

MICHEL BERNARDY

LE JEU VERBAL

ORALITÉ DE LA LANGUE
FRANÇAISE

ÉDITION NUMÉRIQUE

2016

*à mes élèves,
à l'acteur-poète.*

C'est l'allongement racinien, l'âme de toute sa longueur qui se tend, qui s'allonge en profitant de toutes ses articulations depuis l'épaule jusqu'à la triple phalange des doigts, et au point étincelant des ongles.

Claudiel, Conversation sur Jean Racine.



Zeus d'Hestia, aujourd'hui appelé Poseidon Artemision, conservé au Musée National d'Athènes.

À L'HOMME DE PAROLE

Il y a, dans l'appréhension que l'on peut faire du langage, beaucoup d'inadvertances : inadvertances d'écriture pour celui qui rédige, inadvertances de lecture pour celui qui déchiffre, inadvertances de phrasé pour celui qui profère, inadvertances d'écoute pour celui qui reçoit la formulation verbale d'une sensation, d'un sentiment, d'une pensée. C'est pour tenter de réduire une part de ces inadvertances que j'entreprends cet ouvrage, qui répondra au voeu de mes élèves au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Ils trouveront ici réunies les remarques et réflexions qui ont servi de base à notre étude.

ÉLOCUTION, DICTION, STYLE : ces trois termes servent à exprimer la manière dont les idées sont rendues. Le style a plus de rapport à l'auteur, la diction à l'ouvrage, et l'élocution à l'art oratoire.

Beauzée, Encyclopédie.

Comme on le voit, la sensibilité au langage implique un art d'écrire et un art de phraser, auquel peut être ajouté un art d'entendre. Et, puisqu'on appelle indifféremment musicien le compositeur, l'interprète ou l'amateur éclairé, on peut regretter qu'il n'y ait pas un seul vocable pour nommer celui qui donne forme au verbe, celui qui le profère, et celui qui le reçoit. Je m'adresse donc plus vastement à l'homme de parole, de qui la sensibilité verbale, comme la sensibilité musicale pour le musicien, s'enrichit d'une connaissance – celle-ci centrée sur le langage français en tant que phénomène dans sa dualité graphique et sonore – approfondie par les notes de travail des artisans du verbe (poètes, grammairiens, rhéteurs, comédiens) que j'invite ici à dialoguer autour de certains thèmes. Et l'on verra qu'à leur contact, je serai amené à rectifier un certain nombre d'erreurs

communément répandues dans les esprits, comme le chiendent qui sans cesse prolifère en nos jardins.

L'art, poésie ou autre, est conduit à développer des données initiales, que j'appellerai données brutes, qui sont les productions spontanées de la sensibilité. Il se prend à tourmenter quelque matière : le langage, s'il s'agit d'un poème; les sons purs et leur organisation, s'il s'agit d'une oeuvre musicale; la glaise, la cire, la pierre, les couleurs dans le domaine de la vue. Mais alors toutes les techniques des métiers, les procédés qui servent aux fabrications utiles, viennent apporter à l'artiste leur secours. Il leur emprunte les moyens de dompter la matière et de la faire servir à des fins non utiles. Mais encore l'action met en jeu, non plus les sensibilités toutes nues et toutes simples, non plus l'expression immédiate des émotions, mais bien ce qu'on nomme l'intelligence, c'est-à-dire la connaissance claire et distincte des moyens séparés, le calcul de prévision et de combinaison. Nous devenons les maîtres des actes qui opèrent sur la matière. Nous analysons, classons, définissons, et ceci nous permet d'atteindre des résultats, tels que la composition savante, que nous ne pouvions pas attendre de la seule sensibilité.

Valéry, *Variété, Nécessité de la poésie.*

À l'image de la nature, l'artiste inspire l'artiste par les moyens qu'il utilise et les perspectives qu'il découvre.

La bibliothèque d'un écrivain doit se composer de cinq à six livres, sources qu'il faut relire tous les jours.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet.*

L'homme de génie est celui qui m'en donne.

Valéry, *Mauvaises pensées et autres.*

Quand les poètes parlent d'écriture et de parole, ils en parlent mieux que quiconque. Leur regard n'a pas le pouvoir pétrifiant de certaines analyses ou études produites par les doctes. Certes, ils leur arrive d'avoir parfois des humeurs, d'être rétifs à certaines oeuvres, ils ne font pas toujours la synthèse des courants littéraires, ni l'analyse

globale ou restreinte du langage, mais ils ont le privilège inestimable d'être dans le flot même de la création verbale, qui épouse tous les mouvements de la nature, que la société canalise de siècle en siècle. Ce fleuve tarit parfois pour resurgir de mille sources souterraines. Les juges, les censeurs restent sur la berge, tandis que l'écrivain de tous les temps nage dans le même fleuve que les premiers bardes.

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.*

Baudelaire, *Élévation.*

Le poète vit dans un état de créativité constante, participant à la fois du corps, du coeur et de l'esprit, qui traduit en paroles la prolifération des phénomènes naturels, résumant, par la mobilité globale de sa personne, la fonction spécifique de l'âme, qui est la vie même dans son dynamisme en mal d'objet. Cette puissance impérieuse autant que la faim, la soif ou le désir qui perpétue l'espèce humaine, exige de celui qui lui donne existence une concrétisation unique et immédiate, qui l'apaise temporairement dans le périssable, sans l'assouvir jamais. Cet état de créativité constante est la pierre philosophale de l'artiste qui transmute tout ce qu'il touche en or. Il y donc une part alchimique dans ce grand oeuvre avec des lois et des secrets, dont je ne prétends pas ici épuiser la matière. Je proposerai quelques grands axes de recherche et des moyens pratiques, certains formulés par les encyclopédistes, certains par les linguistes modernes, dans la perspective de la phrase spectacle.

LES VOIX REDEVENUES SILENCE

La reproduction photographique multiplie un aspect momentané de tout ce qui est visible. Réduits à l'état d'images, perdant leur qualité d'objets cernables, des édifices, des sculptures, des objets photographiés donnent une idée approximative de ce qu'ils sont dans la réalité, car, sur la page, le Moïse de Michel-Ange peut occuper le même espace qu'un bijou scythe ou une cathédrale. La multiplication par l'image implique une réduction. Ce qui est volume se métamorphose en surface. Les images toutefois permettent le rapprochement immédiat d'œuvres dispersées dans le temps et l'espace, et constituent ce qu'André Malraux appelle un Musée Imaginaire.

Il est cependant impossible à partir d'une surface de restituer le déploiement spatial d'une oeuvre d'art. Mais, s'il ne s'agit plus d'objets, de sculptures ou d'édifices mais d'œuvres littéraires ou musicales, cette restitution peut se faire. Les ondes sonores, notes ou phonèmes, sont chiffrées par l'ingéniosité de l'homme, et transmises par l'impression typographique. La page en est également le support, mais des interprètes peuvent inscrire dans l'espace l'œuvre littéraire ou musicale comme une cathédrale sonore.

Il y a donc deux arts qui enferment l'homme dans l'homme; ou, plutôt, qui enferment l'être dans son ouvrage, et l'âme dans ses actes et dans les productions de ses actes, comme notre corps d'autrefois était tout enfermé dans les créations de son oeil, et environné de vue. Par deux arts, il s'enveloppe de deux manières, de lois et de volontés intérieures, figurées dans une matière ou dans une autre, la pierre ou l'air. - Je vois bien que Musique et Architecture ont chacune avec nous cette profonde parenté.

Valéry, Eupalinos ou l'architecte.

La parole précède l'écriture comme l'oeuvre d'art précède la photographie. Et l'énergie mentale, la pulsion créatrice, l'enthousiasme sont antérieurs à la parole, à l'oeuvre d'art. Le livre est le support de l'idée, devenue objet, fixée par des signes typographiques. Il assume la fonction de relais expressif. Il contient une voix potentielle, et lui donne sa pérennité. Par cet intermédiaire palpable, la parole peut resurgir, elle qui n'est qu'immédiate, en un temps et en un lieu où l'auteur souvent ne peut plus la proférer devant quiconque.

Sur le plan de la communication, le livre est un défi au temps et à l'espace. À une époque où quatre minutes suffisent pour recevoir une information de la planète mars¹, distante de cinquante-huit millions de kilomètres, n'oublions pas le miracle du livre qui transmet dans le présent, où que l'on soit, le message d'un de nos semblables à des siècles d'intervalle.

Sur le plan sémantique, le présent reste présent, le passé et le futur formulés demeurent pour le lecteur, de quelque temps qu'il soit, définitivement passé ou futur. Le livre est de l'instant fixé comme ce regard du Géomètre de Vermeer, qui demeure à jamais immédiat. Mais, à la différence de l'oeuvre picturale, qui n'existe qu'à un exemplaire, quoiqu'on puisse en prendre une connaissance relative par la reproduction photographique, le livre est multiplié sans rien perdre de son essence. L'oeuvre littéraire existe en soi et peut avoir le même retentissement dans l'esprit du lecteur, quelle que soit la qualité de l'édition. C'est ainsi que l'oeuvre littéraire échappe à Mammon. Si l'on peut coter les toiles de Rembrandt, de Van Gogh, ou de Picasso, on ne peut le faire d'une oeuvre de Dante, Goethe, Dostoïevski, Shakespeare ou Racine.

Par analogie avec le livre, la partition musicale permet le déploiement sonore de l'oeuvre par différents orchestres. À la simple lecture de cette partition, des initiés savent entendre la musique implicitement contenue dans la page, et, comme la musique n'est pas conceptuelle, elle n'a besoin pour se déployer dans le temps et l'espace que d'instruments ou de voix, qui inscrivent leurs courbes mélodiques dans une salle de concert ou d'enregistrement, car l'air est le vrai support de la musique et de la voix, son véritable véhicule, comme les parfums qui emplissent eux aussi l'espace.

¹ La sonde Viking venait alors d'atteindre cette planète le 19 juin 1976.

La parole est conceptuelle. Et la pensée vole au sens des mots par l'oeil dans la lecture ou par l'oreille dans l'audition. En littérature, il est admis par principe que ce qui est conçu pour le théâtre est fait pour être entendu, et que le reste est fait pour être lu dans le silence et la solitude. C'est à l'époque moderne que, grâce à des procédés d'enregistrement sonore, tout écrit peut se faire entendre. Et l'acteur est amené à dire d'autres textes que ceux destinés à la scène.

Or nous savons que Chateaubriand phrasait ses textes comme le fera Flaubert. Il n'est pas une ligne des *Mémoires d'outre-tombe* qui ne soit passée par sa voix. La lecture silencieuse nous restitue sa pensée, son regard posé sur le monde, les êtres et les choses, mais, si nous voulons connaître sa musique intérieure, il nous faut alors entendre ou lire à voix haute ses phrases comme l'écho de ce qu'elles furent à l'origine. Car le livre contient, non seulement la transcription des pensées, des sentiments, des sensations de son auteur, mais aussi le timbre de sa voix. C'est ainsi que Madame Proust permettait à son fils Marcel d'entendre la voix de George Sand.

Quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie, et que je ne devais lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir également pour supérieures à tout dans les livres, attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix, et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas; grâce à lui, elle amortissait au passage toute crudité dans le temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.

Proust, *Du côté de chez Swann. Combray.*

Si nous ne connaissions d'un tableau que sa reproduction en noir et blanc, le motif de la toile nous parviendrait ainsi que l'ordonnance des lignes, mais toutes les nuances des coloris de Chardin ou d'un impressionniste nous resteraient inconnues. Il en est de même en littérature si l'oeil ne capte que la signification mais n'en appréhende pas la substance sonore ni la pulsation. La qualité du papier, la mise en page, le choix des caractères d'imprimerie ne modifient en rien le message du livre que le cerveau reconstitue. Mais le même texte entendu ou proféré se charge d'un autre caractère, qui est la pulpe même de la pensée. Une pêche peut être belle à voir; tant que la bouche n'intervient pas, rien n'est révélé de sa vertu gustative. Quoique sensoriel, l'oeil dans la lecture n'a pas le caractère sensuel approprié qu'il a dans la contemplation d'une oeuvre d'art. Ce n'est pas le sens qui convient à la littérature. Un vers de Racine ne livre à l'oeil qu'une partie de ce qu'il est. Il se lit comme une phrase de Descartes. Seule sa signification parvient à l'esprit. Mais proféré ou entendu, au lieu de n'être que code graphique sur la page, il s'empare d'un corps, d'un souffle, d'une voix, en respectant l'individualité de qui le réincarne, il ébranle l'espace où il s'inscrit selon sa destinée de parole.

Il existe donc une double appréhension du phénomène verbal : la première, conceptuelle, celle qui nous échappe lorsque nous entendons une langue étrangère qui nous est inconnue; la seconde, phonétique, celle dont on se prive lorsque nous volons trop vite au sens des mots. Ce double aspect du langage apparaît lorsque nous assistons à la projection d'un film étranger sous-titré. Il ne faut donc pas oublier qu'à l'origine humaine est le verbe dans la parole proférée, et que le livre est un relais, qu'il contient en quelque sorte une voix captive, privée de sa qualité sonore, devenue objet, réduite aux deux dimensions de la page, une voix redevenue silence.

LA LUMIÈRE PARLÉE

Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte; il expirait onduleusement à l'oreille d'où il précipitait l'action du sang. Sa façon de dire les terminaisons en i faisait croire à quelque chant d'oiseau; le ch prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les t accusait le despotisme du coeur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain. Combien de fois n'ai-je pas laissé continuer une discussion que je pouvais finir, combien de fois ne me suis-je pas fait injustement gronder pour écouter ces concerts de voix humaine, pour aspirer l'air qui sortait de sa lèvre chargé de son âme, pour étreindre cette lumière parlée avec l'ardeur que j'aurais mise à serrer la comtesse sur mon sein!

Balzac, *Le Lys dans la vallée*, I.

La voix joue sur tout le clavier sensoriel de l'être humain. La parole en tant que phénomène sonore est associée à la lumière palpable. Les correspondances entre phénomènes acoustiques et lumineux comme manifestations de l'énergie sont déjà formulées dans les premiers livres de l'humanité.

Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.

La terre était informe et toute nue, les ténèbres couvraient la face de l'abîme; et l'Esprit de Dieu était porté sur les eaux.

Or Dieu dit : « Que la lumière soit faite! » et la lumière fut faite.

Dieu vit que la lumière était bonne, et il sépara la lumière d'avec les ténèbres.

Il donna à la lumière le nom de Jour et aux ténèbres le nom de Nuit.

Genèse 1.1.5.¹

L'énergie indifférenciée régnant sur le tohu-bohu, la pulsion mentale, précède la parole, qui est elle-même antérieure à la lumière, elle-même antérieure à la série des vocables.

Le Seigneur Dieu forma donc l'homme du limon de la terre, il répandit sur son visage un souffle de vie, et l'homme devint vivant et animé.

Genèse II. 7.

Le souffle étant donné à la terre, la glaise enfin s'anime et parle. L'homme est vivant, qui nomme autour de lui toute chose. Et il se multiplie.

La terre n'avait alors qu'une seule langue et qu'une même manière de parler.

Or le Seigneur descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les enfants d'Adam.

Et il dit : « Ils ne sont maintenant qu'un peuple, et ils ont tous le même langage; et, ayant commencé à faire cet ouvrage, ils ne quitteront point leur dessein qu'ils ne l'aient achevé entièrement.

Venez donc, descendons en ce lieu, et confondons-y tellement leur langage, qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres.

C'est en cette manière que le Seigneur les dispersa de ce lieu dans tous les pays du monde, et qu'ils cessèrent de bâtir cette ville.

Genèse XI. 1, 5-8.

La formulation verbale, dès lors, se diversifie, en même temps que l'humanité se répand sur la terre. La parole se multiplie par la phonétique et devient universelle. Une mutation s'opère sur le plan du langage. Le jour, la nuit, en tant que concepts, s'exprimeront désormais par des sons différents selon les peuples. À ce moment de l'histoire, la langue se dédouble. Il y aura pour tout vocable une signification et une forme phonétique particulières. Seul l'initié comprend encore la langue originelle. Et nous retrouvons avec Moïse l'identification de la parole à la flamme.

¹ Bible de Lemaistre de Sacy.

Alors le Seigneur lui apparut dans une flamme de feu qui sortait du milieu d'un buisson; et il voyait brûler le buisson sans qu'il fût consumé.

Moïse dit donc : « Il faut que j'aie reconnu quelle est cette merveille que je vois, et pourquoi ce buisson ne se consume point. »

Mais le Seigneur, le voyant venir pour considérer ce qu'il voyait, l'appela du milieu du buisson, et il lui dit : « Moïse, Moïse! » Il lui répondit : « Me voici. »

Exode III. 2-4.

Le Seigneur vous parla du milieu de cette flamme. Vous entendîtes la voix qui proférait ses paroles; mais vous ne vîtes en lui aucune forme.

Deutéronome IV. 12.

La parole est brûlante, immatérielle et sans autre support visible que la flamme. Sur le mont Sinaï, la voix de Yahvé se manifeste encore, non plus à un seul, mais aux yeux de tout le peuple d'Israël.

Le troisième jour étant arrivé, sur le matin, comme le jour était déjà grand, on commença à entendre des tonnerres et à voir brûler des éclairs; une nuée très épaisse couvrit la montagne, la trompette sonna avec grand bruit, et le peuple qui était dans le camp fut saisi de frayeur.

Tout le mont Sinaï était couvert de fumée parce que le Seigneur y était descendu au milieu des feux. La fumée s'en élevait en haut comme d'une fournaise; et toute la montagne causait de la terreur.

