

LE VERS FRANÇAIS

D'APRÈS LA PHONÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

I

Il est difficile de parler aux poètes de la technique de leur art. Les phonéticiens, par l'aigreur de leurs querelles à propos de vétilles, leur cachent la masse vraiment importante de faits sur lesquels ils sont d'accord. Ces faits sont si nombreux qu'on en ferait aisément un recueil. Là, tout jeune homme qui aspire à mériter un jour le beau nom de poète trouverait à peu près tout ce qui est indispensable à son apprentissage. M. Maurice Grammont nous a déjà dit, dans un précieux petit livre (1) ce qu'il fallait, à son avis, respecter ou rejeter des règles prescrites par les anciennes métriques françaises. Les expériences auxquelles M. Georges Lote (2) a consacré dix ans de sa vie sous la direction du savant abbé Rousselot, Directeur du laboratoire de Phonétique expérimentale au Collège de France, confirment certaines observations de M. Grammont et nous montrent, *nous font voir*, par les graphiques qu'elles analysent, les raisons pour lesquelles, des prescriptions des manuels, les unes restent vivantes, les autres sont périmées.

Car le phonéticien, plus modeste que le linguiste, le professeur de rhétorique ou l'esthéticien, se méfie de ses sens, de son goût, de ses calculs même. Il veut que ses observations soient vérifiées et contre-vérifiées par des expériences incon-

(1) *Petit Traité de versification française*. Ce petit livre est le résumé du grand ouvrage : *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, dont la deuxième édition vient de paraître, refondue et augmentée, à la librairie Champion.

(2) *L'Alexandrin Français d'après la phonétique expérimentale*, Paris. Trois volumes avec planches et atlas imprimés par la maison Georges Protat et Neveu à Mâcon, qui a bien voulu prêter au Mercure les caractères nécessaires à l'impression des signes plastiques employés dans cet article. Editeur : *la Phalange*, 84, rue Lauriston. Paris, 1913-1914.

testables, et, dans tous les cas où la nature des choses s'y prête, il essaye d'employer pour ses analyses l'œil, notre sens le plus fin, au lieu de l'oreille, qui, même très exercée, erre sans cesse, de substituer ce qui se voit et ce qui reste à ce qui s'entend et disparaît. C'est ainsi qu'il ne se contente pas d'affirmer, comme les symbolistes, que le *grand vers français* peut avoir un nombre de syllabes inférieur ou supérieur au fatidique chiffre douze. Il met devant nos yeux la preuve, sans cesse contrôlable, que si l'on déclame des vers classiques ou romantiques avec la prononciation actuelle du français, un certain nombre de syllabes tombent, des syllabes non écrites apparaissent (1); bref, que des vers classiques qui ont eu à l'époque où ils ont été écrits, que des vers romantiques auxquels leurs auteurs ont cru imposer douze syllabes ont dans la réalité de neuf à quatorze syllabes.

C'est ainsi que M^{me} Sarah Bernhardt prononce (2) :

Nombre des syllabes.	
12 + 1 = 13	Et Phèdre, au labyrinthe, avec vous descendue,
12 + 2 = 14	<i>E</i> se serai-t-avec vous retrouvée ou perdue. (<i>Phèdre</i> , II, 5.)
	ou :
12 + 1 = 13	En ce temps-là, Jésus seul avec Pierre, errait
12 - 1 + 2 = 13	Sur la riv... du lake près de Genezareth
12 + 1 = 13	A l'heure où le brûlant soleil de midi plane
12 - 1 + 2 = 13	Quand ils vir... devant e une pauvre cabane
12 + 1 = 13	La veuve d'un pêcheur aux longs voiles de deuil
12 + 1 = 13	Qui s'était tristement assise sur le seuil (COPPÉE, <i>Un évangile</i> .)

Ainsi, M^{me} Sarah Bernhardt tantôt ajoute, tantôt retranche une ou deux syllabes, de sorte que, dans sa bouche, tous les vers ci-dessus, au lieu d'avoir les douze syllabes voulues par le poète, en ont en réalité 13 ou 14. Et si nous analysons la déclamation de M. Constant Coquelin nous trouverions des

(1) Ces accidents se produisent en vertu du jeu de l'*e* muet et de la réduction des hiatus intérieurs.

