

LOUIS DUMUR ET LA PROSODIE FRANÇAISE

LA NATURE DES ACCENTS ET L'ACCENT TONIQUE

Dans les lignes émouvantes où il rappela de quelques traits le caractère et l'œuvre de Louis Dumur, son vieux compagnon de travail pendant quarante ans, Alfred Vallette eut raison de ne pas oublier ses premiers essais littéraires qui, comme presque tous ceux de notre génération, furent des essais poétiques et rénovateurs.

Georges Batault non plus, dans la ferveur du bel article qu'il lui consacrait il y a quinze jours, ne pouvait manquer de nous retenir sur l'importance que Dumur y attachait lui-même.

Sa tentative fut en effet beaucoup plus intéressante et justifiée qu'il ne parut alors. Il eût été difficile de la suivre, parce qu'il se trompait sur un point linguistique capital; mais on aurait dû mieux la comprendre à l'envisager sous l'angle du rythme et de son ordonnance première.

Aussi bien, le problème qu'elle soulevait est-il plus que jamais d'actualité. Le rejet de toute prosodie par certains poètes non conformistes, ou, à l'opposé, l'éternel compte sur les doigts d'une prosodie grossièrement arithmétique et uniquement scriptive par les plus traditionnels font toujours un devoir de remettre ses données en lumière.

Dumur était parti à la fois des conditions linguistiques du rythme, spécialement en français, et de la sensation d'irrégularité inorganique qu'il éprouvait à la lecture,

non seulement des vers nouveaux pour la plupart, mais de vers classiques même, en de nombreux cas. Et il est bien vrai qu'on ne se rendait pas compte à quel point la liberté rythmique qui, à juste titre, était recherchée, tournait trop souvent à un désordre complet, alors que, selon lui, il eût fallu au contraire donner au vers une forme métrique plus égale. On reprochait au vers classique d'être techniquement comme poétiquement une ligne de prose, et l'on ne composait pas davantage avec le principe générateur de l'*accent*, ce que les traditionnels ne demandaient qu'à la numération des syllabes et les romantiques à des *coupures* numériques, ou césures diverses, mises en valeur par des rimes renforcées (1). On débridait la numération et l'on rejetait le « bijou d'un sou », sans les compenser par des figures de mouvement d'un équilibre sensible. Dumur voulut les obtenir par une composition renouvelée de ces figures pour chaque poème, en même temps que par leur répétition pour chaque vers, à l'instar d'ailleurs des Anglais et des Allemands qui ne pouvaient naguère sentir le rythme de notre vers le plus régulier, faute de cette répétition symétrique déterminée par l'*accent*. En somme, il entendait se servir de l'accentuation pour que le vers français obéît consciemment comme les autres à de multiples *pieds*.

§

A considérer d'une façon générale ces deux éléments de l'« accent » et du « pied », il était loin d'avoir tort, puisque, en réalité, ils ne sont absents non seulement d'aucune expression poétique, mais d'aucune manifestation du langage. *Ce qui est en cause est la manière dont dont on les fait entrer plus ou moins dans notre con-*

(1) La numération restait en effet prépondérante chez les romantiques. Ils cherchaient moins une accentuation rythmique que des manières différentes de compter les syllabes et d'en couper les groupes. Ils avaient moins présent à l'esprit l'ondulation du mouvement que des reports de la césure classique par des rassemblements d'unités autres que le 6 + 6.

science pour en constituer des images vivantes. Or, le propre du Français était de les utiliser inconsciemment sans se rendre compte de leur nature.

Encore aujourd'hui, les Français sont élevés dans l'idée que leur langue n'a pas d'accent. Des lettrés aussi érudits que Willy (Henry Gauthier-Villars) le croyaient, et j'ai dû lui rappeler un jour (2) les bases fondamentales de l'accentuation française, niée du reste par des poètes, tels Verlaine, Moréas, Retté, etc..., encore ces dernières années par M. Jules Romains (son *Traité de Versification* est un véritable monstre) (3), et par des critiques, tel Paul Souday.