Le son de la trompette s'augmentait aussi peu à peu, et devenait plus fort et plus perçant. Moïse parlait à Dieu, et Dieu lui répondait.

Exode XIX. 16, 18-19.

Et la voix de Yahvé se grave pour la première fois. La parole devient écriture.

Le Seigneur ayant achevé de parler de cette sorte sur la montagne de Sinaï, donna à Moïse les deux tables du Témoignage, qui étaient de pierre, et écrites du doigt de Dieu.

Exode XXXI. 18.

Dans le Nouveau Testament, le Verbe de Dieu s'inscrit, non plus dans la pierre, mais dans la chair même de l'homme, et deviendra comme lui mobile et périssable.

Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu.

Il était au commencement avec Dieu.

Toutes choses ont été faites par lui; et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans lui.

Dans lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes.

Celui-là est la vraie lumière qui illumine tout homme venant en ce monde.

Et le Verbe a été fait chair, et il a habité parmi nous, et nous avons vu sa gloire, sa gloire, dis-je, comme du Fils unique du Père, étant plein de grâce et de vérité.

Évangile de Jean I. 1-4, 9, 14.

L'esprit de Dieu se manifeste à nouveau sous forme de flammes pour donner à tout homme l'usage des vocables dans leurs métamorphoses phonétiques. C'est alors qu'il rassemble ce que Babel avait dispersé.

Quand les jours de la Pentecôte furent accomplis, les disciples étant tous ensemble dans un même lieu,

on entendit tout d'un coup un grand bruit comme d'un vent violent et impétueux qui venait du ciel, et qui remplit toute la maison où ils étaient assis.

En même temps ils virent paraître comme des langues de feu qui se partagèrent et s'arrêtèrent sur chacun d'eux.

Aussitôt, ils furent remplis du Saint-Esprit, et ils commencèrent à parler diverses langues, selon que le Saint-Esprit leur mettait les paroles en la bouche.

Actes des apôtres II. 1-4.

À des siècles d'intervalle, les auteurs du Pentateuque et ceux du Nouveau Testament nous livrent les fragments d'une épopée du verbe. Et Balzac interroge à son tour les relations entre vie, énergie, lumière et verbe.

Le son n'est-il pas une modification de l'air, comprimé, dilaté, répercuté? Vous connaissez la composition de l'air : azote, oxygène et carbone. Comme vous n'obtenez pas de son dans le vide, il est clair que la musique et la voix humaine sont le résultat de substances chimiques organisées qui se mettent à l'unisson des mêmes substances préparées en vous par votre pensée coordonnées au moyen de la lumière, la grande nourrice de votre globe.

Balzac, *Séraphîta*.

Et c'est finalement au poète que revient le privilège de nommer le mystère de la formulation verbale.

La lumière enfantait la mélodie, la mélodie enfantait la lumière, les couleurs étaient lumière et mélodie, le mouvement était un Nombre doué de la Parole.

Balzac, *Séraphîta*.

L'ÉCRITURE ET LA PAROLE

Je nais à chaque instant pour chaque instant. VIVRE!... JE RESPIRE. N'est-ce pas tout JE RESPIRE... J'ouvre profondément chaque fois, toujours pour la première fois, ces ailes intérieures qui battent le temps vrai. Elles portent celui qui est, de celui qui fut à celui qui va être... JE SUIS, n'est-ce pas extraordinaire? Se soutenir au-dessus de la mort comme une pierre se soutiendrait dans l'espace? Cela est incroyable.

Valéry, *Mon Faust*.

Cette conscience charnelle de l'être, vivant par le mystère de la fonction respiratoire, qui lui permet de prendre possession du temps qu'il fragmente de façon successive et de l'espace qu'il absorbe, évoque ici la virginité d'Adam, la naissance de tout homme. Que ce texte nous serve de prélude aux perspectives de la vocalisation d'un texte par l'acteur.

L'homme est un fleuve de sang qui parle.

D. H. Lawrence, *Le serpent à plumes*

Longtemps, longtemps, la voix humaine fut base et condition de la littérature. La présence de la voix explique la littérature première, d'où la classique prit forme et cet admirable tempérament. Tout le corps humain présent sous la voix, et support, condition d'équilibre de l'idée. Un jour vint où l'on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut tout altérée. Évolution de l'articulé à l'effleuré, - du rythmé et enchaîné à l'instantané, - de ce que supporte et exige un auditoire à ce que supporte et emporte un oeil rapide, avide, libre sur une page.

Valéry, *Tel quel. Littérature*.

Indissociables sont l'écriture et la parole pour nombre d'écrivains, qui considèrent le livre comme un relais graphique, une partition analogue à celle du musicien, que d'autres à loisir peuvent interpréter avec leur voix parlée pour instrument.

Le poème est une abstraction, une écriture qui attend, une loi qui ne vit que sur quelque bouche humaine.

Valéry, *Pièces sur l'art. De la diction des vers.*

On fait les vers de sa voix. Si nous connaissions ce rapport très véritable, nous saurions quelle fut la voix de Racine.

Valéry, *Cahiers. Poésie.*

Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain que rien ne demeurera sans être proféré. Ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement, mais de l'intellectuelle parole à son apogée, que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la musique.

Mallarmé, *Variations sur un sujet. Crise de vers.*

Pour l'acteur, il importe donc, comme pour l'interprète en musique, d'entendre la mélodie que le livre renferme, afin de rendre à l'espace la parole.

La parole et l'écriture sont les deux miracles qui font descendre la pensée dans le monde de la voix et du regard, de l'action et du spectacle, en les obligeant à se joindre.

Lavelle, *La Parole et l'écriture.*

La formulation graphique et la formulation phonique, chacune régie par un code particulier, sont les deux aspects du phénomène qui permet de rendre une pensée communicable. L'œil s'adapte au livre, l'oreille et la voix, à la parole pour la communication d'un message transmis selon des modalités différentes.

Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. Mais parmi

toutes ces possibilités, il en est une et une seule, qui place enfin ce texte dans les conditions où il prendra forme et force d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir. Et cette voix doit être telle qu'elle s'impose, et qu'elle excite l'état affectif dont le texte soit l'unique expression verbale. Ôtez la voix et la voix qu'il faut, tout devient arbitraire. Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres. C'est l'exécution du poème qui est le poème. En dehors d'elle, ce sont des fabrications inexplicables, que ces suites de paroles curieusement assemblées.

Valéry, *Variété. Première leçon du cours de poétique.*

Le texte imprimé d'une pièce de théâtre, particulièrement en vers classiques, se présente à l'œil comme une série de blocs compacts de signes typographiques, que chacun peut déchiffrer par la lecture au même titre qu'un roman ou un traité de philosophie. Mais le verbe lisible ainsi fixé sur la page contient tout le possible d'une représentation scénique, où la voix des acteurs intervient pour inscrire ce même texte dans l'espace de façon mobile et sonore. Le livre est une voix captive. La voix est un livre qui s'échappe.

Envolez-vous, pages tout éblouies!

Valéry, *Le Cimetière marin.*

Dans sa représentation scénique, le texte subit donc une double métamorphose, du fait qu'il n'est plus reçu par l'œil d'un lecteur solitaire mais par l'oreille nombreuse d'un auditoire. La lecture est libre et individuelle. L'audition est contrainte et plurielle. De la ligne imprimée à l'onde sonore, une mutation s'opère sur le plan de la formulation verbale, qui obéit, d'une part, aux lois de perception particulière de l'œil et de l'oreille, et, d'autre part, à celles de la compréhension individuelle et collective.

L'œil reçoit sur la rétine l'image renversée du livre que le cerveau rétablit dans sa réalité spatiale. Mais les mots, alignés sur la page dans leur ordonnance graphique, ne signalent pas leur importance réciproque. C'est l'œil qui, bondissant de ligne en ligne, groupe les mots selon leur fonction syntaxique, afin que leur sens

parvienne à l'esprit. Le lecteur a possibilité de relire quand l'édifice de la phrase entière lui échappe, parce qu'un mot charnière lui est resté caché par inadvertance. Il peut lâcher le livre, le reprendre deux jours plus tard. Il peut changer de lieu avec le même livre, ou bien l'abandonner pour en ouvrir un autre. Il peut aussi se dire à mi-voix, pour lui-même, certains passages du texte, afin d'en éprouver la substance sonore ou de mieux mesurer le poids d'une pensée.

L'oreille reçoit sur le tympan une série d'ondes sonores intelligibles, qui lui sont transmises de façon intermittente, que le cerveau relie de façon cohérente pour la compréhension immédiate du message ainsi livré. Au théâtre, le lieu d'émission et le lieu d'écoute sont organisés, et le verbe est émis par des acteurs pour une durée déterminée. La relecture y est impossible, et l'oreille seule doit capter dans son déroulement la formulation sonore d'un texte que l'acteur lance dans l'espace. Chaque auditeur reconstitue dans son esprit la pensée contenue instantanément dans la phrase vocalisée, qui lui est livrée de façon fragmentaire et irréversible.

Dans la disposition de la voix qui tantôt s'élève et tantôt s'abaisse et change à chaque instant le rythme et le ton, dans la composition des sons, dans le jeu des voyelles et des consonnes, dans le mouvement même de la phrase, la volonté trouve des moyens d'action si souples et si variés qu'elle réussit à reproduire dans le monde de la parole la courbe sinuieuse de la réalité, les états d'âme les plus délicats, et même les rêves les plus chimériques de l'imagination. Mais l'ouïe qui les reconnaît et les retrouve avec une docilité attentive et complaisante nous en donne seule une possession véritable. La correspondance entre l'ouïe et la voix fait apparaître en nous un dialogue intérieur qui est la conscience elle-même. Nous sommes à la fois l'acteur qui tient le rôle et le spectateur qui l'écoute. Mais entendre la voix, c'est toujours la reproduire intérieurement. De telle sorte que l'ouïe est un écho de la voix, comme la voix était elle-même un écho de l'ouïe. « Qu'est-ce que la bouche - demande Novalis - sinon une oreille qui se meut et qui répond? »

Lavelle, *La parole et l'écriture*.

La phrase typographiée sur la page est inerte. La phrase vocalisée sur scène est mobile. Le livre assure le relais potentiel d'une expression verbale. L'acteur en figure le relais cinétique.

Il en est de l'orateur comme du musicien, à qui le génie seul inspire le chant, et que l'oreille et l'art guident dans l'enchaînement des modulations.

La musique a besoin d'exécution, elle est muette et nulle sur le papier; de même l'éloquence sur le papier est presque toujours froide et sans vie, elle a besoin de l'action et du geste.

D'Alembert, *Encyclopédie. Élocution*.

Dire les phrases, prononcer les mots, les rendre sonores par l'exercice des lèvres, de la gorge et du larynx, de la raquette de la langue qui vanne les paroles, les dégeler de leur gangue imprimée par la chaleur des sentiments, les faire entendre (les jeter aux échos), leur faire faire écho dans la salle et la mémoire (la masse sensible) des spectateurs, créer ainsi les mots, articuler, entrechoquer les sons, donner leur sens aux répliques en les échangeant, il faut que ce tumulte ordonné, ce feu d'artifice (des syllabes) de cette mécanique des mots se fasse pour que l'oeuvre naisse, prenne corps, pour qu'elle existe; c'est par la profération seule que l'action naît, que l'oeuvre commence à vivre physiquement pour les acteurs et par le spectateur. L'acteur mâche les phrases et les incorpore à ses sentiments par cet exercice physique, par cette fécondation, artificielle peut-être, mais nécessaire pour que la pièce passe à la vie, qu'elle quitte l'état larvaire de l'impression, l'état embryonnaire des gestes, où elle se trouve sur le papier.

Jouvet, *Le comédien désincarné*.

Du graphique au phonique, le verbe s'inscrit en perspective dans l'espace et l'instant pour s'incarner dans le multiple. C'est lorsque l'écriture redevient parole que le verbe mis en branle, reçu par un auditoire dans sa dynamique spatiale et temporelle, prend sa charge humaine et manifeste l'énergie, qui, dans le livre, n'est qu'à l'état potentiel. Or l'énergie précède l'écriture et la parole comme le fondement même de la vie qui anime l'esprit. Et la parole est en quelque sorte une infraction au silence de la pensée.

Le silence est l'atmosphère de notre esprit. La lumière dissipe la nuit, mais le son traverse le silence, qui le supporte, sans l'abolir. Il est comme l'air où la flèche vole, comme la mer que fend le navire. La parole ne laisse pas plus de trace dans le silence que la flèche dans l'air ou le navire dans la mer.

Lavelle, *La parole et l'écriture.*

Ce verbe à double face qui s'inscrit dans l'espace entre le silence d'une lecture privée et le silence public qui suit sa représentation, entrecoupé lui-même de silences dans sa transmission vocale doit être manié de façon particulière par l'acteur, relativement à l'auteur et relativement au spectateur. Car, pour l'acteur, le droit à la parole implique une responsabilité morale, et vis-à-vis de l'auteur qu'il ressuscite, et vis-à-vis du spectateur qu'il ébranle par l'énergie d'un message qu'il emprunte, et qu'il se doit de restituer dans son intégrité vivante et immédiate, en toute clarté.

La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur, cela même que le citoyen, qui en aura idée, fonde le droit de réclamer à un État, comme compensation de l'amoindrissement social.

Mallarmé, *Crayonné au théâtre, Le Genre ou des modernes.*

On n'humanisera jamais trop le monde par l'art et la parole, et l'incarnation du verbe par l'acteur lance un défi aux lois naturelles, car un être à travers l'espace et le temps a besoin de lui pour ressusciter devant une audience fraternelle. Cette transmission directe du périssable au périssable, où la mort est abolie, doit donner au comédien le scrupule d'être accordé à l'autre comme un double. C'est là, de loin, l'aventure la plus passionnante, c'est là que le mystère du théâtre touche au sacré.

*Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir.*

Mallarmé, *Sur les bois oubliés...*

L'invention du théâtre, dans sa puérité, a quelque chose de divin : Bacchus, Orphée, Dionysos, Éleusis, mystères, approfondissements, descente aux enfers, descente en soi-même, recherche autre part, hors de soi.

Jouvet, *Témoignages sur le théâtre.*

Il y a dans le travail de l'acteur un je ne sais quoi qui m'effraie : peut-être ce contraste entre le but poursuivi qui n'est qu'un jeu (aussi brillant soit-il) et la grave opération d'ordre spirituel qui s'accomplit au secret de son être. Magnifique et dangereux métier qui consiste à se perdre, puis à se retrouver. Mais entre les deux états, quelques-uns d'entre eux en vivent un autre, à leur insu, peut-être. Beaucoup ne se doutent pas qu'en poursuivant le but dérisoire que les auteurs leur proposent, il leur arrive de passer près d'un seuil redoutable que seuls les saints ont franchi.

Mauriac, *Journal. Le Mystère du théâtre.*

La parole surgit à chaque instant de notre vie quotidienne, et la parole existe en tant qu'objet de création artistique. Du plus élémentaire au plus élaboré, du fonctionnel à l'expressif, de la manchette d'un journal au poème, la manifestation verbale a le double privilège de naître spontanément ou d'exiger sa mise en forme. C'est ce qui en fait toute l'ambiguïté pour qui n'en saisit pas l'étendue. Dans les autres arts, la frontière est nettement tracée. Une connaissance technique est requise et admise d'emblée, car tout y est neuf à l'esprit vierge. L'apprentissage est nécessaire.

Chaque mot est un assemblage instantané d'un son et d'un sens, qui n'ont point de rapport entre eux. Chaque phrase est un acte si complexe que personne, je crois, n'a pu jusqu'ici en donner une définition supportable. Quant à l'usage de ce moyen, quant aux modalités de cette action, vous savez quelle diversité est celle de ces emplois, et quelle confusion quelquefois en résulte. Un discours peut être logique, il peut être chargé de sens, mais sans rythme et sans nulle mesure. Il peut être agréable à l'oreille, et parfaitement absurde ou insignifiant; il peut être clair et vain; vague et délicieux. Mais il suffit, pour faire concevoir son étrange multiplicité, qui n'est

que la multiplicité de la vie même, d'énumérer toutes les sciences qui se sont créées pour s'occuper de cette diversité et en étudier chacune quelqu'un des aspects. On peut analyser un texte de bien des façons différentes, car il est tour à tour justiciable de la phonétique, de la sémantique, de la syntaxe, de la logique, de la rhétorique, de la philologie, sans omettre la métrique, la prosodie et l'étymologie.

Valéry, Variété. Poésie et pensée abstraite.

Faute de sentir que la langue est à la fois proche et distante, les jeunes acteurs brûlent généralement l'étape verbale, comme supposée connue, pour passer au stade téméraire de l'interprétation. Les mots ne leur semblent exister que pour être mémorisés au plus vite. Ils les consomment sans tenir compte de leur substance, de leur énergie, de leur action réciproque. Ils méconnaissent le maniement des phrases pour n'avoir pas envisagé l'énoncé dans sa forme et dans sa vibration. Or l'incarnation du verbe par l'acteur est une opération privée qui sert de préalable à toute représentation théâtrale. Elle suppose un accord parfait entre un texte écrit et la personnalité physique de l'interprète avant la moindre intervention du metteur en scène.