(2) Les syllabes qui sont prononcées quoique non écrites ou considérées par le poète comme muettes sont en italiques, par exemple : descendue ; celles qui sont écrites et non prononcées sont marquées par des points soulignés, par exemple : vir... pour virent.

résultats analogues (1). Et cependant, les vers dits par ces deux acteurs, qui, à leur insu, ont cessé d'obéir aux règles traditionnelles du numérisme, sont sentis, perçus comme vers. C'est donc que ce qui est essentiel aux rythmes du Vers français, ce n'est pas un nombre déterminé, fixe, de syllabes. M. George Lote nous montre que peu à peu, depuis la fin du XVII^e siècle (2), grâce aux efforts faits par Racine et Molière pour introduire au théâtre la déclamation passionnée, le Vers français, qui, pendant une période de son histoire, avait pu être considéré comme un vers syllabique, est devenu accentué. Cette démonstration, l'exposé des recherches historiques, la discussion des nombreuses expériences sur lesquelles elle s'appuie, est un modèle de dissertation scientifique. Mais c'est dans les chapitres où M. Lote détermine la *nature de l'accent* du Vers français, qu'il déploie le plus de précision, d'ingéniosité, de finesse.

La tâche n'était pas simple, car les hypothèses étaient nombreuses. Pour les uns, ce qui constitue le rythme du Vers français, c'est l'intensité de certaines syllabes ; pour d'autres leur hauteur musicale, pour d'autres leur durée ; pour d'autres enfin la réunion de deux ou de toutes ces qualités. En général tous les savants qui n'ont pas été aveuglés par la théorie du numérisme, ou qui ont essayé de lui apporter quelques correctifs, attribuent une certaine importance à l'intensité. Ainsi pensaient le P. Sacchi, l'abbé Scoppa, Guyau et Sully-Prudhomme. Pour Becq de Fouquières, après avoir dit que le rythme est produit par « l'adjonction de la quantité à l'intensité », il ne pense plus qu'à l'intensité. Il nie le rôle de la hauteur musicale : « L'accent tonique, dit-il, n'a aucun rapport avec la hauteur musicale d'un son. Ce qui distingue une syllabe tonique de syllabes atones, c'est une augmentation de l'intensité du son. Or l'intensité du son est indépendante de son acuité ou de sa gravité. » Parmi les critiques, Brunetière, dont l'oreille semble avoir été assez fine, est le seul qui ait considéré que c'est la hauteur musicale qui est l'élément constitutif du rythme. « L'accentuation, écrit-il, est l'élévation ou

(1) Voir dans *le Mercure de France* du 1^{er} août 1912 notre article : *La Technique du Vers français*. — Cf. aussi M^{me} de Saint-Genis : *Cours de gramphonie* (*Revue de Phonétique*, depuis 1910).

(2) Voir, dans *l'Effort libre* d'octobre 1913, notre article : *De la Déclamation du Vers français*.

l'abaissement de la voix sur une syllabe donnée. » Qui donc avait raison ? La vérification de ces théories était impossible pour l'oreille humaine. Car la parole étant musique, c'est-à-dire étant à la fois timbre, hauteur, intensité, durée, on ne trouve jamais une de ces qualités toute seule, à l'état pur. Il fallait donc opérer comme les physiciens qui ont déterminé les lois de l'acoustique et de la musique proprement dite. C'est grâce aux instruments dont se sert l'abbé Rousselot et qui permettent de dissocier les qualités des sons, que M. Georges Lote a pu étudier séparément l'intensité, la hauteur, la quantité de fragments poétiques, et en éliminant ce qui est passager, irrégulier, déterminer ce, qui dans le vers, est permanent, ordre, régularité, cadence, ce qui est rythme en un mot.

Un simple exemple montrera comment il lui a été possible d'opérer.

Soit ce vers :

Cette grandeur sans borne, et cet illustre rang (*Cinna*, II, 1).

La lecture du tracé de ce vers donne les résultats suivants (1) :

cé	tte	gran	deur	sans	bor	ne	et	cé	til	lus	tre	rang	
18	16	44	54	39	45	13	36	9	18	29	39	24	40
U	U	U	—	U	—	U	U	U	—	U	—	U	—
320	360	360	380	300	360	340	300	320	360	400	360	380	
			○		○					○		○	
75	75	80	100	20	135	55	65	120	120	120	80	95	
			△		△					△		△	

On voit apparaître dans chacune de ces séries de mesures des chiffres plus élevés que les autres. Ces sortes de crêtes, d'arêtes, correspondant à des crêtes, à des arêtes de sens constituent les accents qui séparent chacun des groupes rythmiques, lesquels en français sont justement des groupes

