependant démontré tout d'abord Emmanuel dans une formule simple et large où n'entraît aucun exclusivisme. Les deux termes « personnelle » et « durée » déroutaient complètement ceux qui ramènent le rythme à un moule historique uniforme, à un type numérique abstrait, à une mnémotechnie collective grossière.

A quel point la question de l'accent, en particulier, restait ignorée des Français était incroyable. Tel, comme M. Charles du Bos, qui le niait dans les compositions de nos poètes, et qui niait bien davantage son fondement physiologique, tout en déclamant avec admiration les versets de Paul Claudel, scandait, sans qu'il s'en doutât, de ses sourcils les forts accents rythmiques du texte. Par compensation, nous étions toujours d'accord avec les musiciens, qu'il se fût agi du faux numérisme mnémotechnique des longs vers ou de la participation physiologique de l'être tout entier à l'élaboration métrique. Un compositeur suisse, M. Franck Martin, nous rappelait que, par maintes expériences, il avait été vérifié qu'au delà de cinq unités la mémoire était impuissante indépendamment de l'accent, à nous rendre conscients d'un numérisme imposé. Et il avait constaté que des mouvements imperceptibles de la langue marquaient souvent chez lui des silences rythmiques (6).

(6) Dans le grand ouvrage qu'il nous prépare, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, et que nous attendons avec impatience, André Spire rapporte bien d'autres faits analogues.

C'était reconnaître ce que Maurice Emmanuel n'avait cessé de déduire de la formation des pieds grecs dans tous ses ouvrages comme dans l'application rythmique de ses compositions musicales, à savoir que si le rythme dépendait non de la répétition de longues mesures, mais de petits groupes variés, rien, pour les animer, n'importait davantage que les jeux de l'accent accordés à notre physiologie par une orchestrique de gestes volontaires ou involontaires.

Hélas! cette variété appropriée à l'émotion fut tout à fait absente des vers de Théodore Reinach, lorsque cet éminent helléniste tira des *Perses* d'Eschyle le livret de *Salamine* que le directeur de l'Opéra, M. Jacques Rouché, offrit au compositeur. Et encore le musicien avait eu prise sur le versifiant! Mais Reinach défendait son texte avec une opiniâtreté vaniteuse sans exemple, bien que sans la moindre raison d'être (7). Les vers devaient être presque tous récités avec un simple accompagnement de mélodrame. Sur ce point on eut raison d'une obstination qui aurait transformé le poème lyrique en tragédie déclamée, et les vers du Coryphée seul furent soustraits au chant. Mais cela ne changeait pas la platitude de lourds dodécasyllabes, qui remplaçaient les mètres rapides et haletants d'Eschyle, comme dans le récit du *Messenger*. Emmanuel cependant trouva moyen d'en faire un chef-d'œuvre incomparable, notamment par les coupes rythmiques. Et il y arriva en profitant des moindres groupements pour donner le pas aux accents internes.

Je ne connaissais pas les difficultés qu'avait eu à surmonter mon vieil ami; au lendemain de la représentation je lui écrivis

(7) Qu'on en juge; voici comment Reinach nous rend la première strophe du Coryphée :

*Tandis qu'au hasard des combats,
Les Perses sont allés là-bas
Terrasser l'Hellade rebelle,
Nous, les Fidèles, les Anciens,
Nous restons, vigilants gardiens
De ces murs où l'or étincelle,
Palais que Xerxès au grand cœur,
Fils de Darius, roi vainqueur,
A confié à notre zèle.*

Je me figure mal le jeune Périclès (il n'avait pas encore vingt ans), le chorège qui fut, pour les *Perses*, désigné par l'archonte, mettant en scène ces vers de mirliton?

mon étonnement qu'il eût accepté pareils vers. J'ai retrouvé sa réponse d'où j'extrais ce passage instructif :

Vos vitupérations (fort judicieuses) sur la poésie et la métrique de Reinach sont aussi éloquentes que vaines. Que diable vouliez-vous que j'y fisse? Si vous croyez que ce fut commode de musiquer des alexandrins! — Destinés à être *parlés* (par la Comédie) ils ont été accaparés par mon... lyrisme à mes risques et périls, mais sous peine de voir l'ouvrage retiré de l'Opéra. Rouché m'a sauveté en m'obligeant à faire chanter Reine, Messenger et Ombre.

Jamais maître moins savant dans toutes les ressources du véritable mouvement rythmique n'aurait pu se mouvoir à travers les alexandrins carrés à rimes plates et pesantes de son collaborateur. Ah! que son professorat du Conservatoire eût été utile aux poètes! Maurice Emmanuel fournit la preuve que l'humanisme général importe à la seule technique de l'artiste à un point que le démon de la facilité contredit en vain. Même une culture universelle n'est pas de trop. Il était aussi sensible à la plastique qu'à la musique. L'ayant rencontré à la fin de la magnifique Exposition de l'Art italien au Petit Palais : « C'est ma septième visite », me dit-il. Il dessinait d'ailleurs avec une précieuse justesse; nombre des figures de son livre sur *La danse grecque* sont de lui. Autant que le décor de la nature les sciences naturelles le passionnaient. Rien ne comblait son appétit de voir et de savoir, appétit qui, n'étant pas d'un dilettante, ne pouvait nuire au compositeur. Son art même l'avait aiguisé, en lui découvrant toutes les substances dont les plus étrangères les unes aux autres fortifiaient poétiquement sa sensibilité musicale.

ROBERT DE SOUZA.

NOTES ET DOCUMENTS LITTÉRAIRES

Documents baudelairiens. Le mot d'une petite énigme. — « Amour » de Paul Léautaud.

Documents baudelairiens. Le mot d'une petite énigme. — Au début de sa *Lettre à Jules Janin* (2^e mouture), Baudelaire écrivait (1) :

Monsieur, je fais ma pâture de vos feuillets, — dans *l'Indépendance*, laquelle vous manque un peu de respect quelquefois et

(1) *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, VI, p. 205 (N. R. F.).