Tant que l'écriture n'a pas trouvé sa respiration exacte, sa pulsation cardiaque, aucun rendez-vous ne peut être donné au personnage. Voilà pourquoi la connaissance du langage me paraît primordiale pour l'acteur comme sa signature personnelle, en un temps où la scénographie joue sur d'autres registres, qui souvent interceptent son message en tant que signe, et qui parfois le masquent. L'acteur d'aujourd'hui doit donc plus que jamais envisager l'artisanat du verbe en fraternité avec les écrivains qui ont forgé l'instrument de notre peuple, comme une responsabilité vis-à-vis d'une langue qu'il perpétue.

Le chant profond de notre langue est chaque jour altéré par la civilisation mécanique et ses moyens considérables. Le jargon règne, et le langage français en est opprimé au point qu'il nous le faut sans cesse réapprendre, et non seulement l'actuel, mais encore celui des siècles passés. L'erreur s'affiche, et la vérité n'est plus perçue comme évidente. Le monde verbal est à reconquérir. Il forme l'individualité d'un peuple au-delà des frontières d'une nation. Les acteurs y doivent

être sensibles. Leur rôle est d'interroger la parole en un temps où l'image prévaut, comme l'ont interrogée les poètes, qui savent de quoi est fait le talent d'un autre poète, le génie d'une langue et sur quoi repose le mystère de la parole.

On n'habite pas un pays, on habite une langue.

Cioran, Aveux et anathèmes.

LA TRIPLE INCARNATION DU VERBE

On apprend, enfant, à marcher, à parler, à lire, à écrire, et la mémoire enregistre un certain nombre d'actes plus ou moins complexes nécessaires à la communication, qui deviennent réflexes, où l'effort de la volonté consciente n'a plus à intervenir. Ainsi libéré sur le plan élémentaire, l'homme, ayant acquis l'automatisme de certains relais mentaux, peut-il se manifester sur un plan supérieur pour une expression plus vaste et plus complexe. Le corps doit devenir l'instrument parfait de la pensée toujours en quête d'inconnu. Et, puisque je parle d'instrument, le musicien accorde entièrement le sien au registre de sa sensibilité pour interpréter sans faille une partition musicale. L'acteur, lui, comme le chanteur ou le danseur, est à la fois l'instrumentiste et l'instrument. L'instrumentiste éprouve et l'instrument doit exprimer pour que le spectateur à son tour éprouve ce que l'auteur a exprimé.

Nous sommes, si j'ose dire, des hommes centaures. Nous sommes à la fois le cheval et le cavalier. Le cheval pour l'élan, et le cavalier pour les mouvements intérieurs, pour la façon de se servir de cet élan, le retenir, le laisser aller, pour la maîtrise du mouvement.

Henri-Rollan, *Entretien avec Roger Vrigny*.

C'est ici que l'on va sentir la justesse de la comparaison de Lucien, qui veut que le style et la chose, comme le cavalier et le cheval, ne fassent qu'un et se meuvent ensemble. C'est ainsi qu'après avoir animé à la course un cheval sensible à l'éperon et docile au frein, un cavalier habile et hardi lui fait franchir les plus hautes barrières et les fossés les plus profonds; mais après cette fougue, il doit savoir le modérer et le réduire à un pas tranquille. Il en est de même de l'orateur. Toujours de la fougue serait de la folie. Il doit savoir placer, varier, ménager, distribuer ses mouvements. Le clair-obscur de la peinture, le

forte-piano de la musique sont des règles pour l'éloquence. Dans les arts comme dans la nature, rien n'a de l'effet que par les contrastes. Il ne s'agit que de concilier les oppositions et les convenances, les dissonances et les accords, et de marier les contraires de façon que de leur mélange et de leur diversité même se forme un tout harmonieux.

La nature a prescrit des lois, non seulement aux mouvements des corps, mais à ceux de l'âme, et par conséquent à ceux de l'éloquence. Qu'on suive ces lois; tout se place, tout se succède avec aisance, et rien des forces qu'on emploie ne sera perdu. Mais qu'on change l'ordre établi par la nature; plus d'accord entre l'âme factice du déclamateur et l'âme de ceux qui l'écoutent : les cordes sensibles de celle-ci perdent leur résonance et ne répondent plus; et l'auditoire, tranquille et froid, tandis que l'orateur s'agite et se tourmente, ne conçoit pas pourquoi il ne sent rien de ce qu'on veut lui inspirer.

Marmontel, *Encyclopédie. Mouvement du style*.

Le jeune acteur s'imagine parfois que, parce qu'il parle et respire depuis l'enfance, il lui suffit de mémoriser un texte et de se fier à son seul instinct pour trouver le ton juste d'un personnage qu'il a charge d'interpréter, et que son instrument suivra toujours et sera suffisamment expressif. Mais le langage qu'il emploie sur scène n'est pas le sien, non plus que la pensée qu'il emprunte. Il est l'intermédiaire entre un autre, l'auteur, et un autre, le spectateur, comme le livre est l'intermédiaire entre l'auteur et lui. Il y a autant de distance entre le langage écrit et sa parole qu'entre la partition musicale et la voix d'un chanteur. Tout son art consiste donc à réduire cette distance. Qu'il médite, s'il n'en est pas convaincu, cette révélation de Rimbaud, qui est applicable à l'acteur dans sa relation singulière avec l'identité d'un autre.

C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. Pardon du jeu de mots. Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!

Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*.

Qui donc me pense, moi, acteur sur scène? Le personnage ou l'auteur à travers le personnage, et le spectateur à travers moi. Et si la formulation verbale semble étrangère à l'artiste créateur lui-même, à plus forte raison l'est-elle pour l'interprète qui la transmet et pour le spectateur qui la reçoit.

Cortot, avec qui je dînais l'autre jour, m'a raconté une histoire extraordinaire. En 1918, quand Debussy est mort, on a voulu faire une soirée pour Debussy. Cortot est allé voir Madame Debussy, qui était avec sa petite fille, qui avait huit ans. Cortot a demandé à Madame Debussy d'écouter l'interprétation qu'il allait donner des Préludes. Et il a joué sur le piano de Debussy. Madame Debussy était dans un état épouvantable, elle pleurait; son émotion était effrayante. Cortot se tourne vers la petite fille qui était assez calme et lui demande : « Est-ce ainsi que ton père jouait? - Non, non, ce n'est pas comme ça. - Ah! Pourquoi? - Parce que lui, il écoutait plus. » L'instrumentiste qui essaie de faire passer dans la musique tout ce qu'il éprouve lui-même, c'est proprement l'art du dilettante, celui qui veut se vider dans le texte, alors qu'il y a une musique qui existe objectivement. Debussy n'interprétait pas comme ça, il entendait plus. Il faut entendre respectueusement pendant qu'on joue. C'est ce que doit faire l'acteur.

Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle.*

Au théâtre, l'auteur, l'acteur et le spectateur font fusionner leur individualité dans une pensée globale, c'est ce qu'on peut appeler la triple incarnation du verbe. Magnifique trinité humaine, et fraternelle! L'auteur écrit mais ne joue pas. L'acteur joue mais n'écrit pas. Le spectateur n'écrit ni ne joue, mais il intervient dans la création théâtrale par la qualité de son écoute. On dit de lui aussi qu'il a du talent. C'est sur ce je ternaire que repose le jeu scénique.

Auteur, acteur ou spectateur, aucun d'entre eux, dans l'instant où il éprouve cet acte, où il le commet, ne peut en parler ou en juger sans cesser aussitôt d'y participer, sans quitter le jeu et s'exclure de cette communion.

Jouvet, *Témoignages sur le théâtre.*

Comme pour être clair il ne faut pas concevoir à demi, il ne faut pas non plus sentir à demi pour être éloquent. Le sentiment dont l'orateur doit être rempli est un sentiment profond, fruit d'une sensibilité rare et exquise, et non cette émotion superficielle et passagère qu'il excite dans la plupart des auditeurs, émotion qui est plus extérieure qu'interne, qui a pour objet l'orateur même plutôt que ce qu'il dit, et qui dans la multitude n'est souvent qu'une impression machinale et animale produite par l'exemple ou par le ton qu'on lui a donné. L'émotion communiquée par l'orateur, bien loin d'être dans l'auditeur une marque certaine de son impuissance à produire des choses semblables à ce qu'il admire, est au contraire d'autant plus réelle et d'autant plus vive que l'auditeur a plus de génie ou de talent; pénétré au même degré que l'orateur, il aurait dit les mêmes choses; tant il est vrai que c'est dans le degré seul du sentiment que l'éloquence consiste..

d'Alembert, *Encyclopédie. Élocution.*

L'acteur doit donc rejoindre l'autre par le verbe : l'auteur par un de ses avatars temporels, et le spectateur dans l'obscurité de la salle, cependant que le verbe a sa vie indépendante, une part qui résiste à toute tentative d'appropriation. C'est dans cette stratégie d'intervention et de non intervention que réside l'essence de son art. Mais, avant toute chose, il doit se préoccuper d'exécuter correctement le texte qui lui est confié, comme un chanteur sa partition, avant de l'interpréter. Il doit être lisible comme un livre ouvert.

Est-ce qu'une parole, elle peut se comprendre soi-même? mais afin qu'elle soit,

Il faut un autre qui la lise.

Ô la joie d'être pleinement aimé! ô le désir de s'ouvrir par le milieu comme un livre!

Et soi-même, ceci seulement, eh quoi,

Que l'on est totalement clair, lisible, mais que l'on se sente actuellement

Prononcé

Comme un mot supporté par la voix et par l'intonation de son verbe!

Claudiel, *Partage de midi.*

L'acteur doit s'objectiver pour être le point de convergence entre la sensibilité de l'auteur et celle du public.

L'objectivité qui fait certains poètes panthéistes et aussi les grands comédiens, devient telle que vous vous confondez avec les êtres extérieurs. Vous voici arbre mugissant au vent et racontant à la nature des mélodies végétales. Maintenant vous planez dans l'azur du ciel immensément agrandi.

Baudelaire, *Du vin et du haschisch*.

Homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient, et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet*.

Être le passage de deux pensées conjointes, comme en optique le point focal de convergence de rayons lumineux, le lieu d'échange d'une triple sensibilité : celle multiple du public, celle qu'on a soi devant l'oeuvre à interpréter, prolongée et modifiée dans l'acte théâtral, celle de l'auteur, exclu de la scène par le jeu dramatique, ou retiré du monde par le mystère de la mort, telle doit être la vocation première du comédien.

Je devins un opéra fabuleux.

Rimbaud, *Une saison en enfer*.

De l'auteur ne subsiste que le texte. C'est à partir de là que l'acteur, et, depuis le début du siècle, le metteur en scène vont oeuvrer. Sur le plan strictement verbal, l'auteur, pour qui sait lire entre les lignes, donne parfois des indications.

Songez que je vous parle une langue étrangère.

Racine, *Phèdre*.

J'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poésie très nouvelle, que je pourrai définir en ces deux mots : peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit.

Mallarmé, *Lettre à Henri Cazalis*.

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée, et tirant.

Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*.

Le poète se consacre et se consume à définir et à construire un langage dans le langage; et son opération qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et qui n'est jamais achevée comme jamais elle n'est exactement possible, tend à constituer le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle. Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement et même si mystérieusement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire.

Valéry, *Variété. Situation de Baudelaire*.

L'acteur doit être polyglotte. Il ne suffit pas pour lui de savoir sa langue, il lui faut la manier de façon autre, connaître tous les possibles que cette même langue contient, toutes les langues étrangères incluses dans sa langue maternelle. Il y a un travail de traduction, de transposition constant dans l'art dramatique, non pas uniquement parce que le texte, compte tenu de l'évolution de la langue, a vieilli, mais parce que chacun parle sa langue personnelle dans une langue commune à tout un peuple. Racine dut éclairer sur ce point la Champmeslé, à qui il indiquait le phrasé de ses vers, comme en témoin ici son fils.

Tout le monde sait le talent que mon père avait pour la déclamation dont il donna le vrai goût aux comédiens capables de le prendre. Ceux qui s'imaginent que la déclamation qu'il

avait introduite sur le théâtre était enflée et chantante sont, je crois, dans l'erreur. Ils en jugent par la Duclos, élève de la Champmeslé, et ne font pas attention que la Champmeslé, quand elle eut perdu son maître, ne fut plus la même, et que, venue sur l'âge, elle poussait de grands éclats de voix, qui donnèrent un faux goût aux comédiens.

Comme il avait formé Baron, il avait formé la Champmeslé, mais avec beaucoup de peine. Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait. L'écolière, fidèle à ses leçons, quoique actrice par art, sur le théâtre paraissait inspirée par la nature.

Louis Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine.*

Shakespeare aussi devait avoir des séances de lecture avec sa troupe pour éclairer les intentions de son texte et pour aider ses comédiens à respirer correctement ses phrases.

Phrasez ce texte, je vous prie, comme je l'ai articulé pour vous, avec volubilité. Mais, si vous le braillez, ainsi qu'on le voit faire à bien de nos acteurs, j'aimerais autant que mes vers fussent dits par le crieur de ville. Et ne fauchez pas trop l'air de votre main, ainsi; mais usez de tout avec grâce, car, dans le torrent même, la tempête, et, si je puis dire, l'ouragan de votre passion, il vous faut acquérir et faire naître une modération qui en préserve la souplesse.

Ne soyez pas non plus trop sobres, mais que votre discernement soit votre guide. Alliez le geste à la parole, la parole au geste, avec une attention particulière à ne point outrepasser la décence de la nature. Car toute chose exagérée fuit l'objet du théâtre, dont le but, à l'origine comme aujourd'hui, fut et reste de tendre, pour ainsi dire, un miroir à la nature, d'offrir à la vertu sa vraie parure, au vice son vrai visage, à notre époque et à l'humanité de notre siècle sa forme et son empreinte. Or ceci, exagéré ou décalé, bien que l'imbécile s'en esclaffe, ne peut qu'attrister l'honnête homme, dont l'opinion seule doit, dans votre estime, contrepeser un théâtre empli des autres. Oh! il est des comédiens que j'ai vus jouer, et entendu louer par d'autres, et hautement, soit dit sans

profaner, qui, n'ayant ni l'accent de chrétien, ni l'aspect d'un chrétien, d'un païen ou d'un homme, se pavanaient et beuglaient, à me faire croire que quelque apprenti de la nature avait créé ces hommes, et les avait mal créés, tant ils singeaient l'humanité d'abominable façon.

Shakespeare, *Hamlet.*

Plus subtilement encore, sous forme de parabole, Shakespeare nous livre, par le truchement d'Hamlet, l'exigence du personnage face au comédien chargé de l'interpréter.

HAMLET

Voulez-vous jouer de cette flûte?

GUILDENSTERN

Seigneur, je ne puis.

HAMLET

Je vous en prie.

GUILDENSTERN

Croyez-moi, je ne puis.

HAMLET

Je vous en supplie.

GUILDENSTERN

Je n'en connais pas les touches, seigneur.

HAMLET

C'est aussi facile que de mentir. Commandez ces trous avec les doigts et le pouce, soufflez dedans avec la bouche, et il en sortira une éloquente mélodie. Voyez, voici les clefs.

GUILDENSTERN

Mais je n'ai pas le pouvoir d'en faire sortir un son. Je n'en ai pas la technique.

HAMLET

Eh bien, vous voyez alors quelle chose indigne vous faites de moi. Vous voudriez me jouer. Vous voudriez avoir l'air de connaître mes clefs. Vous voudriez me tirer du cœur mon secret. Vous voudriez me faire chanter de ma note la plus grave à l'aigu de mon registre. Et il est beaucoup de musique, un excellent timbre dans ce petit tuyau, mais vous ne savez lui donner une voix. Sangdieu! me croyez-vous plus facile à jouer

*qu'une flûte. Prenez-moi pour l'instrument que vous voudrez.
Vous aurez beau me titiller, vous ne pourrez pas me jouer.*
Shakespeare, *Hamlet*.

Il y a là de quoi donner des cauchemars aux comédiens outrecuidants. Ce sont là pour moi les paroles les plus terribles qu'un acteur puisse entendre, venant de la part de son double qui se manifeste. Et il arrive parfois que le personnage, doué d'une vie indépendante, refuse d'entrer en scène, ne vient pas au rendez-vous fixé par le comédien, parce que celui-ci n'a pas suffisamment travaillé son instrument, sa technique expressive, pour que celui-là daigne paraître.

Les personnages sont là, timides, se faufilant entre le machiniste et le pompier, esquivant l'exubérance des gestes des acteurs, cette insolence et cette voix fausse qui vont faire croire tout à l'heure au public, à ceux qui sont dans la salle qu'ils sont les personnages. Et Alceste se voit entrer en scène, et le fantôme souffre, voudrait prêter sa voix, donner ses gestes à ce fantôme réel, à ce polichinelle, à ce singe, à ce m'as-tu vu, qui déjà gesticule, joue de la manchette, de la prunelle et du gilet, regarde le public comme on se regarde dans une glace pour s'y admirer. Alceste et Philinte, les vrais, sont là, affligés, le long de ces coulisses qui sont des coulisses parallèles en perspective. Ils attendent, tout le long de cette représentation, un geste juste, une inflexion qui fasse écho en eux-mêmes, et ils ne voient que des acteurs, des comédiens, qui sont leur vivante dérision.

Jouvet, *Le Comédien désincarné*.

C'est peut-être aussi à l'adresse des comédiens sommaires que Marivaux fait dire à l'un de ses personnages :

Ces gens-là ne savent pas la conséquence d'un mot.
Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*.

S'il en est ainsi du personnage, que dirait l'homme lui-même, le poète, quand il se voit réincarné par un acteur?