(1) La première ligne de chiffres représente la durée des syllabes en centièmes de secondes et en dessous sont indiquées par les signes U— les valeurs approximatives, brèves ou longues, qu'on peut leur attribuer. La deuxième ligne représente la hauteur musicale (voyelles, car les consonnes sont moins aiguës) en vibrations simples à la seconde ; la troisième les intensités (voyelles) indiquées en mètres d'audibilité. Les accents rythmiques de durée sont marqués par le signe — qui est celui de la longue de chaque groupe. L'accent de hauteur est marqué par ○ et l'accent d'intensité par △. Un soupir indique qu'il y a eu silence et le chiffre qui le suit le temps pendant lequel il a duré : dans l'espèce 36 centièmes de seconde,

logiques (1). Or, dans l'exemple ci-dessus, les chiffres les plus élevés de chaque série se correspondent exactement. Chacun des groupes rythmiques est terminé par une syllabe qui est à la fois plus longue, plus haute et plus forte que les autres syllabes du groupe. Ici le rythme est simple ; il est constitué « par le triple frappé qui affecte les syllabes quatrième, sixième, dixième et douzième. C'est l'accentuation la plus parfaite, elle met en relief toutes les coupes de sens, mais rien qu'elles ». Mais on ne peut toujours constater la concomitance des trois éléments qui constituent l'accent, car l'accent du français se dissocie en cas d'émotion ou quand la phrase est conclusive, la voix s'abaissant et s'éteignant : alors certains accents peuvent remonter soit simultanément, soit séparément d'une ou plusieurs syllabes. On pourrait même, bien que les morceaux enregistrés n'en fournissent aucun exemple, imaginer une déclamation qui ferait remonter les accents « de telle sorte qu'ils ne fussent plus concomitants et qu'aucun d'eux ne coïncidât avec la coupe du sens ». Ainsi l'accent peut être réduit à la durée seule, à l'acuité seule, à l'intensité seule ; il peut être au contraire à la fois durée et acuité, ou durée et intensité, ou intensité et hauteur ; et ces altérations rythmiques produites par la déclamation peuvent imposer à un même membre métrique « deux ou trois dessins contradictoires mais superposés ».

Dans les deux alexandrins suivants dont les groupes rythmiques sont séparés par un trait :

Prodiguer — les doux noms — de parjure — et de traître
(Andromaque, IV, 5.)

Tout à l'heure — on fuyait — la lumière — et les chants
(Hernani, V, 3.)

Les tracés révèlent (2) que, « dans le premier vers, la dispo-

(1) L'accent français tombe sur la dernière syllabe d'un groupe logique (métrique) ou sur la pénultième si la dernière est un *e* muet ; mais il n'est pas attaché au mot. Dans *un lourd cheval*, l'accent du groupe est sur *val*, dans *un cheval lourd*, il est sur *lourd*. On voit qu'une syllabe peut être selon sa place ou atone ou tonique.

(2) Pour bien comprendre ce passage il faut savoir que les expériences de l'abbé Rousselot et de M. Georges Lote, ont révélé que les Vers français comportaient trois espèces de pieds : les temporels, les musicaux, les dynamiques, dont les plus grands se rencontrent d'ailleurs plutôt exceptionnellement et tendent à se rompre

sition temporelle de la première mesure par suite du développement emphatique des consonnes initiales est dactylique — UU, la disposition musicale régulièrement anapestique •• O. Dans le second, à la deuxième mesure et à cause de l'*f* de fuyait, le pied temporel est U—U, le pied musical est O•• (dactyle), le pied d'intensité est ▲▲▲ (crétique). Comme on le voit l'inharmonie est complète; aussi absolue qu'on pourrait l'imaginer ». Et cependant tous ceux qui lisent des Vers français ont l'impression qu'ils contiennent quelque chose qui, sous les différences de déclamation, de rapidité ou de force d'élocution, demeure toujours le même, revient de temps en temps à des intervalles sinon réguliers, du moins assez rapprochés, pour donner l'impression de la régularité (1); quelque chose qui, au-dessus du caprice, du changement, de la fantaisie individuelle, soit un principe de permanence, de fixité, de stabilité, d'organisation; un rythme enfin.

en pieds plus petits : Voici l'énumération de ces pieds essentiellement transformables sous l'effort oratoire :