Cette impuissance à reconnaître notre accent, sa nature et sa place dura — chose incroyable! — jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle (4). Cela n'allait pas sans gêne. Dans les vers notamment, on sentait un autre facteur que le compte des syllabes, la césure et la rime. On crut le trouver en se servant de la quantité latine pour marquer la durée des syllabes françaises. Et il est bien vrai qu'aucune langue n'échappe aux *brèves* et aux *longues*, ce que nos *Grammaires* du reste constatent pour le français en nous apprenant qu'*o* est long dans *trône* et bref dans *bosse*, distinction qui serait juste dans le mot isolé, si elle portait en même temps sur les timbres, l'*o* de *trône* étant un *o* grave et l'*o* de *bosse* un *o* aigu, fondement vocalique complètement oublié ou méconnu. Mais c'est l'alternance régulière des brèves et des longues dans chaque mot, à l'imitation des Anciens, qui fut recherchée déjà avant Baïf, afin d'obtenir cette régularisation métrique, tant admirée chez eux, dont nos vers, en principe, seraient privés.

On estime toujours que Baïf s'est trompé parce qu'on ne veut pas se souvenir que les mètres des Anciens étaient

(2) *Mercur de France*, 1-IV-1922.

(3) *Mercur* 15-III, 1-X-1923 et 1-I-1924.

(4) On peut trouver un bon résumé historique de ces incertitudes à la fin du tome II de *La Prononciation française* (1883) par Charles Thurot.

à leur origine inséparables de la musique, et que les vers « mesurés à l'antique » ne doivent pas être lus mais chantés, c'est-à-dire soumis à des durées fixées par la mélodie, bien que dans un accord étroit avec la nature de la syllabe (5). Il faut avoir entendu sous la direction d'Henry Expert la « Chanterie de la Renaissance » exécuter les *Psaumes* et les *Chansonnettes*, les uns et les autres mesurés, mis en musique par les Jacques Mauduit, Claude Le Jeune ou Eustache du Caurroy pour comprendre de quelle incroyable injustice continue à être victime Jean-Antoine de Baïf. Les poésies de Ronsard mises en musique par les mêmes contemporains perdent toute leur valeur *parlée*, le mouvement de leur diction naturelle (6); celles de Baïf conservent au contraire toute la justesse de leurs rythmes poétiques et de leurs harmonies : l'alliance du son linguistique et du son mélodique est parfaite, non moins parfaite l'exacte grâce des pieds métriques.

Quoi qu'il en soit, la question des brèves et des longues ne cessa de préoccuper nos grammairiens, jusqu'à ce que l'abbé d'Olivet, secrétaire perpétuel de l'Académie, établit en 1736 son petit *Traité de Prosodie française*. Il crut en avoir fixé les principes en assurant chaque syllabe de sa quantité d'après la nature et la position de la voyelle. Toute la seconde moitié du dix-huitième siècle se développe à tel point sous l'influence de ses règles qu'on réimprime les dictionnaires en marquant

(5) A distinguer chez Baïf les vers *lyriques* des vers *baïfins*. Ce sont ces derniers, faits pour le discours, et dans lesquels la quantité du mot ne peut être soutenue par la phrase comme dans les lyriques par le rythme de la mélodie, qui ont trompé sur les efforts excellents du poète, lequel composait *en même temps* que ses musiciens. Ajoutons qu'il avait laissé deux importants manuscrits dont la perte fut irréparable pour la connaissance de ses théories : son *Traité de la Prononciation française* et son *Traité d'Art métrique ou de la façon de composer en vers*.