On croit toucher des orgues ordinaires en touchant l'homme. Ce sont des orgues à la vérité, mais bizarres, changeantes, variables, dont les tuyaux ne se suivent pas par degrés conjoints. Ceux qui ne savent toucher que les ordinaires ne feraient pas d'accords sur celles-là. Il faut savoir où sont les touches.

Pascal, *Pensées*, B.111, L.55.¹

¹ B et L. correspondent aux éditions de Brunschvicg et de Lafuma.

LES JEUX DU LANGAGE

Le grand peintre Degas m'a souvent rapporté ce mot de Mallarmé qui est si juste et si simple. Degas faisait parfois des vers, et il en a laissé de délicieux. Mais il trouvait souvent de grandes difficultés dans ce travail accessoire de sa peinture. (D'ailleurs, il était homme à introduire dans n'importe quel art toute la difficulté possible.) Il dit un jour à Mallarmé : « Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux, et pourtant, je suis plein d'idées... » Et Mallarmé lui répondit : « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots. »

Valéry, Variété. Poésie et pensée abstraite.

Jongleur de mots, le poète, comme est jongleur de notes le musicien, sous cet aspect ludique, envisageons la littérature : jeux d'ombre et de lumière dans la nature, jeux de silence et de parole dans le langage, comme manifestations que la vie propose dans sa prodigieuse diversité. Pour divertir les honnêtes gens, le jongleur de foire fait tourner dans l'espace des balles, des masses ou des anneaux, et le poète de même s'exerce à faire virevolter dans l'espace sonore vocables, syntagmes ou fragments de phrase. Sérieux ou grave, développé ou réduit, tragique ou comique, le propos sera toujours de jouissance verbale, le dessein de reculer sans cesse les frontières permises par les doctes, la tentative de nommer autrement l'informulé du monde.

À mon égard au moins, n'espérez pas asservir dans ses jeux mon esprit à la règle; il est incorrigible, et, la classe du devoir une fois fermée, il devient si léger et badin que je ne puis que jouer avec lui. Comme un liège emplumé qui bondit sur la raquette, il s'élève, il retombe, égaie mes yeux, repart en l'air, y fait la roue et revient encore. Si quelque joueur adroit veut entrer en partie et ballotter à nous deux le léger volant de

mes pensées, de tout mon coeur; s'il riposte avec grâce et légèreté, le jeu m'amuse et la partie s'engage. Alors on pourrait voir les coups portés, parés, reçus, rendus, accélérés, pressés, relevés même, avec une prestesse, une agilité propre à réjouir autant les spectateurs qu'elle animerait les acteurs.

Beaumarchais, Lettre sur Le Barbier de Séville.

Les mots, dans leur apparente organisation linéaire et réglée, glissent, dansent, s'entrechoquent, s'interceptent, se fusionnent, pour le tracé impalpable dans l'espace qui a pris forme dans une phrase. Il arrive même que les mots rebondissent et ricochent dans la phrase répétée, comme s'ils participaient d'eux-mêmes à ce jeu.

Je les ai le premier avisés, avisés le premier je les ai.

Molière, Don Juan.

Nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons.

Molière, Le Bourgeois gentilhomme.

Désinvolte vis-à-vis des règles, et trouvant néanmoins le moyen de formuler au plus juste sa pensée, Molière éblouissait Boileau, le besogneux, autant que le charmait Racine.

*Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur
Émouvoir, étonner, ravir un spectateur!
Jamais Iphigénie en Aulide immolée
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait sous son nom verser la Champmeslé.*

Boileau, Épître VII.

*Rare et fameux esprit dont la fertile veine
Ignore en écrivant le travail et la peine,
Pour qui tient Apollon tous ses trésors ouverts,
Et qui sais à quel coin se marquent les bons vers,
Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.
On dirait, quand tu veux, qu'elle te vient chercher.
Jamais au bout du vers on ne te voit broncher;*

*Et, sans qu'un long détour t'arrête ou t'embarrasse,
À peine as-tu parlé, qu'elle-même s'y place.*

Boileau, *Satire II*.

On nous rebat les oreilles avec notre esprit cartésien, fondé sur la logique et la raison, dont le propos repose sur un postulat sujet à caution.

Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée.

Descartes, *Discours de la méthode*.

Et que fait-on de notre esprit frondeur? Ce qui m'enchant et me ravit chez les poètes, ce sont les libertés qu'ils prennent sans cesse avec une langue organisée et structurée selon des règles péremptives, pour lui donner des tours nouveaux, que l'on imite aussitôt, comme si l'on n'attendait qu'un signe de celui qui s'approprie un langage autre. Honneur à l'intrépide! Le poète est un frondeur né, ou n'est pas. C'est ainsi qu'il aventure toujours plus loin la langue officielle et la langue commune, et celle-là parfois par celle-ci, aux limites de l'extravagance pour nommer plus avant ce qui n'est pas encore formulé.

Maître corbeau, sur un arbre perché... Qu'est-ce qu'un "arbre perché"? L'on ne dit pas "sur un arbre perché", l'on dit "perché sur un arbre". Par conséquent, il faut parler des inversions de la poésie; il faut dire ce que c'est que prose et que vers.

Rousseau, *Émile ou De l'éducation*.

Tant qu'on n'aura pas donné à l'écolier notion de ce qu'est le jeu verbal, il restera pantois devant la chose écrite comme devant un langage énergumène, pour reprendre le mot de Valéry à propos d'Éros. Sans cesse la vie défie toute classification. L'ornithorynque, mammifère dont la femelle sans mamelle pond des oeufs, l'hippocampe mâle qui porte ses petits dans une poche ventrale intriqueront toujours davantage un enfant par leur singularité que l'animal dont le comportement ne s'écarte guère des caractéristiques d'une classification savante. Si, au regard de la norme du langage qu'il utilise, un enfant prend conscience que "sur un arbre perché" ne veut

rien dire, mais que "perché sur un arbre" est habituellement admis comme significatif, et que le poète a joué avec l'ordre des mots, il ouvrira son esprit à d'autres possibles que peut lui offrir son propre langage, il sera prêt à accueillir la nouveauté des langues étrangères contenues dans sa langue maternelle, et, partant, la singularité de celles que l'on parle ailleurs qu'en son pays.

Or le langage énergumène est aujourd'hui le langage officiel proféré par les media, avec son vocabulaire réduit, sa syntaxe élémentaire et répétitive, ses tics qui se propagent comme des virus, ses néologismes barbares et ses anglicismes, son phrasé haché, conditionné par la lecture d'un texte qui défile sous la caméra. Et je ne parle pas des clichés d'intonation des films doublés. Aussi les jeunes de vingt ans, lassés d'un signifié sans signifiante, sont-ils fascinés par un langage autre qu'ils interrogent, une signifiante dont ils pressentent un signifié plus vaste, en même temps que plus apte à désigner ce qui les distingue.

Et Racine pour eux n'est point mort, non plus que Molière. Ce sont les écarts par rapport à la norme médiatique régnante qui les alertent et les intriguent, car seul l'écart est significatif. La passion des jeunes pour l'alexandrin, objet premier de leur interrogation, est loin d'être une recherche archéologique. Ils sentent obscurément quelque chose palpiter dans l'énoncé de ses douze syllabes, qui leur parle davantage que certaines formulations dont est intoxiquée leur vie quotidienne. La phrase est pour eux un événement accessible, auquel ils sont prêts à adhérer du plus profond d'eux-mêmes par son incarnation pour le muer en acte théâtral. Cette aventure compense l'impuissance où les réduit l'annonce d'événements multiples que leur propose une demi-heure de journal télévisé. Ils sentent qu'il y a derrière les mots, la singularité des tournures, l'archaïsme de certains vocables, une vérité tangible qui les concerne, et à laquelle rien dans les études ne les prépare, car seules - et cela est inéluctable, étant donné la compétition internationale - sont privilégiées les matières monnayables, au détriment de celles qui naguère structuraient la pensée de l'honnête homme, et lui permettaient de trouver, sinon le bonheur, du moins une certaine liberté mentale.

Or, depuis Descartes, le dogme du rapport de cause à effet, s'il a jeté bien des clartés sur la connaissance que nous avons des choses et s'il est à la base de la recherche scientifique, reste en deçà du mystère que les poètes interrogent.

Remarquant que cette vérité : Je pense donc je suis, était si ferme et si assurée que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir sans scrupule pour le premier principe de la philosophie que je cherchais.

Descartes, *Discours de la méthode.*

Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes, qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en réclamant les auteurs!

Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny.*

Ma pensée s'est pensée, et est arrivée à une conception pure. Je suis maintenant une aptitude qu'a l'univers spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi.

Mallarmé, *Lettre à Cazalis.*

Ces deux réflexions contemporaines marquent pour moi un tournant considérable dans la pensée française. Un nouveau champ d'investigation s'ouvre alors au poète, à partir d'un ego radié, renversé comme une idole. Rimbaud invente une Alchimie du Verbe, Mallarmé une forme où la pensée trouve résidence. La phrase prend vie en tant que personne distincte. Et cela nous permet de jeter un regard nouveau sur toute la littérature antérieure, où, sans être énoncée, cette attitude créatrice opérait déjà.

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

Mallarmé, *Variations sur un sujet. Crise de vers.*

S'élever au-dessus de son avatar temporel et terrestre pour donner à la pensée la forme verbale la plus pure, qu'alors soi-même

on interroge, voilà comme ont travaillé les plus grands poètes. Et la phrase par eux est devenue un objet vivant, qui prend sa place singulière dans la nature, dont on ne peut la dissocier.

La nature veut que toutes les parties d'un discours, grandes et petites, soient unies comme le sont celles d'un tout naturel : c'est la vraie liaison, et presque la seule qu'il y ait. On en voit l'exemple dans un arbre : fruits, fleurs, feuilles, branches, tige, tout est un. Il y a de même une tige directe pour les idées et pour les mots.

Batteux, *De la construction oratoire.*

Jean Cocteau nous a laissé au cinématographe - j'emploie ici le mot dans sa totalité, qu'il préférerait, car il implique l'idée d'une écriture - *Le Testament d'Orphée*, dont la vedette était une fleur d'hibiscus. De ses doigts, en gros plan, il détachait séparément les cinq pétales de la fleur et le long pistil, qu'il faisait disparaître dans un pot de fleurs placé sur une table. Cette séquence fut projetée à l'envers, ce qui permit de voir à l'écran le poète, tenant entre le pouce et l'index d'une main la tige de la fleur, la reconstituer de l'autre sous nos yeux d'enfant émerveillé. Chaque élément de la fleur, par sa forme et sa fonction particulières, est analogue à chaque élément de la phrase, que l'acteur doit relier, comme le poète, à la tige de l'idée. Si la phrase est fleur, elle est aussi nourriture dans sa métamorphose orale.

*Comme le fruit se fond en jouissance
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt...*

Valéry, *Le cimetière marin.*

La fleur d'hibiscus, née du sang du poète, le verbe comme un fruit de l'arbre de l'Éden, la phrase est proposée comme une offrande à l'univers sensible.

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,
Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous.*

Verlaine, *Green.*

LE VERBE ET SES INTERMITTENCES

L'oreille, l'esprit et le coeur doivent influencer, et influent réellement, quelquefois ensemble, quelquefois séparément, sur l'arrangement des mots. Il faut chercher la raison de cet arrangement, tantôt dans la marche des idées, tantôt dans celle des passions, tantôt dans la sensibilité de l'oreille, et ne pas se borner à une de ces causes exclusivement.

Batteux, *De la construction oratoire.*

Trois facteurs conjointement ou séparément interviennent dans la construction verbale. L'énoncé d'un propos doit donc être étudié selon les modalités de la raison, de la sensibilité et de l'euphonie. Les contraintes de la syntaxe et de la métrique, les rencontres fortuites de phonèmes discordants, ajoutées à la volonté consciente de traduire en acte verbal des éléments parfois mal cernés du domaine mental, ou psychique, ou physique, font de l'écriture une alchimie singulière, dont on ne peut qu'analyser le résultat. Mais on peut se demander comment naît un poème.

Le poète s'éveille dans l'homme par un événement inattendu, un incident extérieur ou intérieur : un arbre, un visage, un "sujet", une émotion, un mot. Et tantôt, c'est une volonté d'expression qui commence la partie, un besoin de traduire ce que l'on sent; mais tantôt, c'est, au contraire, un élément de forme, une esquisse d'expression qui cherche sa cause, qui se cherche dans l'espace de mon âme... Observez bien cette dualité possible d'entrée de jeu : parfois quelque chose veut s'exprimer, parfois quelque moyen d'expression veut quelque chose à servir.

Mon poème Le Cimetière marin a commencé en moi par un certain rythme, qui est celui de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s'y fixèrent,

déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'imposa.

Un autre poème, La Pythie, s'offrit d'abord par un vers de huit syllabes dont la sonorité se composa d'elle-même :

Pâle, profondément mordue.

Mais ce vers supposait une phrase, dont il était une partie, et cette phrase supposait, si elle avait existé, bien d'autres phrases. Un problème de ce genre admet une infinité de solutions. Mais en poésie les conditions métriques et musicales restreignent beaucoup l'indétermination. Voici ce qui arriva : mon fragment se comporta comme un fragment vivant, puisque, plongé dans le milieu (sans doute nutritif) que lui offraient le désir et l'attente de ma pensée, il proliféra et engendra tout ce qui lui manquait : quelques vers au-dessus de lui, et beaucoup de vers au-dessous.

Valéry, *Variété. Poésie et pensée abstraite.*

Un seul fait demeure quand le poème est fixé par la typographie : la phrase a une forme. Lue de gauche à droite sur la page, elle va, par métamorphose orale, se déployer dans l'espace, sans qu'il soit permis au comédien d'altérer l'ordre des mots et des idées déterminé par la volonté de l'écrivain. Il y a donc un déroulement linéaire du texte, un enchaînement mélodique des phonèmes, dont le souffle sera tributaire.

Comme les mots ne peuvent être proférés que les uns après les autres, les idées attachées aux mots ne peuvent aussi sortir qu'une à une de la bouche de celui qui parle, et, par conséquent, elles ne peuvent entrer autrement dans l'esprit de celui qui écoute.

Batteux, *De la construction oratoire.*

Ce que l'oeil d'un lecteur solitaire focalise et rassemble, la voix le fera rayonner d'un trait pour l'entendement du nombre. Par l'articulation des syllabes et le volume de sa voix, il pourra transmettre les mots avec autant de précision qu'un typographe pour composer la page. Par la fragmentation du texte et la variété de son phrasé, il

pourra en exprimer le message avec autant d'intelligence qu'un lecteur pour le graver dans son esprit.

La parole est la pensée extérieure, et la pensée est la parole intérieure.

Rivarol, *Maximes, pensées et paradoxes.*

L'acteur qui veut extérioriser une idée, un sentiment, une sensation par la parole d'un autre, a devant lui un texte écrit dont il doit s'emparer pour le transmettre au public. Ce texte est la manifestation de ce qui fut à l'origine pour l'écrivain la rumeur interne de sa pensée.

On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le coeur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte. Sur cette matière première l'écrivain éclairé par sa raison et son goût, et guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille, mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence.

Claudé, *Réflexions et propositions sur le vers français.*

Quelquefois même, une parole interne confusément perçue résiste à toute traduction verbale. Mallarmé, dans *Le Démon de l'analogie*, fit un poème d'un poème avorté. Et Valéry nous parle d'une aventure analogue dont il fut l'objet.

J'étais sorti de chez moi pour me délasser, par la marche et les regards variés qu'elle entraîne, de quelque besogne ennuyeuse. Comme je suivais la rue que j'habite, je fus tout à coup saisi par un rythme qui s'imposait à moi, et qui me donna bientôt l'impression d'un fonctionnement étranger. Comme si quelqu'un se servait de ma machine à vivre. Un autre rythme vint alors doubler le premier et se combiner avec lui; et il

s'établit je ne sais quelles relations transversales entre ces deux lois (je m'explique comme je puis). Ceci combinait le mouvement de mes jambes marchantes et je ne sais quel chant que je murmurais, ou plutôt qui se murmurait au moyen de moi.

Cette composition devint de plus en plus compliquée, et dépassa bientôt en complexité tout ce que je pouvais raisonnablement produire selon mes facultés rythmiques ordinaires et utilisables. Alors, la sensation d'étrangeté dont j'ai parlé se fit presque pénible, presque inquiétante. Je ne suis pas musicien; j'ignore entièrement la technique musicale; et voici que j'étais la proie d'un développement à plusieurs parties, d'une complication à laquelle jamais poète ne peut songer.

Je me disais donc qu'il y avait erreur sur la personne, que cette grâce se trompait de tête, puisque je ne pouvais rien faire d'un tel don - qui, dans un musicien, eût sans doute pris valeur, forme et durée, tandis que ces parties qui se mêlaient et déliaient m'offraient bien vainement une production dont la suite savante et organisée émerveillait et désespérait mon ignorance.

Valéry, *Variété. Poésie et pensée abstraite.*

Le texte définitif que l'acteur est chargé d'interpréter contient, sous son apparente continuité graphique, les mille pulsions, silences, reprises de son auteur. L'acteur doit donc créer des nuances de pensée en mouvement, des variations sensibles qu'il semble extraire du moment à partir de la situation ou de l'état psychique d'un personnage à un instant précis de l'action. Il doit retrouver l'état respiratoire d'un texte avant sa rédaction et l'énergie créatrice qui l'a motivé pour exprimer ce texte par intermittence en le réinventant.