PIEDS TEMPORELS (durées)		PIEDS MUSICAUX (acuités)		PIEDS DYNAMIQUES (intensité)	
1 ^{re} SÉRIE	2 ^e SÉRIE	1 ^{re} SÉRIE	2 ^e SÉRIE	1 ^{re} SÉRIE	2 ^e SÉRIE
—		○		△	
(iambe) U —	— U trochée	○○	○•	▲▲ (iambe d'intensité).	△▲ (trochée d'intensité).
(anapeste) UU —	U — U	••○	•○•	▲▲▲ (anapeste d'intensité).	▲▲▲
(péon) UUU —	UU — U	•••○	••○•	▲▲▲▲ (péon d'intensité).	▲▲▲▲
UUUU —	UUU — U	••••○	•••○•	▲▲▲▲▲	▲▲▲▲▲
UUUUU —	UUUU — U	•••••○	••••○•	▲▲▲▲▲▲	▲▲▲▲▲▲
UUUUUU —	UUUUU — U	•••••○•	•••••○•	▲▲▲▲▲▲▲	▲▲▲▲▲▲▲

U = brève, — = longue. La longue n'a pas de valeur fixe. Elle varie dans les exemples de 17 à 82 centièmes de seconde. Le signe — exprime seulement qu'une syllabe est plus longue que les précédentes. Même observation pour les signes ○ et △ qui indiquent, le premier que la syllabe est plus haute, le second qu'elle est plus intense que les syllabes voisines marquées • et ▲.

(1) Pas plus que les notes en musique les syllabes n'ont en poésie de durée strictement égale. Il est aussi inexact de dire, comme Becq de Fouquière, qu'une longue vaut deux brèves que de croire qu'une noire vaut réellement deux croches. Les signes U et — de même que les signes ♪ et ♫ sont des notations extrêmement grossières dont, cependant, phonéticiens comme musiciens sont obligés de se contenter. Voir la note 2 de la page 312.

Les travaux de M. Lote apportent de nombreuses preuves, que ce principe d'ordre c'est la durée, non pas toujours la durée globale des syllabes, mais celle des voyelles, tandis que les consonnes, souvent modifiées par l'émotion, sont plus ou moins indifférentes.

Une preuve entre toutes : tout le monde sait que, lorsque nous prononçons une parenthèse ou une incise, le son de notre voix s'abaisse et que sa force diminue; les accents d'acuité et d'intensité que devrait porter la dernière syllabe de ces groupes logiques quittent leur place normale pour remonter d'une ou plusieurs syllabes. Qui donc, lorsque ces groupes sont à la fin d'un vers, persistera pour nous avertir que le vers est fini; qui conservera au vers son unité? C'est la durée, qui reste à sa place, rendant plus longue la dernière syllabe (ou tout au moins la dernière voyelle) non muette du vers, lui imposant l'accent. C'est elle qui, lorsque s'éteignent, s'évanouissent, se déplacent les autres éléments du rythme, reste là, sorte de gardien qui nous rappelle que nous sommes en présence d'un vers et non d'un fragment de prose. C'est elle qui bat la mesure, qui est l'élément normal, de bon sens, l'élément qui se trouve « en général identique dans un même alexandrin pour tous les lecteurs, du moment qu'ils se sont mis d'accord sur l'étendue des différentes mesures ». C'est parce que l'accent temporel possède sur les accents d'acuité et d'intensité le privilège immense de n'être point « soumis aux mêmes variations ni aux mêmes déplacements », d'être « essentiellement stable », qu'il doit être proclamé le véritable accent rythmique du vers français. C'est lui qui est « la basse continue, parfaitement perceptible acoustiquement, ... ou le thème profond que la voix transforme en apparence... mais qui de sa nature reste toujours inaltérable ». Ce rythme, « parce qu'il se plie à toutes les nuances du sens, parce qu'il est exclusivement basé sur le sens, mais aussi parce qu'il s'établit à l'aide de l'élément principal de la syllabe, — nous voulons dire la voyelle, — conserve une force si éminente que [ses modifications oratoires] en paraissent seulement une variante plus ou moins lointaine, une copie plus ou moins exacte où cependant se révèlent toujours les caractères de l'original, où l'oreille découvre toujours le dessin primitif. Ainsi sur un corps robuste, on peut placer tour à tour des gazes légères

ou des draperies plus épaisses : sous l'étoffe s'aperçoivent encore la charpente et les muscles. — Tel est le privilège de la durée. On peut donc dire qu'elle crée seule, et essentiellement, le rythme de la langue française, c'est-à-dire l'ordre dans lequel se suivent les syllabes et les groupements qu'elles forment, le temps long venant couper la succession des brèves selon les indications fournies par les divisions naturelles du texte (1). »