(6) Le meilleur prosodiste de ses musiciens, Nicolas de la Grotte, rythme bien la première strophe, mais Ronsard ne s'étant pas astreint comme Baïf à une accentuation régulière et à une collaboration intime, dans la deuxième aucun accord ne subsiste plus entre les syllabes et les notes suivant leur nature. (Voir *La Fleur des Musiciens de P. de Ronsard* recueillie par Henry Expert, Paris, La Cité des Livres, éd. 1923).

chaque voyelle du signe de la durée supposée lui convenir. Ces quantités étaient souvent fort justes et d'une infinie délicatesse, sans que d'Olivet eût prétendu imiter les Anciens. Au contraire, il avait soin de remarquer qu'il ne s'agissait point, comme chez les Latins et les Grecs, d'un « aménagement régulier des syllabes », mais d'une distribution libre qui permettait néanmoins d'obtenir d'abord une prononciation plus exacte et ensuite un rythme plus lent ou plus vif suivant qu'étaient multipliées les longues ou les brèves.

Mais, outre qu'il avait confondu souvent la quantité avec le timbre (7), d'Olivet n'avait pas su distinguer le véritable accent linguistique de la syllabe en français, accent indépendant, tel qu'il l'était, d'ailleurs, en grec et en latin, de la durée ou du timbre de la voyelle. Il fallut attendre la venue de deux Italiens, Scoppa, en 1803 (8), et Mabellini (9), en 1815, pour que notre accent sortît enfin de toutes les confusions où il était resté embarrassé. Louis Quicherat (10) en déduisit alors les véritables bases

(7) Il fait ainsi l'*è* d'*achève* bref et l'*é* de *rêve* long, ce qui est ou n'est point selon le cas; seulement nous avons toujours dans *rêve* un *è* grave, très ouvert, et dans *achève* un demi-grave sensiblement moins ouvert.

(8) L'abbé Scoppa, *Traité de la poésie italienne rapportée à la poésie française*, An XI-1803. — *Vrais principes de la versification*, 1811.

(9) Mablin (Mabellini, l'abbé), *Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française?* 1815. — On sait que la question fut posée par l'Institut en 1813 et qu'elle donna lieu à de nombreux mémoires. C'est celui de l'abbé Scoppa qui fut couronné. Fabre d'Olivet écrivit alors (1813) son magnifique « Discours sur l'essence et la forme de la Poésie », pour expliquer ses « vers eumolpiques » en tête des *Vers dorés de Pythagore*. Il y a quelques années, M. Hugo P. Thieme découvrit un de ses manuscrits qu'il commenta avec d'autres pièces du même concours. M. Thieme, professeur à l'Université de Michigan, est l'auteur du remarquable *Essai sur l'histoire du vers français*, traduit de l'anglais par M. Abel Doysié (Champion, éd. 1916), mine de renseignements indispensables aux poètes et à leurs analystes. C'est un de mes profonds regrets de n'avoir pu encore mettre en évidence l'immense valeur de ce travail.

(10) Louis Quicherat, *Traité de Versification française, où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, 2^e éd., 1850. — Les rénovations romantiques ne sont nullement comprises dans les « variations » envisagées par Quicherat, ce qui rend ses justes principes d'autant plus forts. En particulier, il stigmatise l'*enjambement* comme un « système honteusement rétrograde ». Il constitue avec la « rime riche » le « comble

accentuelles de notre vers, fondé, pour l'alexandrin, sur deux accents fixes, celui de l'hémistiche et celui de la rime, et sur deux accents mobiles (ou sur plusieurs pour l'alexandrin moderne), ces mobiles précédant chacun des accents fixes, soit principalement sur quatre *pieds* rythmiques, et pour toute espèce de vers sur au moins deux pieds.