Tout discours est un ruisseau qui coule : c'est l'emblème sous lesquelles anciens l'ont peint : flumen orationis. Mais comme l'organe qui produit le discours a besoin de repos pour reprendre son ressort, il s'ensuit que ce ruisseau ne peut couler continûment et sans quelque interruption. Or ce sont ces interruptions qui ont d'abord donné naissance aux nombres ou espaces terminés.

Batteux, *De la construction oratoire.*

Pour transmettre et restituer la pensée d'un auteur avec le maximum d'exactitude, l'acteur doit décomposer le texte en vecteurs énergétiques liés à sa respiration, dictés par la syntaxe. C'est ce que j'appellerai le phrasé obligé. Ayant alors en lui les diverses pulsions rythmiques des phrases, et l'essence même des mots comme une rumeur interne, analogue à celle qui ébranla l'écrivain avant que l'oeuvre émerge, il crée ainsi les blancs de la pensée en cours de formulation, que le livre ne traduit pas, et l'on peut dire que les silences chargés d'énergie ont autant d'importance que les vecteurs qu'il propulse. Pierre Fresnay avait le scrupule, pour le moindre enregistrement radiophonique, de chiffrer toujours les textes qu'il devait interpréter, comme un musicien marque ses coups d'archet et ses doigtés sur une partition.

Une phrase de Musset, dans son élan, dans sa longueur, donne son sentiment à l'émission, et, si elle est bien dite, tu peux être sûr que l'auditeur sera atteint par le sentiment de cette phrase. Et l'acteur s'apercevra qu'un sentiment jaillira en lui, qui sera juste. C'est d'abord mécanique. La phrase contient tout : la respiration, le sentiment. La phrase est le fait de l'auteur. Quand tu marches sur le bord de la mer, tu vois dans le sable des pas qui ont été tracés par quelqu'un qui est passé avant toi. Suis ces pas, et tâche de les reproduire exactement, d'en reformer l'empreinte. Au bout d'un certain temps, tu auras certainement le rythme de celui qui a marché avant toi, c'est-à-dire exactement le temps qu'il a mis à marcher; et pas seulement le rythme, si c'est à la même heure, par le même temps, étant donné que le paysage est le même, tu dois être atteint par un même sentiment.

Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle.*

L'acteur sait qu'un personnage progresse pas à pas dans sa pensée en même temps que dans celle du spectateur qui l'écoute, que chaque pas qu'il fait dans son esprit est un instant qui le formule, un fragment de lui-même qu'il révèle et que le public reçoit dans l'immédiat. Il lui faut penser vague par vague. Une vague vient compléter le mouvement d'une autre, mais la mer reste la même, et le nageur garde son individualité en épousant la courbe de ses flots. Les quatre états de la mer, qui, d'ailleurs, coïncident avec les quatre états

de la respiration - flux, marée haute, reflux, marée basse - figurent la charge énergétique d'un personnage à un moment de l'action, et chacune des vagues un fragment du texte que l'acteur livre à l'attention momentanée du public. Le souffle étant le privilège de l'esprit - *pneuma* - chaque unité respiratoire est une unité pensante, non intellectuelle exclusivement, mais une trajectoire locale, instantanée, toute chargée de son potentiel mental, sensible et charnel.

L'acteur, dans l'exercice de son art, est tributaire de l'espace et du temps. Par l'articulation des syllabes et le volume de sa voix, il prend possession de l'un. Par la fragmentation du texte et la variété de son phrasé, il capte l'autre par instants successifs.

L'étude de la syntaxe, sur ce plan, est primordiale. De la phrase simple à la phrase complexe, du style continu au style disjoint, de la formulation réduite à la formulation ample, de la prose au vers, différentes sortes de structures sont à mettre à jour, qui impliquent toutes différents types de phrasé.

Songez qu'il y a d'abord, nécessairement, presque autant de dictions différentes qu'il existe ou qu'il a existé de poètes, car chacun fait son ouvrage selon son oreille singulière. Il y a, d'autre part, autant de modes de dire qu'il y a de genres en poésie, et qu'il y a de types ou de mètres différents. Il y a encore une source de variété : il y a autant de dictions que d'interprètes, dont chacun a ses moyens, son timbre de voix, ses réflexes, ses habitudes, ses facilités, ses obstacles et répugnances physiologiques. Le produit de tous ces facteurs est un nombre admirable de partis possibles et de malentendus.

Valéry, *Pièces sur l'art. De la diction des vers.*

Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité? Il faut une garantie.

- *La Syntaxe.*

Mallarmé, *Variations sur un sujet. Le Mystère dans les lettres.*

LES DEUX VERSANTS DE LA PENSÉE

Cette sensation poignante qui fait qu'on touche à une phrase comme à une arme à feu.

Jules Renard, *Journal*, 26 décembre 1889.

La phrase est comme ce mélange de poudre détonant qu'on utilise en pyrotechnie pour produire des gerbes de feux multicolores dans la nuit du ciel. Désamorcé ou mal propulsé, le pétard fait long feu. Il y a dans son tracé obscur dans l'espace, puis dans son éclatement lumineux à son apogée, enfin dans sa retombée scintillante, quelque chose qui s'apparente à la trajectoire d'une phrase chargée d'énergie.

On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur tension, de l'état de tension de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur chargement. Pour nous le rendre sensible, il suffit d'interrompre brusquement une phrase. Si par exemple vous dites : « Monsieur un tel est une canaille », j'écoute dans un état de demi-sommeil. Si au contraire vous dites : « Monsieur un tel est un... », mon attention est brusquement réveillée, le dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne de la douleur, je suis obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer moi-même le mot qui manque.

Claudé, *Réflexions et propositions sur le vers français*.

À elle seule, dans la dynamique de son énoncé, dans la fragmentation du message à des endroits choisis, la phrase est un spectacle dont les grammairiens ont parlé avec perspicacité.

Il n'y a qu'une même manière nécessaire pour former un sens avec les mots : c'est l'ordre successif des relations qui se trouvent entre les mots, dont les uns sont énoncés comme devant être modifiés ou déterminés, et les autres comme modifiants et déterminants; les premiers excitent l'attention et la curiosité, ceux qui suivent les satisfont successivement.

Du Marsais, *Encyclopédie. Construction*.

La période est une pensée composée de plusieurs autres pensées, qui ont chacune un sens suspendu jusqu'à un dernier repos, qui est commun à toutes. La période commencée, l'esprit de l'auditeur s'engage, et est obligé de suivre l'orateur jusqu'au point, sans quoi il perdrait le fruit de l'attention qu'il a donnée aux premiers mots. Cette suspension est très agréable à l'auditeur, elle le tient toujours éveillé et en haleine.

Batteux, *Des genres en prose*.

Indépendamment du nombre des membres, et par conséquent des propositions partielles qui composent une période, elle doit naturellement se réduire à deux sens partiels généraux, dont la réunion complète la période et forme un sens total. Les rhéteurs donnent à la première de ces deux parties le nom de PROTASE, et à la seconde le nom d'APODOSE. On donne ce nom à la seconde partie intégrante de la période, parce qu'elle rend à la première ce qui lui manquait pour la plénitude du sens total, et souvent ce qu'elle réclamait par une conjonction propre à tenir l'esprit en suspens.

Beauzée, *Encyclopédie. Apodose, Protase*.

Ce qu'il y a de commun à toutes ces réflexions, c'est la mise en évidence des deux versants de la pensée en mouvement et d'un silence critique au milieu de l'énoncé, que Claudé place arbitrairement pour nous le rendre sensible.

Pour revenir à l'image pyrotechnique que j'ai proposée :

- le tracé obscur dans l'espace de la fusée d'artifice correspond à la première partie d'un énoncé, dont le sens est incomplet, et qui tient l'esprit de l'auditeur en haleine : c'est le lancé du discours, sa partie suspensive, que nous appellerons PROTASE;

- son éclatement lumineux à son apogée correspond au point névralgique de l'énoncé, où l'esprit de l'auditeur est au maximum de son attention : c'est le changement d'orientation du discours, le moment de silence qui prépare le second mouvement de la trajectoire verbale, que nous appellerons ACMÉ;

- sa retombée scintillante correspond à la seconde partie d'un énoncé, dont le sens complète celui qui a tenu l'auditeur en haleine : c'est la chute temporaire du discours, sa partie conclusive, que nous appellerons APODOSE.

*M. de Lauzun épouse, dimanche, au Louvre, (PROTASE)
devinez qui . (ACMÉ)*

*Il épouse, dimanche, au Louvre, avec la permission du
Roi, (PROTASE)*

*Mademoiselle, Mademoiselle de... Mademoiselle...
devinez le nom (ACMÉ)*

*Il épouse Mademoiselle, ma foi par ma foi! ma foi jurée!
Mademoiselle, la grande Mademoiselle; Mademoiselle, fille de
feu Monsieur; Mademoiselle, petite-fille de Henry IV;
mademoiselle d'Eu, mademoiselle de Dombes, mademoiselle de
Montpensier, mademoiselle d'Orléans; Mademoiselle, cousine
germaine du Roi; Mademoiselle, destinée au trône;
Mademoiselle, le seul parti de France qui fût digne de Monsieur.
(APODOSE)*

Mme de Sévigné, Lettre à Philippe de Coulanges.

L'oeil et l'oreille sont indissociablement liés dans l'expression verbale par la lecture et l'audition. Pour comprendre et expliquer la dynamique d'un phénomène sonore, il est souvent révélateur d'observer la dynamique d'un phénomène visible analogue. Les rhéteurs, qui, non seulement connaissaient les lois de l'écriture, mais celles du phrasé, pour qui la phrase s'agençait en fonction de leur voix dans un message qu'ils transmettaient eux-mêmes au public, nous donnent très souvent l'image mobile de certaines trajectoires verbales, éclairante pour le phrasé d'un texte.

*Le langage, chargé d'exprimer tous les phénomènes de
la vie, emprunte quelque chose; il vit : et, comme force est que
le monde extérieur prête ses images, toute figure du discours*

*relative à une manifestation quelconque de la vie est bonne à
employer à propos du langage.*

Mallarmé, Les Mots anglais.

La phrase proférée par l'acteur sur scène trace en quelque sorte un geste dans l'espace. Si nous partons du corps, un geste n'est possible qu'à partir d'un segment de membre relié à un autre segment par une articulation. La flexion de l'avant-bras sur le bras, par exemple, peut être plus ou moins marquée. Et tout l'art du danseur consiste à harmoniser les diverses flexions possibles de son corps, compte tenu de l'énergie musculaire et de la pesanteur. Sur le plan verbal, les syntagmes sont les segments de membres, et les césures en sont les articulations qui se prêtent à toutes les flexions possibles du phrasé. La dynamique gestuelle d'élan et de chute trouve dans l'expression du message oral des équivalences par les formulations suspensives, les protases, en opposition aux formulations conclusives, les apodoses. Car la phrase est un corps vivant. Le plongeur sur son tremplin prend son élan pour tracer de son corps une oblique vers le ciel, puis, d'un coup de reins, il change de direction pour tracer une autre oblique vers l'eau. Il est aisé par cette autre image de nommer protase la première partie de son mouvement, acmé le coup de reins qu'il donne, et apodose l'autre partie de sa trajectoire.

On peut également nommer protase l'arche d'un pont en construction qui n'atteint pas encore la rive opposée, la vague qui se soulève de plusieurs mètres, celle d'Hokusai qui en est l'emblème, et apodose l'autre partie de l'arche ou la retombée de la vague qui se déploie jusqu'à la plage. La construction de la phrase n'est pas sans évoquer, sur le plan architectural, la ligne pure d'une ogive, dont la pierre angulaire est l'axe et l'appui, et plus vastement encore les arcs-boutants de Notre-Dame de Paris soutenant la nef.

*Une unité linguistique est comparable à une partie
déterminée d'un édifice, une colonne par exemple; celle-ci se
trouve dans un certain rapport avec l'architrave qu'elle
supporte.*

Saussure, Cours de linguistique générale.

Comme la parole, par la fragmentation du fil sonore, la musique agit sur notre oreille, et crée aussi des moments de suspens et de

résolution de message. Une série de notes, captées au hasard d'une écoute radiophonique en pleine émission, nous livre un sens partiel ou achevé temporairement, et cela est dû à la stratégie des intervalles. Il est donc impossible de dissocier l'acte verbal de la dynamique spatiale du monde. C'est la seule relation qui persiste avec ses variations innombrables à travers tout ce qu'on a pu écrire sur le langage. La parole est régie par les lois de la gravitation universelle, et le phrasé d'un texte obéit aux lois énergétiques de la nature, cette nature qui a toujours été le point de repère absolu des classiques. La connaissance que nous en avons aujourd'hui, approfondie par la science moderne, nous permet de jeter un regard nouveau sur la phénoménologie de la représentation verbale. C'est lorsqu'on aura analysé en profondeur les correspondances entre les phénomènes visuels et sonores que l'on pourra parler de la syntaxe spatiale du monde. Car le phénomène verbal se rattache d'une façon générale aux deux types d'énergie observables : l'énergie potentielle - la protase, et l'énergie cinétique - l'apodose. Et l'orateur se doit de distinguer toujours les unités respiratoires où la pensée est en cours de formulation, qui aboutissent à une sorte de point névralgique - les suspensives, où l'auditeur est en état d'écoute active, des unités respiratoires où la pensée s'achève temporairement - les conclusives, où l'auditeur est en état d'écoute passive. La protase correspond à la charge, aux nerfs sensitifs, à l'état; l'apodose à la projection, aux nerfs moteurs, à l'action.

*Le roi qui m'attendait au sein de ses États (PROTASE)
Vit emporter ailleurs ses desseins et ses pas. (APODOSE)*
Racine, *Mithridate*.

*Élevée avec lui dans le sein de sa mère, (PROTASE)
J'appris à distinguer Bajazet de son frère. (APODOSE)*
Racine, *Bajazet*.

*Ô ciel qui malgré moi me renvoyez au jour,
Ô sort qui redonnez l'espoir à mon amour, (PROTASE)
Reprenez la faveur que vous m'avez prêtée,
Et rendez-moi la mort que vous m'avez ôtée. (APODOSE)*
Corneille, *Polyeucte*.

Il est à remarquer que l'absence d'acmé dans certaines phrases ne leur enlève pas leur qualité de protase si elles sont interrogatives, ou d'apodose si elles sont déclaratives ou impératives. Le cas des exclamatives est plus ambigu, surtout chez Racine, où, d'une édition à l'autre, le point d'exclamation devient un point d'interrogation.

Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez? (PROTASE)
Racine, *Bérénice*.

Et je viens donc vous dire un éternel adieu. (APODOSE)
Racine, *Bérénice*.

Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir. (APODOSE)
Racine, *Bajazet*.

*Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes !
(PROTASE ou APODOSE)*

Racine, *Britannicus*.

La protase et l'apodose figurent donc les deux versants de la pensée en mouvement, et ces deux versants peuvent n'avoir pas la même longueur ni la même structure, ni la même fonction syntaxique. Cependant il peut y avoir analogie de phrasé entre une accumulation initiale de sujets, de circonstances ou de vocatifs, par exemple, comme dans ces trois phrases de même volume, où le rapport entre les suspensives et la conclusive crée une identité de structure.

*Votre éloignement, quelques mouvements de dévotion,
la crainte de ruiner entièrement le reste de ma santé par tant
de veilles et par tant d'inquiétudes, le peu d'apparence de votre
retour, la froideur de votre passion et de vos derniers adieux,
votre départ fondé sur d'assez méchants prétextes, et mille
autres raisons qui ne sont que trop bonnes et que trop inutiles,
| semblaient me promettre un secours assez assuré, s'il me
devenait nécessaire.*

Guilleragues, *Lettres de la religieuse portugaise*.

*Et, comme je me traînais vers elle, la suivant, cherchant
un mot qui ne l'offensât plus, un dernier adieu pour lui dire au
moins qu'elle était un ange de prévoyance et de bonté, pour la
remercier de m'avoir épargné des folies, avec une expression
plus accablante encore de pitié, d'indulgence et d'autorité, la*

main levée comme si de loin elle eût voulu la poser sur mes lèvres, | elle fit encore le geste de m'imposer silence et disparut.

Fromentin, *Dominique*.

Vent des orangers de Palerme qui soufflez sur l'île de Circé, brise qui passez au tombeau du Tasse, qui caressez les nymphes et les amours de la Farnésine, vous qui vous jouez au Vatican parmi les Vierges de Raphaël, les statues des muses, vous qui mouillez vos ailes aux cascates de Tivoli; génies des arts, qui vivez de chefs d'œuvre et voltigez avec les souvenirs, | venez, à vous seuls, je permets d'inspirer le sommeil de Cynthie.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

Voici encore une phrase de Fléchier commentée par l'abbé Batteux, où une accumulation en protase capte l'attention de façon magistrale.

Si la licence fut réprimée, si les haines publiques et particulières jurent assoupies, si les lois reprirent leur ancienne vigueur, si l'ordre et le repos jurent rétablis dans les villes et dans les provinces, si les membres jurent heureusement réunis à leur chef, | c'est à lui, France, que tu le dois.

Fléchier, *Oraison funèbre de Turenne*.

La suspension de l'esprit par une suite de propositions toutes conditionnelles, la gradation des idées, le roulement continu des nombres, qui se précipitent vers une finale commune qu'on sent qui les attire, enfin l'éruption subite de l'apostrophe, qui donne à l'esprit une secousse inattendue, tout cela réuni, est bien capable de donner grande idée de l'art oratoire, et bonne opinion de la langue et des oreilles françaises.

Batteux, *Des genres en prose*.

Quelquefois une phrase indépendante, syntaxiquement complète, contient un sens tronqué, et se comporte comme une protase relativement à une autre, qui la suit, parfois immédiatement, parfois beaucoup plus tard.