Mais le danger de ce rythme, c'est la monotonie. Si les accents musicaux d'acuité et de force venaient se rencontrer toujours à la même place que les accents de durée, le rythme du Vers moderne, analogue à la musique grossière des marches militaires ou des danses, ne gagnerait pas grand'chose à l'abandon du syllabisme et de sa monotone mélodie. Mais le poète a à sa disposition pour orner, nuancer le vers, outre tout l'orchestre des timbres (rime, assonance, allitération), les deux instruments de nuance et d'émotion, de fantaisie et d'originalité : la hauteur musicale et l'intensité qui jouent sur la durée et avec elle à la manière dont s'entrelacent les diverses voix d'une fugue.

Chacun de ces accents a un rôle important dans l'expression de la passion, car certaines émotions imposent aux syllabes à la fois plus de durée et de force, obligent la voix à émettre des notes plus aiguës. D'autres au contraire obligent le lecteur à l'émission de sons à la fois plus courts, plus doux, plus graves. L'intensité, par ses effets de masse, imposant à la phrase des directions ascendantes et descendantes, des crescendo et des decrescendo, des éclats et des douceurs subits, joue un rôle très important dans l'expression des états passionnels d'un poète lyrique, ou des personnages imaginés par un poète tragique.

Quant à l'accent musical, qui est, lui aussi, un rythme émotif, il fait chanter la voix selon la nature des diverses propositions de la phrase, montant sur les groupes suspensifs, les transitions, les exclamations, baissant sur les groupes conclusifs, sur les incisives, les parenthèses, opposant tel groupe à tel autre groupe, les reliant les uns aux autres, engageant, en quelque sorte, dans l'unité de la phrase ou de la strophe, les groupes logiques et les vers dont les autres accents indiqueraient avec trop d'incertitude l'opposition. C'est grâce à ces

(1) G. Lote, *l'Alexandrin Français*, p. 466.

variations de hauteur musicales quelquefois très faibles, mais qui présentent parfois des intervalles de près de deux octaves, que le Vers français est quelque chose de plus qu'un simple rythme : il est une mélodie, un chant (1).

II

Mais ce n'est pas parce qu'ils obéissaient aux règles des manuels que les bons poètes ont fait des vers musicaux, c'est bien plutôt malgré elles, qui, pour la plupart, ont toujours été ou sont devenues arbitraires. C'est tout simplement parce qu'ils avaient le vif sentiment de leur langue et que, lorsqu'ils se mettaient à écrire, ils étaient, en quelque sorte, forcés d'obéir aux ordres qu'elle leur donnait. « Le rythme obéit à la nécessité. »

La phonétique expérimentale se gardera donc d'embarrasser de nouveau les poètes dans des règles rigides. Elle est désolée de constater qu'une tradition s'en va ; mais elle sait aussi qu'il y a plusieurs espèces de traditions : celles qui reposent sur la nature des choses et qu'on n'abandonne pas sans périr ; celles qui reposent sur des observations hâtives ou aventureuses, sur un état de choses qui a disparu. A celles-ci il faut avoir le courage de renoncer sans regret, à moins qu'on n'en veuille faire des valeurs, des idoles, adorées tout simplement parce qu'elles sont *le passé*. Quand les Emigrés revinrent en France avec les Bourbons, ils prétendirent prononcer : le Roué comme on disait avant la Révolution. Tout Paris disait : le Roua. La Nation éclata de rire.

La phonétique expérimentale ne nous donne guère qu'un conseil positif : c'est d'écrire nos vers dans la langue de notre

(1) C'est par les modulations de la voix que les diseurs peuvent le mieux montrer leur maîtrise. « Il y a, dit M. Lote, une beauté certaine dans les modulations du langage, dans le passage des notes graves aux notes aiguës : c'est là qu'on peut apprécier toute la souplesse de l'organe et aussi toute son étendue ; cet organe est essentiellement un muscle en travail, tour à tour contracté ou relâché, tour à tour déployant ou modérant son effort, selon le but qu'il se propose et l'effet qu'il veut produire. » Mais si le vers est un chant, s'ensuit-il qu'il soit de même nature que le chant proprement dit ? « La mélodie du langage ordinaire, dit M. Verrier (*Métrique, I, page 88*) ne saurait se comparer au chant véritable » ; d'abord elle est plus rapide, puis « elle ignore la carrure des phrases. Elle module à travers des modes probablement très variés ». En général, les intervalles nous échappent « parce que nous passons presque toujours de l'un à l'autre par degrés presque insensibles, par des glissées et des portamentos. En outre nous ne maintenons presque jamais un son à la même hauteur ; la voix ne cesse presque jamais de monter et de descendre » (G. Lote, *l'Alexandrin français*, p. 253).