L'accent déterminateur de ces pieds est dû, non plus à l'*élévation* ou acuité de la voix (comme on le suppose en latin avant le III^e siècle), mais à son *renforcement* ou intensité sur certaines syllabes dites *toniques*. Aussitôt cette accentuation acquise et démontrée, on voulut recommencer avec son intensité une régularisation du vers par groupements égaux et la métrisation à l'antique: les syllabes atones ou *faibles* et les toniques ou *fortes* eussent remplacé les brèves et les longues. On tendit surtout à égaliser le nombre et la figure des pieds dans le cadre syllabique traditionnel. « Le rythme n'est que la cadence régulière et continue... », écrivait Ducondut en 1857, dans ses *Essais sur la rythmique française*, et un poète belge, Van Hasselt, appliquait ce principe trop étroit, pour ne pas dire faux (11), non sans talent.

§

On en était là du côté des érudits soucieux de la con-texture même de la langue dans son mouvement et du soutien qu'y devait trouver la création poétique, lorsque, en 1885-86, de jeunes poètes déployèrent le drapeau insurrectionnel du rythme entièrement libre. Ils n'avaient, pour la plupart, aucune connaissance linguistique, et leur drapeau, ils l'avaient arraché simplement des mains de Banville, qui poussait mollement aux conséquences

du ridicule ». Ces « essais malheureux », ajoute-t-il, « ne semblent pas devoir se renouveler » ! (Note de la page 71.)

(11) N'oublions pas qu'un principe faux, s'il est un dangereux stérilisateur ou destructeur de nos moyens dans leur ensemble, n'empêche aucunement l'éclosion de très belles œuvres d'art.

dernières des libertés instaurées (ou plutôt reprises) par Hugo à Ronsard, et perfectionnées, augmentées par son génie.

C'est au milieu de cette effervescence que Dumur naquit en 1888 à la vie littéraire par la composition de quelques poèmes intitulés *Lassitudes*; mais il n'en parut alors que la préface. Il importe de la citer presque tout entière:

...Qu'est-ce que la poésie?

Une cadence.

Une cadence quelconque sera-t-elle de la poésie?

Oui. Il suffit qu'une cadence quelconque soit perceptible à l'oreille.

Dans le langage, deux choses peuvent être cadencées : les syllabes et les sons.

Les syllabes peuvent être cadencées de trois manières : par le nombre, par l'accent tonique, par la durée.

Les sons se cadencent par assonances de voyelles ou par consonances de consonnes.

Le vers français, jusqu'à présent, a toujours consisté en une cadence de syllabes par le nombre, combinée avec une cadence particulière des sons : la rime. Les vers germaniques et slaves sont construits principalement sur la cadence des syllabes par l'accent tonique. Les vers antiques avaient pour essence la cadence des syllabes par la durée.

Le français qui est peut-être la langue où l'on peut le mieux et le plus diversement pratiquer toutes ces cadences, est la seule où l'on ait si peu osé. Depuis Malherbe, on a compté les syllabes et on a terminé chaque vers par une assonance : et cette combinaison, au milieu de tant d'autres possibles, est restée à travers trois siècles inviolée, malgré le combat des idées, le choc des écoles littéraires et le bouleversement des systèmes.

Les pièces des *Lassitudes* sont rythmées d'après l'accent tonique.

L'accent tonique — qui existe en français aussi bien que dans les autres langues — tombe sur la dernière syllabe des

mots à terminaison masculine et sur la pénultième des mots à terminaison féminine :

Exquis, léger, subtil, ténu, suave, clair.

Les mots qui ont plus de deux syllabes ont un second accent sur la première syllabe :

Symbole d'idéal jamais atteint, jamais.

.....
 ...Il arrive qu'un mot de trois syllabes peut perdre l'accent de la première syllabe :

*Cependant, nous pensâmes toujours
 Que le rêve irréel des poètes;*

qu'un mot de plus de trois syllabes peut transposer l'accent de sa première syllabe :

L'horreur silencieuse et rude du vieux chêne;

qu'un mot de plus de quatre syllabes peut prendre un troisième accent :

S'émeuvent lentement et généalogiques.

La cadence par l'accent tonique adoptée, se forment — à l'exemple de l'anglais, de l'allemand, du russe — des pieds, et en particulier des pieds iambiques et anapestiques, les plus appropriés au français.