Vengez-moi. (PROTASE) *Je crois tout.* (APODOSE)

Racine, *Andromaque*.

Le dessein en est pris. (PROTASE) *Je pars, cher Théramène.* (APODOSE)

Racine, *Phèdre*.

Tu me haïssais plus, (PROTASE) *je ne t'aimais pas moins.* (APODOSE)

Racine, *Phèdre*.

Vous n'êtes point gentilhomme, (PROTASE) *Vous n'aurez point ma fille.* (APODOSE)

Molière, *Le bourgeois gentilhomme*.

Mon mal vient de plus loin. (PROTASE)

...(sept vers)

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables.

D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables! (APODOSE)

Racine, *Phèdre*.

On peut même parfois considérer un groupe de phrases indépendantes comme des suspensives par rapport à une dernière phrase qui fournirait la résolution, voire l'explication de tout ce qui précède, comme chez La Bruyère les portraits de Giton et de Phédon, comme certaines moralités des fables de La Fontaine, qui parfois se placent en protase, et comme dans ces vers où Mallarmé a pris soin de marquer d'un trait l'acmé du premier mouvement de son poème.

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs,

Rêvant, l'archet au doigt, dans le calme des fleurs

Vaporeuses, tiraient de mourantes violes

De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles. (PROTASE)

- C'était le jour béni de ton premier baiser. (APODOSE)

Mallarmé, *Apparition*.

Quelquefois l'apodose n'est pas exprimée, comme dans les sonnets en forme d'énigmes, fort prisés chez la marquise de Rambouillet, qui étaient en quelque sorte des charades.

Toute pièce de théâtre est une charade.
Valéry, *Tel quel. Littérature.*

Les huit vers qui suivent se comportent comme une apodose relativement à la première réplique de la pièce, la question de Philinte, à laquelle Alceste ne répond pas immédiatement.

Qu'est-ce donc? Qu'avez-vous?
...(quinze vers)
Je vous vois accabler un homme de caresses
Et témoigner pour lui les dernières tendresses;
De protestations, d'offres et de serments
Vous chargez la fureur de vos embrassements :
Et quand je vous demande après quel est cet homme,
(PROTASE)
À peine pouvez-vous dire comme il se nomme;
Votre chaleur pour lui tombe en vous séparant,
Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent. (APODOSE)
Molière, *Le misanthrope.*

Ainsi peut-on prendre conscience des ensembles et des sous-ensembles contenus dans une phrase, une réplique, une scène, un acte, une pièce, et le comédien comme le metteur en scène peuvent-ils structurer leur travail en fonction des protases et des apodoses de plus en plus vastes. Les deux premiers actes de *Tartuffe*, par exemple, où le personnage principal est l'absent dont on parle, constituent la protase de la pièce.

La grammaire est l'art de parler.
Arnauld et Lancelot, *Grammaire de Port-Royal.*

Pour que l'acteur ait la maîtrise de son phrasé, il ne lui est pas inutile d'avoir des notions de grammaire et de style. Un musicien qui a travaillé l'harmonie et le contrepoint a une connaissance plus intime d'une partition que celui qui se borne à la seule technique de son

instrument. Encore faut-il ajouter que l'interprétation en musique est codée par la tonalité du discours musical indiquée à la clé, ainsi que la mesure, et le *tempo* précisé sous les premières notes, la durée de ces notes marquée comme la façon dont elles doivent être émises - liées ou détachées - bref, il y a un code du phrasé intégré à l'écriture musicale, des repères précis que l'interprète connaît par le solfège, la théorie et la pratique, et même des instruments de référence scientifiquement réglés - diapason, dont le *la* est actuellement fixé à quatre cent quarante vibrations par seconde, métronome - dont est privé le langage écrit.

Pour n'évoquer que la technique du violon, il existe des études remarquables composées par Kreutzer, Schradieck, Sevcik et Capet qui n'ont point d'équivalents sur le plan du phrasé verbal, à part les deux livres de Georges Le Roy, encore que celui-ci ne s'appuie pas suffisamment sur la structure syntaxique, ni sur les formes rhétoriques, et dévie souvent sur l'interprétation psychologique.

Il existait autrefois, quand la classe de terminale s'appelait classe de rhétorique, des traités illustrés de nombreux exemples de phrases empruntées aux auteurs les plus divers, qui sensibilisaient les lycéens à l'extrême variété des formes verbales. Le seul qui soit disponible actuellement en librairie est l'ouvrage de Pierre Fontanier intitulé *Les Figures du discours*, qui peut compléter dans une certaine mesure les deux livres de Georges Le Roy. Mais ce traité ne donne aucune indication de phrasé, et, d'autre part, certaines figures de rhétorique peuvent avoir des phrasés analogues, d'autres n'impliquent aucun phrasé particulier. Comme Fontanier commente les articles de l'Encyclopédie traitant de ces sujets, c'est là que j'ai puisé l'essentiel des informations dont l'acteur peut faire usage avec profit.

La nature et l'art sont deux choses sans quoi l'une ou l'autre n'existerait pas. L'art, outre sa partie idéale, a une partie terrestre et positive. Quoi qu'il fasse, il est encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas et Richelet. Il a, pour ses créations les plus capricieuses, des formes, des moyens d'exécution, tout un matériel à remuer. Pour le génie, ce sont des instruments; pour la médiocrité, des outils.

Hugo, *Cromwell. Préface.*

LA PHRASE À GÉOMÉTRIE VARIABLE

Autrefois la musique et la grammaire n'étaient point séparées. Cela est si vrai qu'Architas et Aristoxène parlent de la grammaire comme d'un art qui est compris dans la musique; et c'étaient les mêmes maîtres qui enseignaient l'une et l'autre.

Quintilien, *De l'instruction de l'orateur*.

Je veux te voir t'enthousiasmer d'une coupe, d'une période, d'un rejet, de la forme en elle-même, enfin, abstraction faite du sujet, comme tu t'enthousiasmais autrefois pour le sentiment, pour le coeur, pour les passions.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet*.

Les mots diversement rangés font un divers sens. Et les sens diversement rangés font différents effets.

Un même sens change selon les paroles qui l'expriment. Les sens reçoivent des paroles leur dignité, au lieu de la leur donner.

Pascal, *Pensées*, B. 23, 50; L. 784, 789.

Dans l'énoncé le plus restreint d'une phrase néanmoins complète, les grammairiens ont nommé deux éléments de base. Dans l'Encyclopédie, Du Marsais appelle ces deux parties constitutives le SUJET et l'ATTRIBUT. En linguistique structurale moderne, les deux constituants immédiats sont le SYNTAGME NOMINAL et le SYNTAGME VERBAL, que l'on appelle ailleurs le THÈME et le PRÉDICAT. Nous pouvons également employer les termes de PROTASE et d'APODOSE pour les appliquer à toutes sortes de mots ou de groupements de mots, de membres de phrases, voire de phrases indépendantes formant un sens semi-global par rapport à un ensemble, quelle que soit leur fonction syntaxique exacte, et tels qu'ils se présentent dans l'ordre de l'énoncé.

Place donc à la norme syntaxique française, dont les contraintes sont dictées en partie par l'absence de déclinaison des mots, qui, restant invariables, masquent la nature de leur relation.

Ce qui distingue notre langue des langues anciennes et modernes, c'est l'ordre et la construction de la phrase. Cet ordre doit toujours être direct et nécessairement clair. Le Français nomme d'abord le SUJET du discours, ensuite le VERBE qui est l'action, et enfin l'OBJET de cette action : voilà la logique naturelle à tous les hommes; voilà ce qui constitue le sens commun. Or cet ordre si favorable, si nécessaire au raisonnement, est presque toujours contraire aux sensations, qui nomment le premier l'objet qui frappe le premier : c'est pourquoi tous les peuples, abandonnant l'ordre direct, ont eu recours aux tournures plus ou moins hardies, selon que leurs sensations ou l'harmonie l'exigeaient; et l'inversion a prévalu sur la terre, parce que l'homme est plus impérieusement gouverné par les passions que par la raison. Le français, par un privilège unique, est seul resté fidèle à l'ordre direct, comme s'il était tout raison; et on a beau, par les mouvements des plus variés et toutes les ressources du style, déguiser cet ordre, il faut toujours qu'il existe : et c'est en vain que les passions nous bouleversent et nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations : la syntaxe française est incorruptible. C'est de là que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre langue. CE QUI N'EST PAS CLAIR N'EST PAS FRANÇAIS. On dirait que c'est d'une géométrie tout élémentaire, de la simple ligne droite, que s'est formée la langue française; et que ce sont les courbes et leurs variétés infinies qui ont présidé aux langues grecque et latine. La nôtre règle et conduit la pensée; celles-là se précipitent et s'égarant avec elle dans le labyrinthe des sensations, et suivent tous les caprices de l'harmonie : aussi furent-elles merveilleuses pour les oracles, et la nôtre les eût absolument décriés.

Rivarol, *De l'universalité de la langue française*.

Et maintenant place aux frondeurs, qui vont nous montrer combien la langue française, fondée sur une syntaxe logique et rigoureuse est d'un maniement difficile pour l'écrivain qui veut

exprimer autre chose que la raison. C'est relativement à la norme syntaxique française que nous serons à même de mesurer toutes les libertés que prennent les poètes. Car la raison ne leur suffit pas, la sensibilité leur importe à plus d'un titre, et l'euphonie, qui a ses lois. À ce propos, Racine sera souvent accusé de faire des fautes de français, ainsi que son fils le signale dans ses *Remarques*.

On a appauvri, desséché, et gêné notre langue. Elle n'ose jamais procéder que suivant la méthode la plus scrupuleuse et la plus uniforme de la grammaire : on voit toujours venir d'abord un nominatif substantif qui mène son adjectif comme par la main; son verbe ne manque pas de marcher derrière, suivi d'un adverbe qui ne souffre rien entre deux, et le régime appelle aussitôt un accusatif, qui ne peut jamais se déplacer. C'est ce qui exclut toute suspension de l'esprit, toute attente, toute surprise, toute variété et souvent toute magnifique cadence.

Fénelon, *Lettre à l'Académie*.

Avons-nous de véritables périodes dans notre langue, au moins en comparaison du grec et du latin, qui se pliaient à tous les mouvements de l'âme avec la plus grande flexibilité, nous que chaque conjugaison assujettit à la traînante et monotone prolixité des verbes auxiliaires; nous dont tous les noms substantifs et adjectifs, loin de désigner par les désinences de leurs déclinaisons le cas grammatical, comme dans les langues anciennes, ont toujours des terminaisons uniformes; nous pour qui la construction commandée de nos phrases gêne sans cesse l'ordonnance, la saillie, les circuits harmonieux et pittoresques de l'arrangement des mots; nous qui pouvons si rarement employer l'inversion; nous qui, réduits à lier le tissu de notre élocution par des fils si courts, si minces et si croisés, sommes obligés de présenter un sens, sinon complet, du moins toujours très clair, à quelque mot de la phrase que le lecteur veuille s'arrêter; nous qui nous trouvons assujettis à une marche forcée et languissante où le nominatif touche presque toujours le verbe qui précède le régime, et qui nous plaignons avec toute justice d'être continuellement embarrassés par la répétition ou par l'équivoque de nos pronoms, parmi lesquels un si petit

nombre a son accusatif; nous qui ne pouvons écrire sans être surchargés d'articles, de deux mots pour en composer nos négatifs, ne, pas, de particules, de prépositions, d'auxiliaires continuels, embarras beaucoup moins multipliés dans le latin. La théorie de nos participes est encore si abstraite, nos conjonctions sont tellement insuffisantes, nos cas, en supposant que notre langue en ait, tellement effacés par cette uniformité du son final qui leur ôte tout relief, qu'il faut sans cesse, en écrivant, rappeler le nominatif ou le pronom qui le représente, et sacrifier la rapidité, la précision, le nombre à la clarté.

Maury, *Essai sur l'éloquence de la chaire*.

Ces réactions légitimes et passionnelles, choisies parmi d'autres, sont à considérer parallèlement à l'étude des structures de base de la syntaxe française. La norme servira toujours de référence pour mieux apprécier les écarts de langage, les licences poétiques, en un mot, les libertés prises par les écrivains relativement à elle.

À l'article *Construction*, dans l'Encyclopédie, Du Marsais nous propose une phrase simple qu'il enrichit de variations.

Alexandre | vainquit Darius.

La distinction toute moderne entre le syntagme nominal (sujet) et le syntagme verbal (verbe-complément) apparaît clairement. Elle est à marquer dans la prononciation, voilà pourquoi elle est signalée ici par un trait vertical, l'acmé, qui correspond au point d'articulation des deux termes complémentaires. C'est le suspens d'écoute majeur d'une phrase.

Ensuite Du Marsais introduit des éléments annexes à l'énoncé, qui complètent le sujet et l'objet.

Alexandre, fils de Philippe et roi de Macédoine, | vainquit Darius, roi des Perses.

Cette première modification fait apparaître deux césures annexes : l'une en protase, l'autre en apodose, correspondant aux éléments adjoints, des appositions, qui complètent les deux termes principaux de la phrase. Puis il étoffe encore l'énoncé, et propose une nouvelle amplification conforme à la norme syntaxique.

Alexandre, fils de Philippe et roi de Macédoine, vainquit, avec peu de troupes, | Darius, roi des Perses, qui était à la tête d'une armée nombreuse.

Cette fois, l'acmé s'est déplacé, car le verbe étant disjoint de son complément par la présence d'un groupe circonstanciel, le suspens d'écoute se place juste avant l'apparition de l'objet dans l'énoncé. De cela, Du Marsais ne dit rien, mais Mme de Sévigné, par un tour analogue, nous a déjà donné une leçon de grammaire pratique et humoristique en différant la conclusion de son propos. Il y a donc, pour ainsi dire, une stratégie verbale dans l'art de l'écrivain, qui consiste à placer judicieusement ce point névralgique de l'acmé à des endroits les plus variés. Encore faut-il que l'acteur en connaisse l'efficacité, et qu'il marque bien la césure pour capter l'attention du public.

Revenons à Du Marsais qui propose une autre amplification à la phrase qu'il a prise comme exemple.

Si l'on énonce des circonstances dont le sens tombe sur toute la proposition, on peut les placer ou au commencement ou à la fin de la proposition.

Mais il ne prend pas la peine de transcrire en entier les deux formulations possibles selon la syntaxe normative, qui modifient l'énonciation de fond en comble.

VERSION 1 : En la troisième année de la cent douzième olympiade, trois cent trente ans avant Jésus-Christ, onze jours après une éclipse de lune, Alexandre | vainquit Darius.

VERSION 2 : Alexandre | vainquit Darius, en la troisième année de la cent douzième olympiade, trois cent trente ans avant Jésus-Christ, onze jours après une éclipse de lune.

Comme on le voit, la phrase, dans sa géométrie variable, a changé de figure. Ce sont deux images inversées. On peut en représenter le tracé par un triangle à angle droit dont les deux côtés sont inégaux. Le plus long est à gauche dans le premier cas, et à droite dans le second. Les césures, marquées ici par des virgules, délimitent la durée des vecteurs qui s'inscrivent dans la montée

générale de la protase ou dans la descente générale de l'apodose. Et le plus singulier, c'est que le point névralgique essentiel de la phrase, l'acmé, n'est signalé par aucune ponctuation. Ce n'est donc pas elle seule qui peut guider l'acteur dans la répartition judicieuse des césures vocales qu'il se doit de ménager dans son discours.

Notre ponctuation est vicieuse. Elle est à la fois phonétique et sémantique, et insuffisante dans les deux ordres Rien n'indique à la lecture qu'il faille, par exemple, reprendre un certain ton de commencement de la phrase après en avoir pris un autre pendant quelques mots. Les Espagnols placent le point d'interrogation en tête de la phrase, ce qui est fort bien. Pourquoi pas des signes comme en musique (où il en manque aussi)? Signes de vitesse, de fortement articulé - des arrêts de différentes durées. Des vivace, solenne, staccato, scherzando. Ce serait un exercice d'école de donner aux élèves à annoter ainsi un texte.

Valéry, *Cahiers. Langage.*

C'est le manque de précision de la ponctuation graphique qui a incité Claudel à mettre en évidence à la ligne dans une même phrase certains syntagmes, et à marquer parfois l'acmé par une barre oblique.

Quand ces bêtes féroces se sont réunies autour de toi, la rage au coeur et l'écume aux crocs, ces prêtres, ces politiques, L'Ange du jugement qui tient les hautes balances, D'un soufflet / il a fait tomber de leurs têtes et de leurs épaules, la mitre, le capuchon et le froc.

Claudel, *Jeanne d'Arc au bûcher.*

Avec cette recherche des césures vocales, non marquées par la ponctuation, avec les nuances qu'il faut ménager selon leur importance réciproque, comme l'articulation des phalanges est tributaire de l'articulation du poignet, elle-même tributaire de l'articulation du coude, elle-même tributaire de l'articulation de l'épaule, avec cette recherche expressive, liée à l'organisation du discours que j'appelle phrasé obligé, apparaît la notion de rythme dans l'élocution verbale.

En lisant à voix haute, vous vous pénétrez des rythmes qui complètent le sens chez les écrivains qui savent écrire musicalement; du rythme qui est le sens lui-même en sa profondeur; du rythme qui, en quelque façon, a précédé la pensée; du rythme enfin, qui, parce qu'il est le mouvement même de l'âme de l'auteur, est ce qui, plus que tout le reste, vous met comme directement et sans intermédiaire en communication avec son âme.