temps, avec la prononciation de notre temps (1), pour des oreilles de notre temps. Pour le surplus, elle nous apprend moins ce que nous devons faire que ce que nous devons éviter. Elle nous dit : Vous êtes libres ; travaillez, cherchez de tous côtés, dans tous les sens, innovez et surtout inventez. Et de son jugement quelle est la norme ? le plaisir que le poète donne à notre cœur, à notre oreille, à notre esprit.

Elle nous dit : Ne croyez pas que *l'Alexandrin, le Grand Vers français* soit mort. Non, il a fait ses preuves. Mais la durée de ses syllabes n'est pas égale ; le nombre n'en est pas fixe. Le chiffre douze n'est pas une limite supérieure qu'il n'est pas permis de dépasser. Il est quelque chose comme le bout d'un champ où le laboureur sait qu'il doit retourner sa charrue, mais sans trop se soucier s'il reste un peu en deçà, ou s'il passe un peu au delà. Il n'a aucune valeur arithmétique ou mystique. Il indique simplement le point aux environs duquel l'oreille française a constaté, par des observations séculaires, que le vers lui donne le plus de plaisir. Pourvu que le nombre des syllabes réunies dans le même fragment de mélodie verbale ne soit pas démesuré (2), que le nombre des groupes rythmiques qu'il contient ne soit pas trop grand (3), que le nombre des syllabes contenues dans le même groupe soit modéré (4), il y a vers et non prose, surtout lorsqu'un même mouvement tend à unir et à subordonner plusieurs fragments d'une même phrase musicale ou strophe. Seulement prenez garde. La tâche est périlleuse. L'accent français étant un accent de pensée, un vers moderne vide de pensée poétique est vide de rythme, inexistant. C'est vraiment ici qu'il n'y a pas « de degré du médiocre au pire ». Si vous êtes un baladin, un jongleur de mots, allez chercher dans le système syllabique et la rime de quoi corseter votre pensée lâche, et allez réciter cela chez les dames, debout au coin des cheminées.

La Césure ! Ne vous occupez plus de la césure, c'est un mot qui a perdu son sens. La fin de l'hémistiche n'est plus aujourd'hui une place privilégiée pour l'accent. Il n'y a plus

(1) Il n'y a, pour un écrivain, qu'une bonne prononciation française, celle de la bonne société parisienne de l'époque où il vit (Abbé Rousselot).

(2) De neuf à quatorze ou quinze syllabes.

(3) De trois à cinq groupes.

(4) De une à six ou sept syllabes. Mais la réunion de plus de trois ou quatre syllabes dans le même groupe le rend très instable.

que les illettrés (1) et les instituteurs, dont la diction fasse, aujourd'hui encore, sentir un accent sur la sixième syllabe, quand cet accent n'est pas nettement indiqué par le sens.

La Rime! Elle n'est pas essentielle pour marquer la fin du vers et, sans elle, il existe. Elle n'est qu'un timbre, un ornement parfois très beau (et son absence donne à plus d'un vers moderne une certaine sécheresse), souvent aussi très monotone. Mais, si vous voulez éviter, grâce à l'emploi des timbres, la sécheresse et la monotonie, rien ne peut vous en indiquer le secret que votre goût et votre oreille. La règle de l'alternance des rimes a bien été fondée sur le désir de corriger la monotonie d'une trop longue succession de sons de même nature. Mais la classification des rimes en féminines et en masculines, telle que l'acceptent encore les poètes conservateurs, est devenue, dans la prononciation actuelle, tout à fait inexacte. Ne sont pas féminins seulement tous les mots terminés par une consonne accompagnée d'un *e* muet, mais aussi tous les mots dont la dernière syllabe se termine par une consonne réellement prononcée. Quant aux mots terminés par une voyelle orale ou nasale, même si ces voyelles sont suivies directement d'un *e* muet ou de consonnes non prononcées (2), ils sont tous masculins (3). En tous cas, si vous rimez, au moins rimez richement. Et cela ne veut pas dire qu'il faut se soumettre à l'absurde règle de la consonne d'appui, mais qu'il faut renoncer aux rimes pour l'œil ou aux anciennes rimes de timbres approximatifs comme les *a*, les *e*, les *o* ouverts avec les *a*, les *e*, les *o*, fermés, que l'on pouvait bien pardonner à un poète obligé de mettre implacablement une rime au bout de chacun de ses vers, mais qui deviennent

(1) Voir à ce sujet la curieuse expérience de M. Lote, dans *Alexandrin français*, page 571.