L'ennui détient ma tête lasse et monotone
 est un hexapode iambique;

*Délace de mon cou tes bras "
 Tes poses molles, fille impure*

sont deux tétrapodes iambiques;

J'ai pleuré de le voir disparaître si vite
 est un tétrapode anapestique.

De cette façon — et sans autre difficulté — s'analysent les pièces de *Lassitudes*.

En 1891, Louis Dumur réimprimait chez Perrin ces explications en publiant les poèmes (12), et il ajoutait en note:

(12) In-12 de 104 pages, renfermant 32 poésies, dédiées chacune à un confrère.

Cette préface fut citée, en son temps, par M. Charles Morice, dans son livre, *La littérature de tout à l'heure*. Elle parut, de nouveau, peu après, dans la revue littéraire *la Plume*. L'an dernier enfin, la publication du recueil de poésies *La Néva* suscita diverses critiques qui donnèrent lieu à un article de commentaires (*Mercure de France*, n° de juin 1890). Aujourd'hui, après et malgré nombre de discussions, je n'ai pas un mot à changer à cette préface, qui, dans sa concision, suffit.

C'est donc le recueil de *la Néva* (13), précédé de quelques lignes de « notes prosodiques », qui révéla d'abord le système de Dumur, et ce fut une critique d'Edouard Dubus (*Mercure*, mai 1890) qui provoqua ses commentaires en réponse.

La critique de Dubus était entièrement incompréhensive. Il mêlait tout, quantité et tonique, durée et intensité, en s'appuyant sur les détracteurs de Baïf pour condamner le système en bloc, cependant qu'il ne savait pas découvrir par où la méthode des poésies de *la Néva* péchait.

Dumur n'eut pas de peine à dénoncer l'erreur principale de son critique sur la différence entre la tonique et la quantité. Exemple, dit-il: dans *pâté*, *pa* est long et atone; dans *patte*, *pa* est bref et tonique (14). Mais d'ailleurs il ajoute, à propos des brèves et des longues: « J'espère montrer un jour que là aussi il y a des découvertes à faire et d'importantes ressources à trouver pour la poésie. »

Puis, après avoir rappelé que par l'accent tonique s'est opérée toute l'évolution du latin en français, il s'étonne

(13) Grand in-8° sous couverture rose (Saint-Petersbourg, Mellier, éd., et Paris, Albert Savine, éd.), 52 pages pour 23 poésies, plus un carton (4 pages) de « passages et pièces défendus par la censure russe ».

(14) Cela est vrai, les deux mots pris isolément. Mais pour les brèves et les longues comme pour les toniques, sachons bien qu'en français le mouvement expressif de la phrase déplace avec les mêmes libertés les durées et les intensités syllabiques du mot. Au surplus, s'il est parfaitement possible de rendre forte une brève ou faible une longue, la voix allonge presque toujours instinctivement la syllabe qu'elle appuie. (Voir plus loin ce qui est dit de l'accent oratoire.)

Un sourire angélique a glissé radieux sur le monde :
 La nature est un rêve divin qui caresse les yeux.

(*La Nuit sans nuit.*)

En tout cas, ceux qui perdent pied dans ces longues mesures ne peuvent point ne pas goûter les mutines alternances d'iambes et d'anapestes composant ces strophes sur deux petits tripodes et dipodes :

Ce matin quand Natacha
 Ouvrit la fenêtre,
 Le jardin était tout blanc
 Du puits jusqu'au hêtre ;
 La forêt à l'horizon
 Brillait devenue
 Un glaciis soyeux et fin
 D'argent et de nue.
 Sur la haie avait poussé
 Des fleurs d'aubépine,
 Du savon avait moussé
 Tout plein la sapine.
 Seule, Natacha gardait
 Sa tresse de brune,
 L'incarnat de son baiser,
 Son teint clair de lune.