Faguet, *L'art de lire.*

Le nombre (rythme) dans le discours est une étendue coupée en portions, tantôt égales, souvent inégales, et marquées dans la prononciation par des pulsations plus ou moins sensibles.

Batteux, *De la construction oratoire.*

Cicéron disait déjà la même chose, et, comme il adressait lui-même ses discours au public, il connaissait toutes les ressources de l'élocution qui sont moins évidentes aux orateurs d'aujourd'hui. En ce qui concerne l'acteur, celui-ci peut avoir une voix suffisamment claire et forte pour emplir le volume d'une salle et se faire entendre, sans pour cela se faire comprendre. Dans la langue classique, entendre et comprendre étaient synonymes. Il est à croire que les lois subtiles de l'énonciation sont oubliées ou ignorées de nos jours, puisqu'on se résigne de plus en plus au théâtre à ne plus comprendre ce qu'on entend, et parfois même les mots ne sont plus audibles.

C'est dans la fragmentation exacte du texte proféré dans l'espace que l'acteur aura maîtrise de la parole. Voilà pourquoi je propose l'itinéraire du phrasé obligé, qui suit la courbe mélodique et rythmique d'un langage inventé par le poète, dont l'acteur est le garant. Phrasé obligé ne veut pas dire obligatoire. Libre aux acteurs d'ignorer les modalités du langage qu'ils préfèrent, mais qu'ils se privent de jouissance à ne les pas connaître! J'emploie ce terme comme il est employé sous forme de politesse, comme si l'auteur disait : « Je vous serais obligé de dire ces mots, non seulement dans l'ordre de leur rédaction, mais encore selon le rythme que j'ai cru bon de leur donner. »

L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde. Or, sans corde, il ne pourrait pas s'élever. La colombe de Kant, qui pense qu'elle volerait mieux sans cet air qui gêne son aile, méconnaît qu'il lui faut, pour voler, cette résistance de l'air où pouvoir appuyer son aile. C'est sur la résistance, de même, que l'art doit pouvoir s'appuyer pour monter.

L'art n'aspire à la liberté que dans les périodes malades; il voudrait être facilement. Chaque fois qu'il se sent vigoureux, il cherche la lutte et l'obstacle. Il aime faire éclater ses gaines, et donc il les choisit serrées. N'est-ce pas dans les périodes où déborde le plus la vie, que sentent le besoin de formes les plus strictes les plus pathétiques génies. De là, l'emploi du sonnet, lors de la luxuriante Renaissance, chez Shakespeare, chez Ronsard, Pétrarque, Michel-Ange même; l'emploi des tierces-rimes chez Dante; l'amour de la fugue chez Bach; cet inquiet besoin de la contrainte de la fugue dans les dernières oeuvres de Beethoven. Que d'exemples citer encore! Et faut-il s'étonner que la force d'expansion du souffle lyrique soit en raison de sa compression; ou que ce soit la pesanteur à vaincre qui permette l'architecture?

Le grand artiste est celui qu'exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin. C'est au défaut même du marbre que Michel-Ange dut, raconte-t-on, d'inventer le geste ramassé de Moïse. La Grèce proscrivit celui qui ajouta une corde à la lyre. L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté.

Gide, *Nouveaux prétextes. L'évolution du théâtre.*

LES QUATRE OPÉRATIONS SYNTAXIQUES

PRÉLIMINAIRES

Dès qu'il s'agit de faire connaître aux autres les affections ou pensées singulières, et, pour ainsi dire, individuelles de l'intelligence, nous ne pouvons produire cet effet qu'en faisant en détail des impressions, ou sur l'organe de l'ouïe par des sons dont les autres hommes connaissent comme nous la destination, ou sur l'organe de la vue, en exposant à leurs yeux par l'écriture les signes convenus de ces mêmes sons; or, pour exciter ces impressions, nous sommes contraints de donner à notre pensée de l'étendue, pour ainsi dire, et des parties, afin de la faire passer dans l'esprit des autres, où elles ne s'introduisent que par leurs sens.

Du Marsais, Encyclopédie. Construction.

La syntaxe permet de connaître la fonction de chacun des éléments qui composent le discours, et d'en repérer les frontières, franchissables ou non, afin d'en ordonner la structure d'ensemble.

Le discours ainsi fragmenté sur la page sera recomposé par la voix dans l'espace, par la mise en évidence plus au moins marquée des points d'articulation de chacun de ses éléments, et leur inflexion particulière.

Rappelons d'abord quelques repères de base, auxquels nous en ajouterons d'autres, afin de relier l'écriture à la parole, pour la coïncidence parfaite entre les flexions syntaxiques et les flexions vocales.

REPÈRE 1 : PROTASE, APODOSE.

La protase et l'apodose sont les deux orientations énergétiques de la pensée contenue dans une phrase complète ou incomplète, ou dans un ensemble apparemment disjoint de phrases.

- La protase est la partie du discours qui tient l'esprit de l'auditeur en suspens.

- L'apodose est la partie du discours qui permet à l'auditeur de recevoir un message complet ou le complément d'un message suspendu.

REPÈRE 2 : SYNTAGME, UNITÉ RESPIRATOIRE, VECTEUR.

Un mot, un groupe de mots de même fonction syntaxique, une proposition, voire même une phrase entière formant un tout homogène et relatif, sont à considérer comme autant d'unités respiratoires, de vecteurs énergétiques orientés,

- soit selon la trajectoire générale de la protase, dont l'inflexion est suspensive,

- soit selon la trajectoire générale de l'apodose, dont l'inflexion est conclusive.

La syntaxe est la partie de la grammaire qui donne la connaissance des signes établis dans une langue pour exciter un sens dans l'esprit. Ces signes, quand on en sait la destination, font connaître les rapports successifs que les mots ont entre eux; c'est pourquoi lorsque celui qui parle ou qui écrit s'écarte de cet ordre par des transpositions que l'usage autorise, l'esprit de celui qui écoute ou qui lit, rétablit cependant tout dans l'ordre, en vertu des signes dont nous parlions et dont il connaît la destination par usage.

Du Marsais, Encyclopédie. Construction.

La ponctuation orale n'est pas toujours en relation directe avec la ponctuation écrite. C'est ainsi que souvent le diseur doit suppléer à l'absence de certains signes orthographiques.

Le Roy, Grammaire de diction française.

REPÈRE 3 : PONCTUATION VOCALE.

Comme aucun signe n'indique à la lecture la flexion normative entre le sujet et le verbe, ni la flexion accidentelle entre les termes permutés, ni l'absence expressive de termes supprimés, la ponctuation vocale ne peut se régler sur la ponctuation typographique.

REPÈRE 4 : ACMÉ.

L'acmé est le point névralgique du discours, la césure qui prépare le changement d'orientation de la pensée, c'est le point de jonction entre la protase qui s'achève et l'apodose qui débute. Ce silence charnière est de première importance. Il doit toujours être marqué dans l'élocution plus nettement que toute autre césure.

REPÈRE 5 : CÉSURES VOCALES.

Les césures vocales entre les syntagmes ou à l'intérieur d'un syntagme doivent être plus ou moins marquées dans l'élocution relativement à l'acmé, et relativement à l'importance des syntagmes mis en présence,

- soit par le prolongement de la dernière voyelle sonore du vecteur qui précède, avec réattaque, dans le même souffle, de la première syllabe du vecteur qui suit,

- soit par un temps d'arrêt plus ou moins long à la fin du vecteur qui précède, avec attaque, dans un nouveau souffle, de la première syllabe du vecteur qui suit.

REPÈRE 6 : PHRASÉ VECTORIEL.

Dans le phrasé vectoriel, un groupe de mots doit être prononcé comme s'il s'agissait d'un seul mot, selon les lois de l'énonciation française, où l'accent tonique est toujours placé sur la dernière syllabe sonore du syntagme. Chaque mot à l'intérieur d'un groupe syntaxique perd son accent tonique particulier au profit du point d'inflexion général de l'unité respiratoire, même si celle-ci contient des césures annexes qui produisent un phrasé discontinu sans inflexion intermédiaire. L'énergie contenue dans une unité respiratoire circule à travers les syllabes et les césures et se déploie dans la dernière syllabe sonore, pareille en cela au fleuve dont l'eau est plus abondante à son embouchure qu'à sa source.

L'inflexion générale doit subsister clairement jusqu'à la finale en dépit de toutes les nuances et de toutes les incidentes.

C'est particulièrement la finale qui distingue et colore les différentes inflexions; aussi faut-il avoir grand soin de ne pas confondre toutes les finales dans une justesse approximative qui ne compromet personne, mais à travers laquelle la pensée ne se fait pas comprendre avec précision.

Soutenir les finales ne signifie donc plus seulement maintenir la sonorité jusqu'à la fin de la phrase, mais soutenir la pensée dans toute son intensité jusqu'à la finale.

Le Roy, Grammaire de diction française.

Quand un syntagme a une certaine amplitude, c'est la première syllabe d'attaque, seule, qui contient l'énergie de la propulsion, et la dernière syllabe sonore, seule, qui contient la charge expressive de l'inflexion, même s'il y a des césures annexes à l'intérieur de ce syntagme qui oblige à un phrasé discontinu.

Voyons maintenant quelles sont les opérations qui peuvent modifier l'énoncé d'un discours.

PREMIÈRE OPÉRATION TRANSFORMATIONNELLE DE L'ÉNONCÉ. ADDITION - AMPLIFICATION DE SYNTAGMES.

La première césure, qui apparaît dans un énoncé réduit, est, nous l'avons vu, celle qui sépare le sujet du verbe, dans une proposition indépendante ou principale. La logique française va jusqu'à déclarer que le sujet doit être avant d'agir, ce qui renforce encore la nécessité de cette césure normative fondamentale.

Alexandre | vainquit Darius.

Mais chaque syntagme peut être amplifié,

- soit par une proposition relative

Alexandre qui était roi de Macédoine, | vainquit Darius qui était le roi des Perses.

- soit par une apposition

Alexandre, | roi de Macédoine | vainquit Darius, | roi des Perses.

L'acmé, dans le premier cas, est la seule césure, à laquelle s'ajoutent, dans le second cas, deux césures annexes avant les appositions. Dans l'amplification d'un syntagme, on peut donc distinguer le cas de la proposition relative, dont le pronom sert de

ligature, qui sera phrasé d'un trait, de celui de l'apposition ou du participe, où une césure annexe est nécessaire au phrasé. Certains grammairiens vont jusqu'à considérer que l'apposition est une proposition relative tronquée.

*J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords
Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts.*
Racine, *Phèdre*.

*Vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie.
Vous offensez les dieux | auteurs de votre vie.*
Racine, *Phèdre*.

*N'est-ce pas à vos yeux un spectacle assez doux
Que la veuve d'Hector | pleurant à vos genoux.*
Racine, *Andromaque*.

On peut encore amplifier un syntagme par un enchaînement de propositions relatives et d'éléments divers.

*La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse
Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse |
Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.*
Baudelaire.

Le syntagme peut avoir en soi une certaine amplitude quand il s'agit,

- soit d'une proposition infinitive :

*Différer de profiter de l'occasion, | c'est souvent la
laisser échapper sans retour.*

*C'est le sens total qui résulte des divers rapports que les
mots ont entre eux, qui est le sujet de la proposition; le
jugement ne tombe que sur l'ensemble, et non sur aucun mot
particulier de la phrase.*

Du Marsais, *Encyclopédie. Construction*.

*Rendre un jeune homme amoureux de soi uniquement
pour détourner sur lui les soupçons tombés sur un autre... |
voilà ce qui fait sourire une femme!*

Musset, *Le chandelier*.

- soit d'une proposition circonstancielle :

*Voyant à Madrid que la république des Lettres était celle
des loups, toujours armés les uns contre les autres... | j'ai
quitté Madrid.*

Beaumarchais, *Le barbier de Séville*.

- soit d'un double vocatif :

*Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance, |
Enfants impétueux de mon ressentiment
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément, |
Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire.*

Corneille, *Cinna*.

Les amplifications peuvent, bien entendu, jouer à la fois sur la protase et sur l'apodose.

*En traversant la nuit ces champs de bataille, | je
m'humilie devant ce Dieu des armées qui porte le ciel à son
bras comme un bouclier.*

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

La phrase est un corps vivant, dont le syntagme est l'os, et seul son point d'articulation sur un autre syntagme permet son geste dans l'espace. Il convient donc de ne pas briser le cours d'un syntagme, si longue qu'en soit la formulation. L'ensemble doit être phrasé d'un trait. J'emploie ce terme au sens musical. De même que le violoniste aligne sous l'archet un nombre plus ou moins grand de croches, l'acteur, sur le même souffle, doit aligner un nombre plus ou moins grand de syllabes. Et si, de loin en loin, la ligne générale est interrompue, la pensée ne change pas de direction, soit en protase, soit en apodose dans ce cas de figure.

REPÈRE 7 : ADDITION - AMPLIFICATION DE SYNTAGMES.

Chacun des groupes syntaxiques majeurs ou mineurs peut être amplifié par l'auteur selon la norme syntaxique, ce qui lui permet de donner des durées différentes à chacun des membres de la phrase et de créer des variétés rythmiques. Les éléments adjoints au syntagme amplifié peuvent être des adjectifs, des compléments de nom, des propositions relatives, qui sont généralement phrasés comme faisant partie intégrante du syntagme, ou des appositions, des qualificatifs circonstanciés, des participes, qui doivent être précédés d'une césure légère, qui n'altère en aucune façon le phrasé d'ensemble d'un syntagme amplifié. Comme l'énergie d'un syntagme s'étend sur toute la formulation, il importe d'en préserver l'unité dans l'élocution, quelle qu'en soit la durée, que le phrasé soit continu ou discontinu.

SECONDE OPÉRATION TRANSFORMATIONNELLE DE L'ÉNONCÉ. SOUSTRACTION - SUPPRESSION DE SYNTAGMES.

Dans l'énoncé de base de la phrase minimale, le sujet peut être supprimé de façon conforme à la norme syntaxique, lorsque la phrase prend une tournure impérative.

Va-t'en l'attendre dans la rue.

Molière, *L'avare*.

Dans la formulation exclamative, de même, on observe des suppressions de termes grammaticalement correctes, sans que l'on puisse parler d'écarts par rapport à la norme syntaxique.

Oh! la grande fatigue que d'avoir une femme!

Molière, *Le Médecin malgré lui*.

*Quel plaisir de vous voir et de vous contempler
Dans ce nouvel éclat dont je vous vois briller!*

Racine, *Iphigénie*.

Parfois deux phrases conjointes établissent entre elles une relation analogue à celle d'une protase et d'une apodose, et, dans la

seconde, le verbe est supprimé. C'est un effet de style fort prisé par Corneille, qui a souvent l'effet d'une antithèse.

L'issue | en est douteuse, | et le péril || certain.

Corneille, *Cinna*.

L'issue | en est douteuse, | et le péril | (en est) certain.

Lui céder, | c'est ta gloire, | et le vaincre || ta honte.

Corneille, *Cinna*.

Lui céder, | c'est ta gloire, | et le vaincre, | (c'est) ta honte.

L'un | me rend malheureux, | l'autre || indigne du jour.

Corneille, *Le Cid*.

L'un | me rend malheureux, | l'autre | (me rend) indigne du jour.

La césure ici est double, puisqu'il y a dans chacune des secondes phrases, outre la césure normative après le sujet, la césure qui signale la suppression du verbe. Elle est à marquer nettement, et plus encore si l'expression verbale est amplifiée.

Les orangers | étaient couverts de leurs fruits, | et les myrtes || de leurs fleurs.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

Les orangers | étaient couverts de leurs fruits, | et les myrtes | (étaient couverts) de leurs fleurs.

On peut dire que plus nombreux sont les termes sous-entendus, plus la césure doit être marquée. C'est Corneille encore qui usera de ces ellipses hardies, dont se souviendra Racine.

Je l'adorais | vivant, | et je le pleure | mort.

Corneille, *Horace*.

*Je l'adorais | (quand il était) vivant | et je le pleure |
(maintenant qu'il est) mort.*

Parfois, lorsque sont supprimés le sujet et le verbe dans une formulation assertive, et que les termes en présence sont l'objet et la circonstance, par exemple, la césure n'est marquée que si la circonstance débute la phrase, car ce syntagme n'est pas l'un des constituants de base de la phrase normative.

(On voyait)
*Des rhododendrons parmi les pommes de terre.
Devant les maisons | de larges meules de foin.
Hugo, Les travailleurs de la mer.*

On trouve encore des ellipses qui permettent le rapprochement de termes les plus divers, elles sont le secret du style laconique.

*Amas d'épithètes, | mauvaises louanges.
La Bruyère, Les caractères. Des Ouvrages de l'esprit.*

*(Quand un orateur emploie un) amas d'épithètes, | (il
fait de) mauvaises louanges.*

*Diseur de bons mots, | mauvais caractère.
Pascal, Pensées, B.46, L.670.*

(Le) diseur de bons mots | (est d'un) mauvais caractère.

REPÈRE 8 : SOUSTRACON - SUPPRESSION DE SYNTAGMES.

Les suppressions de termes, appelées ELLIPSES, sont très fréquentes et très diverses. Certaines sont conformes à la norme syntaxique – les tours impératif et exclamatif – d'autres sont purement expressives. Il y a lieu de toujours tenir compte dans l'élocution de la valeur et du volume des mots supprimés ou sous-entendus, et, dans certains cas, du balancement de l'énoncé privé de structure logique. Une césure vocale franche est nécessaire toutes les fois que des mots sont supprimés par sous-entente à l'endroit même où ils devraient se situer dans la formulation complète.