(2) *An*, *and*, *ant*, *ang*, *ans*, dans *maman*, *grand*, *enfant*, *sang*, *sans*; *en* dans *bien*, *in* dans *moulin*, sont des voyelles nasales; *as* dans *pas*, *at* dans *mât*, *ets* dans *mets* sont des voyelles orales et non un assemblage de voyelles et de consonnes.

(3) Sur ce point, accord complet entre M. Maurice Grammont et M. Lote; voir *Alexandrin Français* page 640: « Sans parler de M. Grammont, déjà cité, dit M. Lote, les poètes symbolistes, dont beaucoup sont des esprits sérieux et informés, ont abandonné cette alternance des rimes, qu'avant eux Littré dénonçait avec une rare décision: « La poésie antique [disait-il, en 1876, dans l'*Histoire de la langue française*] ne s'inquiète pas de la succession alternative des rimes masculines et féminines... Il faut le remarquer, cette règle trompe complètement l'oreille; or, en fait de rime, c'est là une véritable absurdité. » Sur ce point voir aussi Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, pages 245-246, où il félicite Gustave Kaha d'avoir volontiers accouplé « ces sonorités identiques hier ennemies: *cuir*, *buires* — *roi*, *voix*, *joie*, au mépris de la vaine habitude des yeux ».

insupportables aux oreilles délicates du moment que le poète n'est plus obligé à rimer.

Même conseil pour *l'Assonance*. Qu'elle ne soit pas ou bien qu'elle soit parfaite, c'est-à-dire qu'elle soit aussi belle qu'une belle rime. Sinon elle n'est qu'une amulette et souvent vaine, car l'oreille ne perçoit pas les assonances faibles.

Souvent *l>Allitération* est aussi une illusion ou un enfantillage, et il ne faut pas perdre son temps à la chercher. Il est probable que les bonnes allitérations se font toutes seules et que tout l'art du poète consiste, les ayant aperçues, à ne pas les biffer. Il suffit qu'il se préoccupe, quand il décide du sort d'un mot, de ne pas conserver celui qui oblige les lèvres à prononcer des sons, la bouche à faire une grimace, trop en désaccord avec le sens du texte. De même il vaut mieux, plutôt que d'adopter un mot impropre, garder une mauvaise allitération. Car le diseur s'arrangera pour la masquer dans sa déclamation, mettra en relief, au contraire, les consonnes qui sont en harmonie avec le texte : « S'il s'agit d'invectiver Pyrrhus, alors les consonnes mordent, saccadent la parole, et les explosions deviennent brutales. S'il s'agit, au contraire, dans *Hernani*, de faire alterner les extases du couple romantique, alors l'articulation s'amollit au contact de la voyelle, et cet artifice suffit à modifier l'expression totale du morceau. D'autres sujets, pour produire un effet de douceur et de calme, usant aussi d'une autre ressource, éliminent l'emphase autant que possible, se rapprochent, mais sans jamais y atteindre, du rythme le plus simple et le plus « carré » ; il en résulte que les consonnes reçoivent alors des valeurs complètement insignifiantes, ont une importance minime dans la syllabe, et, quand bien même elles sont de timbre identique, restent, pour reprendre le mot de M. Grammont, inertes au point de vue de l'allitération (1). »

L'Hiatus. À peu près toutes les règles qui le proscrivent sont incohérentes, n'ont aucun point d'appui sur la réalité. Il y a des hiatus indifférents, il y en a d'agréables. Seul doit être condamné l'hiatus qui cause une impression acoustique pénible (2), et encore pas toujours, par exemple dans le cas où le poète en a tiré un effet.

(1) G. Lote, *l'Alexandrin Français*, page 433.

(2) Par exemple : il alla à Arras.