(*Première neige.*)

§

Malgré la réussite de ces formes originales, et en ne se demandant pas si l'art expressif peut supporter une égalisation aussi continue de pieds *métriques*, du seul point de vue linguistique, Dumur se trompait sur le problème capital de l'accentuation française : le déplacement de l'accent. Il imposait à ce déplacement, d'après le nombre des syllabes du mot, une régularité qu'il n'a que dans le *mot grammatical*, mais c'est le *mot métrique*, résultant dans la phrase française du groupement expressif et englobant, renouvelant le mot grammatical, qui, à l'opposé de ce qui se passe dans les langues étrangères, nous donne la véritable valeur accentuelle. Grammaticalement,

idéal offre bien deux accents: un principal sur la syllabe dernière et un secondaire sur la première. Mais les deux accents changent de place dans les deux mots métriques: *idéal pur*, et *noble*, l'accent principal frappant *pur*, et l'accent secondaire étant reporté sur *dé*. C'est cette mobilité perpétuelle de notre accent qui nous a empêchés si longtemps et qui empêche toujours les étrangers de le reconnaître, et à sa place linguistique fondamentale, et dans le changement de ses places expressives.

Autrement dit, Dumur oubliait ce que Gaston Paris avait si bien fait ressortir, après Diez et Egger, par son *Etude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française* (1862):

La langue française, écrivait-il, *a développé les accents secondaires aux dépens de l'accent principal, et elle a donné à l'accent oratoire une puissance exceptionnelle; elle a, en un mot, effacé l'accent tonique autant que le lui a permis la nécessité de conserver l'unité et le caractère de ses mots* (15) [P. 17].

Combien il serait intéressant, ajoute-t-il, « de déter-

(15) Poussé par un vague souvenir, je rouvre après bien des années mon premier livre de jeunesse, *Le Rythme poétique* (1892), et je constate que j'ai fait la même citation, p. 244, pour bien démontrer que « dans le vivant enchaînement de la phrase, l'ordre établi par l'accent du mot est à chaque instant détruit par la puissance irrégulière de la ponctuation harmonique ». J'avais soin de noter que « la dénomination d'accent tonique prêtait extraordinairement à l'équivoque, [...] qu'il était « tantôt un accent de quantité, tantôt d'intensité, tantôt d'acuité », et que l'accent oratoire les concentrant souvent tous, « ramenant à lui toutes les énergies [...], tenait même peu compte parfois des divisions syntaxiques pour former les groupes rythmiques de la pensée ». — En somme, dans *le Rythme poétique*, je répondais indirectement à Dumur que je nommais du reste, tout en cherchant comme lui un ordre nouveau plus satisfaisant que les dérèglements qui s'accusaient dans notre voisinage. Néanmoins j'accordais encore au numérisme des *dodéca*, *déca*, *octo* syllabes, etc., une importance très exagérée. Puis dans la partie historique, je ne m'explique pas comment j'avais pu réduire si faussement le rôle prodigieux de Ronsard au profit de l'impuissant et abominable destructeur que fut Malherbe. Reste sans doute de l'enseignement scolaire et de sa routine (car ces pages étaient écrites lors de mes vingt ans, bien avant leur publication). Certes j'ai fait depuis amende honorable (voir *Mercure de France*, 1-X-1924: *Les Origines du Vers moderne*. — *La Rythmique de Ronsard*, et plusieurs autres articles à l'occasion du centenaire). Mais cela prouve qu'on ne devrait publier avant sa quarantième année, avant d'avoir contrôlé et refait soi-même entièrement son instruction, aucun ouvrage d'érudition critique.

miner le rapport exact qu'il y a en français entre l'accent principal et l'accent secondaire, d'étudier les modifications que l'accent oratoire leur fait subir » [p. 18] (16). Selon le sentiment individuel, d'ailleurs, ces modifications peuvent parfaitement ne pas se produire, et si le poète me l'impose, la scansion en deux mots métriques, « idéal, pur et noble » est aussi légitime qu'« idéal pur, et noble », c'est-à-dire en collant le mot métrique sur le mot grammatical même.