Eviter l'*Enjambement*, car il détruit le rythme. Sauf dans les cas exceptionnels, où l'on s'en veut servir pour chercher un effet, il doit être abandonné par les vers-libristes, puisque le poète, n'étant plus arrêté par le nombre fixe des syllabes, a toujours le droit d'allonger son vers. Le vers libre moderne, ou, pour l'appeler par un mot qui prête moins au malentendu, le vers accentué, sera donc plus solidement construit, sera donc un vers dont l'oreille pourra mieux saisir l'unité qu'elle ne peut le faire pour certains vers romantiques, et surtout pour les vers à la façon de François Coppée, imitation paresseuse de la plus lâche manière de Hugo (1).

On voit que la Phonétique Expérimentale nous donne des conseils et non des préceptes ; elle ne nous donne pas de recettes pour faire un chef-d'œuvre (2). Mais qu'elle nous ait montré la vanité des règles dans lesquelles les métriciens étouffaient les poètes, c'est un service dont nous ne saurions trop lui être reconnaissants. Gaston Paris dénonçait, il y a longtemps déjà, la barbarie pédante de « notre système de versification, barbarie... que le simple bon sens rend palpable et que l'histoire de la langue met en pleine lumière, mais qui durera sans doute longtemps encore, à en juger par la docilité avec laquelle nos poètes s'y soumettent, sans s'apercevoir que, de plus en plus, ils travaillent les uns pour les autres, et font des vers français comme les poètes de la Renaissance faisaient des vers latins... N'y aura-t-il chez nous que les savants qui s'affranchissent des préjugés prétendus scientifiques, et la hardiesse d'un Quicherat ou d'un Thurot n'amènera-t-elle pas un poète à essayer une réforme qui rendrait à notre poésie une vie nouvelle, la ferait comprendre de la nation entière et mériterait les applaudissements de tous ceux qui ne se figurent pas avoir reçu au collège, sur ces matières, une révélation auguste dont il est criminel, ou, qui pis est, ridicule, de vouloir changer ou même examiner les dogmes ? »

Cette réforme, les symbolistes l'ont essayée et la Phonétique

(1) M. Lote a fait l'expérience suivante : il a lu devant plusieurs personnes habituées à entendre des vers deux fragments de Hugo : *Durandal travaille* (dans *le Petit Roi de Galice*) et *le Cimetière d'Eylau*, qui contiennent, le premier surtout, beaucoup de rejets. Les lecteurs ont été priés de noter chaque rime au passage. Les uns se sont embrouillés, les autres ont commis de nombreuses erreurs ; bref la plupart d'entre eux ont très vite perdu le sens de l'unité du vers. (*L'Alexandrin français*, page 666.)

(2) Voir *Revue critique des idées et des livres*, n° du 10 janvier 1914, page 121.

Expérimentale confirme qu'elle fut légitime et réussie. Acceptons les quelques certitudes qu'elle nous apporte dans ce monde de doute et de tremblement. Surtout n'accordons pas plus d'importance qu'ils n'en méritent aux dédains de ces transfuges du symbolisme qui ont abandonné un instrument, un mode d'expression trop difficile, juste au moment où ils n'avaient plus rien à dire ; aux railleries de ces néo-classiques qui oublient un peu trop que les chefs-d'œuvre dont ils s'inspirent sont devenus classiques, non parce qu'ils étaient écrits en mètres réguliers, mais parce qu'ils étaient le produit le plus haut de la pensée, du cœur, de la parole d'un temps. Laissons-les dire que la Phonétique nous apprend à faire des vers avec une régle et un compas. Nous savons qu'ils se trompent et que, s'il y a quelque part abus d'esprit géométrique, c'est dans les lois inflexibles édictées par l'ignorance bouffie des vieux maîtres de rhétorique, non dans les découvertes de cette vraie science souple et fluide comme la vie. Elle ne nous enseigne qu'une chose : c'est que l'oreille humaine (la française comme les autres) est un instrument plutôt grossier qu'il faut sans cesse travailler pour le rendre délicat. Elle étudie comment il se comporte en présence de cet ensemble de sons et de bruits qui s'appellent un vers. Et si, le faisant, elle s'aventure à réduire des qualités en quantités, elle ne cesse de nous avertir qu'elle n'opère ainsi qu'à la manière d'un physicien qui décompose ou dissocie les phénomènes pour en mieux découvrir l'âme, mais n'ignore pas que les phénomènes agissent sur nos sens comme qualités, non comme quantités ; que lorsque le soleil du printemps fait battre nos cœurs, c'est non parce que ses rayons ont tant de vibrations à la minute, mais parce qu'ils sont chauds et lumineux.

ANDRÉ SPIRE.