Dumur, instinctivement, s'y efforce le plus possible. Mais il faudrait, pour y réussir toujours, que les vers obéissent à la forme de cet alexandrin, d'ailleurs d'une grâce charmante :

Exquis, léger, subtil, ténu, suave, clair,

ce qui, on l'avouera, serait singulièrement restreindre les moyens de la langue et du vers français. Mais, après être si justement parti de l'accent tonique pour montrer que notre vers n'était pas moins accentué que numérique, Dumur oubliait tellement tous les jeux de l'accent oratoire que, jusque dans le mot grammatical, il entendait fixer la place des accents secondaires en ne séparant pas deux toniques par plus de deux atones. C'était méconnaître à quelle cause seconde, après sa mobilité accentuelle, il fallait rattacher la légèreté et la rapidité du français, lesquelles proviennent du nombre considérable des syllabes faibles ou atones, phénomène auquel était dû également par le grand nombre de ses brèves, comparativement au latin, la vivacité du grec. Plus un mot français est long, plus la diction naturelle précipite les syllabes sur la dernière. Isolément, « Méditerranée » porte bien deux accents secondaires sur *mé* et *ter*, mais dans le mouvement de la phrase *Méditerranée* s'égalisent et

(16) Depuis ces vœux, les « modifications » des accents et leurs « rapports exacts » ont été scrupuleusement établis par la phonétique expérimentale que Gaston Paris contribua à fonder, lorsqu'il mit « le pied à l'étrier », comme il disait, à l'abbé Rousselot.

née s'en trouve renforcé. C'était aussi priver notre langue des pieds nombreux où trois faibles inaccentuées précédant la tonique donnent à l'accent oratoire l'occasion de varier nos anapestes et iambes uniformes.

Pourquoi Dumur voulait-il aussi qu'un mot de quatre syllabes et plus eût d'origine un accent secondaire *obligatoire* sur la première syllabe? Le mot étant isolé, on ne dit pas, lorsqu'on observe la diérèse, « *silenci-eux* », mais « *silenci-eux* », et il n'y a pas de déplacement dans l'hémistiche « *l'horreur silenci-euse* » (17).

Les conséquences de cette rigueur, et souvent de cet arbitraire, veulent que le vers, pour conserver la continuité de ses iambes ou de ses anapestes, soit d'un seul tenant, lorsque chaque pied ne constitue pas un sens complet, comme dans « *exquis, léger, subtil* », etc.

Un sourire angélique a glissé radieux sur le monde,
est irréprochable. Mais déjà pour

Un cristal! ô miracle! le fleuve s'endort dans l'éclat,
il y a une trop forte césure après le groupe oratoire « un cristal! ô miracle! » Il faut constituer un anapeste avec « *cle! le fleu...* »; et, dans ce cas particulier, même en liant davantage « *ô miracle! le fleuve...* », on est obligé de plus à une trop énergique scansion des muettes. Dans le pentapode suivant, c'est encore bien pis:

La beauté naît plus belle; la paix ensemence l'amour.

Comment tirer un anapeste de « *le; la paix* »?

L'accent oratoire transformerait plutôt le vers ainsi:

La beauté naît, plus bel(le); — la paix ensemence l'amour.

(17) D'autant plus que c'est toujours l'accent latin qui se maintient dans le mot et ses dérivés : « *silenti-um, silence, silenci-eux, silenci-eusement* ». Si ne prend l'accent secondaire que dans le dérivé réduit à trois syllabes : « *silencieux* ». Mais *len* reprend l'accent latin dans la réduction à quatre syllabes de « *silencieux(e)ment* ».

soit un hémistiche de trois iambes, « le » n'ayant qu'une résonance sensible, non syllabique, et un hémistiche d'un iambe et de deux anapestes.

Pour soutenir sa scansion, Dumur était contraint de trop faire saillir les muettes et les petits mots proctitiques, de leur enlever les finesses subtiles de leurs diverses valeurs. L'emphase peut le permettre dans :

O Tsaritsa de glaces et de fastes! Souveraine!

Mais dans

L'amour, la haine, l'ordre, le chaos, l'effort, l'envie,

comment maintenir le mouvement iambique dans « ne, l'ordre, le » ? Comment ne pas le rompre par l'anapeste « le chaos » ?

Les immondices montent, je suis sale, je suis boue

n'est-il pas d'une scansion encore moins acceptables, (« tent, je; le, je » !), alors que le rythme naturel commande deux anapestes au second hémistiche ?

§

Tous ces accrocs à un système trop rigide, et dont une des bases linguistiques était faussée, n'enlevaient pas à la tentative de Dumur le grand intérêt qui aurait dû l'accueillir. Elle ramenait l'attention sur un point de départ trop ignoré, ou trop embrouillé dans une liberté de hasard. La valeur accentuée de nos syllabes disparaissait dans le vagabondage des vers nouveaux autant, sinon plus, que dans la simple numération du vers dont les unités sont comptées sur les doigts. De même que le propre du français est une mobilité ne perdant pas conscience des places accentuelles déterminées qui ont marqué ses origines, de même le vers dont il est l'instrument ne cesse pas d'offrir dans son histoire maints exemples des dipodes, tripodes et tétrapodes que prônait Dumur et qui affirment en les régularisant les pieds mo-

bîles de ses hémistiches. J'en ai cité naguère d'évidents exemples, volontaires ou instinctifs, de Ronsard comme de La Fontaine, de Théophile Gautier comme de Vielé-Griffin (18). Mais ils étaient le résultat de la liberté même, non d'un système préconçu. Leur métrisation ne tend pas à uniformiser par l'accent tonique les multiples jeux d'une rythmicité naturelle due aux libres figures qui naissent de l'accent oratoire, mais, au contraire, à faire saillir de ces figures pour rendre l'oreille plus sensible aux délicatesses d'une mobilité rythmique pour laquelle aucune langue n'offre les ressources du français.

Encore ne faut-il pas perdre de vue la réalité de l'accent, comme il arrive plus que jamais aujourd'hui dans le désordre des compositions poétiques, où le mépris de la syllabe pour elle-même et de sa nature est poussé au comble de l'inconscience. Par l'hommage qu'il importait de rendre aux essais poétiques de Dumur, et dont on eût le tort de le décourager, j'ai tenu à ramener l'attention sur la grande base de tout mouvement organisé, mécanique, sonore et verbal, qui est l'accent rythmique, ainsi qu'il l'entrevoyait; cet accent — celui de la vie même — est à la fois un problème non seulement d'*intensité* (syllabes faibles et fortes), mais de *durée* (syllabes brèves et longues), d'*acuité* ou intonation et chant (syllabes graves et aiguës), enfin ou en premier lieu de *timbre* (syllabes caractéristiques, assonances et allitérations intérieures du vers, ou rimes). Au surplus, la phonétique expérimentale a parfaitement mis au point la richesse de ce clavier, imposée d'ailleurs à travers n'importe quel langage par la nature même du son. Mais toutes les expériences phonétiques, loin d'inciter à la fabrication du corset de fer où se complaisait Dumur (ce qui, répétons-le, n'enlève rien à son mérite premier, et dont la généralisation tonique exclusive, excessive est l'erreur indépen-

(18) Voir *Du Rythme, en français*, 1912.

dante du principe initial), toutes ses expériences démontrent l'absence de toute rigueur dans les équilibres que, pour composer les figures du mouvement poétique en français, le timbre, la durée, l'intensité, l'acuité établissent entre eux dans l'entraînement et sous la plasticité maîtresse de l'accent expressif dit « oratoire ».

ROBERT DE SOUZA.