TROISIÈME OPÉRATION TRANSFORMATIONNELLE DE L'ÉNONCÉ. MULTIPLICATION - PLURALISATION DE SYNTAGMES.

La même phrase peut comporter plusieurs sujets, plusieurs verbes, plusieurs compléments, ou plusieurs circonstances.

*Ses gardes, | son palais, | son lit | m'étaient soumis.
Racine, Britannicus.*

*L'attelage | suait, | soufflait, | était rendu.
La Fontaine, Le coche et la mouche.*

*Elle trahit mes soins, | mes bontés, | ma tendresse.
Molière, L'école des femmes.*

Les trois vecteurs suspensifs dans la première phrase, et les trois vecteurs conclusifs dans la seconde et la troisième des phrases ayant la même fonction syntaxique, sont parallèles, et non plus alignés sur l'ensemble d'une trajectoire. On remarque aussi que, dans la troisième phrase, l'absence de flexion entre le pronom sujet et le verbe ôte à la formulation son acmé. C'est une phrase sans suspens d'écoute, une apodose en trois fragments. L'énonciation est complète dès la première césure. Les deux autres vecteurs enrichissent le propos sans piquer la curiosité de l'auditeur. En entrant dans le détail de cette opération, on s'aperçoit que la conjonction de coordination, par son absence ou sa répétition, est un élément qui entre dans le jeu des césures vocales aux points de jonction des syntagmes identiques. Prenons pour exemples des binaires en attaque et en finale. Trois cas sont à considérer :

1° Une conjonction sert de ligature, et l'ensemble des deux syntagmes est à prononcer d'un trait.

*L'orgueil et le dédain | sont peints sur son visage.
Racine, Esther.*

*Il me représenta l'honneur et la patrie.
Racine, Iphigénie.*

2° Le mot-ligature est supprimé, c'est ce que les rhéteurs appellent la DISJONCTION, l'ASYNDÈTE, et la césure vocale est obligatoire.

Mon repos, | mon bonheur | semblait être affermi.
Racine, *Phèdre*.

On remarquera ici que le verbe, au singulier, est accordé avec le dernier sujet, comme l'autorisait la grammaire au XVII^e siècle.

Je vous sacrifiais mon rang, | ma sûreté.
Racine, *Iphigénie*.

Parfois la césure vocale est atténuée par la prononciation à contretemps de la dernière syllabe du syntagme qui précède, contenant la voyelle e ouvert, que j'appelle voyelle blanche, dont il sera parlé plus loin, et qui donne une grâce particulière à notre vers français.

Ma gloi_re, | mon amour | vous ordonnent de vivre.
Racine, *Iphigénie*.

Je n'ai pu soutenir tes lar_mes, | tes combats.
Racine, *Phèdre*.

3° Le mot-ligature est répété, c'est ce que les rhéteurs appellent la CONJONCTION, la POLYSYNDÈTE, et la césure vocale est obligatoire. Il a là un effet d'insistance.

Et mon âme, | et mon corps | marchent de compagnie
Molière, *Les Femmes savantes*.

Elle me redemande | et son sang, | et sa vie.
Racine, *Andromaque*.

Il arrive aussi que, dans une énumération en apodose, le dernier terme puisse être détaché dans la diction par un double temps,

- soit que celui-ci prenne place en rejet dans un vers,

*Je renonce à la Grèce, | à Sparte, | à son empire, ||
À toute ma famille.*

Racine, *Andromaque*.

- soit que le dernier terme résume les mots énoncés, ou qu'il frappe par l'image, ou par la réduction du nombre syllabique. Pierre Fresnay usait à merveille de cet effet.

*Il sent alors son néant, | son abandon, | son
insuffisance, | sa dépendance, | son impuissance, || son vide.*
Pascal, *Pensées*, B.131, L.622.

La répétition d'un même syntagme en protase redouble l'attaque de certaines phrases.

Retournez, | retournez à la fille d'Hélène.
Racine, *Andromaque*.

Rompez, | rompez tout pacte avec l'impiété.
Racine, *Athalie*.

Il arrive parfois que deux phrases soient imbriquées l'une dans l'autre.

J'ai languï dans les larmes. | J'ai séché dans les feux.

J'ai languï, | j'ai séché | dans les feux, | dans les larmes.
Racine, *Phèdre*.

J'appelai Sénèque de l'exil. | Je tirai Burrhus de l'armée.

*J'appelai | de l'exil, | je tirai | de l'armée, |
Et ce même Sénèque, | et ce même Burrhus.*
Racine, *Britannicus*.

Dans ce dernier exemple, deux inversions de termes nécessitent des césures dont il sera parlé plus loin. Ce tour dont Racine fait un emploi expressif est à rapprocher des formes en usage au XVI^e siècle, où trois phrases, et parfois quatre, étaient imbriquées de la sorte en un sonnet. On pouvait redécouvrir chacune des phrases en

lisant successivement un mot dans chacun des quatorze vers qui le composent.

*Quercy, | la cour, | le Piémont, | l'univers, |
Me fit, | me tint, | m'enterra, | me connut.*
Jodelle, *Épitaphe Marot.*

Des propositions subordonnées, relatives ou circonstancielles, des vocatifs, peuvent être également accumulés en protase ou en apodose, comme dans les quatre exemples du chapitre consacré aux deux versants de la pensée, où deux opérations entrent en jeu : la pluralisation et l'amplification.

REPÈRE 9 : MULTIPLICATION - PLURALISATION DE SYNTAGMES.

Des syntagmes de même fonction peuvent être énoncés successivement dans une phrase. On a donné à ce tour le nom de PARALLÉLISME, d'ACCUMULATION ou d'ÉNUMÉRATION.

Pour préserver dans l'élocution l'identité syntaxique de ces termes pluralisés dans la structure d'ensemble de la phrase, chacun d'eux doit être lancé de la même façon, avec la même note en attaque et la même note en finale selon la protase ou l'apodose où ils sont situés.

La conjonction de coordination entre ces termes multipliés peut être supprimée ou répétée, ce qui crée deux figures annexes : l'ASYNDÈTE et la POLYSYNDÈTE, qui renforcent la marque des césures vocales. On peut également relier à cette opération la RÉPÉTITION d'un même syntagme.

QUATRIÈME OPÉRATION TRANSFORMATIONNELLE DE L'ÉNONCÉ. DIVISION - FRAGMENTATION DE SYNTAGMES.

On se souvient de la leçon du maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme*, et des transformations qu'il fait subir à la phrase proposée par M. Jourdain. Regardons-y de plus près. Envisageons tous les possibles des permutations des termes successifs, et voyons comment l'acmé se déplace.

Belle marquise, | vos beaux yeux | me font mourir d'amour.

Trois syntagmes sont ici en présence, que, pour l'instant, nous laissons intacts : le vocatif en apposition, le groupe sujet, et le groupe verbal. L'acmé se situe avant le dernier syntagme. La protase comporte deux membres avec une césure annexe. L'apodose n'en comporte qu'un. Le vocatif en apposition, s'il crée un suspens d'écoute préalable, n'est pas indispensable à l'intelligence du message. La phrase subsisterait avec la même clarté de sens de la seule opposition du groupe sujet et du groupe verbal, qui sont les deux éléments constitutifs de base d'un énoncé complet. Cet élément annexe, qui est ici un vocatif, peut être un adverbe, une circonstance, ou une phrase incidente.

Déplaçons cet élément annexe au discours, et voyons quelle modification se produit dans le phrasé.

*Vos beaux yeux, | belle marquise, | me font mourir d'amour.
Vos beaux yeux | me font mourir d'amour, | belle marquise.*

Dans le premier cas, l'acmé est toujours situé avant le dernier syntagme. Mais, dans le second cas, l'acmé se situe après le premier syntagme. La protase ne comporte qu'un membre. L'apodose en comporte deux avec une césure annexe.

À ce stade des permutations, on aurait tendance à croire que l'acmé se situe juste avant l'entrée en scène du verbe. Mais les trois autres modifications possibles, avec le rappel nécessaire du sujet qui rend la phrase grammaticalement correcte, nous montrent qu'il n'en est rien. Et l'on observera encore la place particulière de l'acmé qui partage la phrase en deux parties inégales.

*Belle marquise, | ils me font mourir d'amour, | vos beaux yeux.
Ils me font mourir d'amour, | belle marquise, | vos beaux yeux.
Ils me font mourir d'amour, | vos beaux yeux, | belle marquise.*

Donc, à partir de l'énoncé réduit d'une phrase néanmoins complète, comportant un groupe sujet, un groupe verbal, et un élément annexe, quel qu'il soit, on obtient, par le jeu des permutations, six possibilités de formulation, et deux types de phrasé : l'un ayant deux vecteurs en protase et un vecteur en apodose ; l'autre ayant un vecteur en protase et deux vecteurs en apodose.

Le syntagme "belle marquise", quand il est enclavé dans la phrase, est analogue à toute incise ou parenthèse.

*Gardez-vous, | leur dit-il, | de vendre l'héritage
Que nous ont laissé nos parents.
La Fontaine, Le laboureur et ses enfants.*

*Mais un fripon d'enfant | (cet âge est sans pitié) |
Prit la fronde.
La Fontaine, Les deux pigeons.*

À propos de la parenthèse, Fontanier évoque une image qui intéresse autant l'écrivain que l'acteur.

*On ne doit l'employer qu'avec sobriété, et que dans les
cas où elle est à peu près nécessaire. Encore faut-il qu'elle soit
courte, vive, rapide, et que, comme l'a dit je ne sais plus quel
auteur, elle passe en quelque sorte aussi vite que l'ombre d'un
oiseau qui fuit dans l'espace entre le soleil et nos yeux.
Fontanier, Les figures du discours.*

Jusqu'à présent, nous avons laissé intacts les trois syntagmes de la phrase, et les césures pratiquées, conformes à l'écriture, marquaient la frontière entre chaque élément syntaxique.

Mais, dans chacun de ces éléments, des mots peuvent être permutés à leur tour, et des césures annexes seront à marquer de façon plus légère.

*Marquise | belle
vos yeux | beaux
d'amour | me font mourir*

Ces syntagmes fractionnés se prêtent à des inversions plus nombreuses encore, mais leur multiplication peut se révéler insoutenable. Même en plaçant les césures vocales au bon endroit, la phrase devient singulièrement ambiguë, louche, comme on disait autrefois, ainsi qu'on en peut juger par les fragmentations acrobatiques proposées par le maître de philosophie comme modifications de la phrase de M. Jourdain.

D'amour | mourir | me font, | belle marquise, | vos beaux yeux.

*Vos beaux yeux | d'amour | me font, | belle marquise, | mourir.
Mourir | vos beaux yeux, | belle marquise, | d'amour | me font.
Me font | vos yeux | beaux | mourir, | belle marquise, | d'amour.
M. JOURDAIN
Mais de toutes ces façons-là, laquelle est la meilleure?
LE MAITRE DE PHILOSOPHIE
Celle que vous avez dite : Belle marquise, vos beaux yeux me
font mourir d'amour.*

Molière, *Le bourgeois gentilhomme*

À ces phrases, Molière préférerait celle qui était venue spontanément à l'esprit de son bourgeois gentilhomme, comme l'idéal qu'il recherchait dans le parler naturel. Ronsard, lui aussi, présentait tous les dangers d'inversions trop nombreuses.

*Tu ne transposeras jamais les paroles ni de ta prose, ni
de tes vers, car notre langue ne le peut porter, non plus que le
latin un solécisme. Il faut dire : Le roi alla coucher de Paris à
Orléans, et non pas : À Orléans de Paris le roi coucher alla.
Ronsard, La Franciade. Préface.*

C'est en vers néanmoins que les permutations de termes et que les fragmentations de syntagmes abondent sous la contrainte conjuguée de la rime et du nombre obligé de syllabes. Les poètes en tirent des effets expressifs, que l'on peut mesurer par rapport à la réécriture de la phrase en structure profonde, c'est-à-dire par rapport à la norme syntaxique, cet ordre direct des mots que nous a rappelé Rivarol, et qui sera toujours le repère de l'interprète.

*L'ordre successif des rapports des mots n'est pas
toujours exactement suivi dans l'exécution de la parole : la
vivacité de l'imagination, l'empressement à faire connaître ce
qu'on pense, le concours des idées accessoires, l'harmonie, le
nombre, le rythme, etc. font souvent que l'on supprime des
mots, dont on se contente d'énoncer les corrélatifs. On
interrompt l'ordre de l'analyse; on donne aux mots une place ou
forme, qui au premier aspect ne paraît pas être celle qu'on
aurait dû lui donner. Cependant celui qui lit ou qui écoute ne
laisse pas d'entendre le sens de ce qu'on lui dit, parce que*

l'esprit rectifie l'irrégularité de l'énonciation, et place dans l'ordre de l'analyse les divers sens particuliers, et même le sens des mots qui ne sont pas exprimés. La construction figurée est donc celle où l'ordre et le procédé de l'analyse énonciative ne sont pas suivis, quoiqu'ils doivent toujours être aperçus, rectifiés, ou suppléés.

Du Marsais, *Encyclopédie. Construction.*

L'organisation usuelle des mots énoncés permet donc de mesurer l'écart opéré par le poète dans la formulation qu'il propose.

La tyrannie | a toujours d'heureuses prémices.

Toujours | la tyrannie | a d'heureuses prémices.
Racine, *Britannicus.*

L'amour | n'attend pas toujours la raison, | seigneur.

Seigneur, | l'amour | toujours | n'attend pas la raison.
Racine, *Britannicus.*

Comme on le voit, l'adverbe peut occuper des places variables. Mais c'est le syntagme dont la préposition marque la fonction qui est le plus souvent déplacé dans la formulation versifiée. Certains grammairiens modernes vont jusqu'à penser que la préposition est le signe d'un cas grammatical, et confère au mot qui la suit une valeur que donne la déclinaison.

De vous faire aucun mal | je n'eus jamais dessein.
Molière, *Le Tartuffe.*

À de moindre faveurs | des malheureux | prétendent
Racine, *Andromaque.*

Le ciel | de leurs soupirs | approuvaient l'innocence.
Racine, *Phèdre.*

Ce fils | que | de sa flamme | il me laissa pour gage
Racine, *Andromaque.*

Parfois c'est la proposition relative d'un syntagme amplifié qui est rejetée en fin de phrase. Il s'agit là d'un latinisme qui est loin d'être sans grâce.

Un loup qui cherchait aventure | survient.

Un loup | survient à jeun | qui cherchait aventure.
La Fontaine, *Le loup et l'agneau.*

Quand il y a fragmentation dans une relative ou une complétive, celle-ci doit être signalée par une césure avant le pronom ou la conjonction. Une autre césure alors est nécessaire entre le sujet et le verbe de la proposition pour en éclairer le sens.

Ce nom que votre bouche répète à tous moments.

Ce nom qu'à tous moments | votre bou_che | répète
Racine, *Bérénice.*

Je veux que toute l'Épire pleure à mon départ.

Je veux | qu'à mon départ | toute l'Epi_re | pleure.
Racine, *Andromaque.*

REPÈRE 10 : DIVISION. - FRAGMENTATION DE SYNTAGMES.

Chaque groupe syntaxique peut être fragmenté, et disposé par la volonté de l'auteur dans l'ordre qui lui convient, qu'il respecte ou non la norme logique de la construction française, soit pour mettre certains mots en valeur, soit pour déplacer l'acmé de son discours. Chaque groupe syntaxique peut être fragmenté à son tour pour des raisons analogues. Ces déplacements d'éléments, extrêmement fréquents dans l'écriture versifiée, sont appelées INVERSIONS.

Il en résulte des modifications dans la perspective de l'énonciation. L'acteur doit donc marquer dans son élocution les différentes césures qui signalent les endroits du texte où l'ordre normatif des mots n'a pas été suivi. Il devra nuancer les points de fraction à l'intérieur d'un même syntagme par rapport aux points d'articulation majeurs de la phrase, et principalement de l'acmé, par un phrasé discontinu.

On peut associer à cette opération les cas de l'INCISE et de la PARENTHÈSE, qui fragmentent également le discours.

Pour revenir à la phrase de M. Jourdain, on s'aperçoit que dans chaque syntagme fragmenté un mot peut être supprimé sans altérer la structure de base de la phrase, et comme le vocatif est lui-même accessoire, la formulation réduite de la phrase en est :

Vos yeux | me font mourir.

Et cet énoncé complet, quoique élémentaire, nous renvoie à la phrase de Du Marsais, par laquelle nous avons ouvert cette réflexion sur les quatre opérations syntaxiques.

Alexandre | vainquit Darius.

Ce sont donc ces quatre opérations qui génèrent les rythmes du discours en prose comme en vers.

Si les observations que j'ai faites paraissent trop métaphysiques à quelques personnes, peu accoutumées peut-être à réfléchir sur ce qui se passe en elles-mêmes, je les prie de considérer qu'on ne saurait traiter raisonnablement de ce qui concerne les mots, que ce ne soit relativement à la forme que l'on donne à la pensée et à l'analyse que l'on est obligé d'en faire par la nécessité de l'élocution, c'est-à-dire, pour la faire passer dans l'esprit des autres; et dès lors on se trouve dans le pays de la métaphysique. Je n'ai donc pas été chercher de la métaphysique pour en amener dans une contrée étrangère; je n'ai fait que montrer ce qui est dans l'esprit relativement au discours et à la nécessité de l'élocution. C'est ainsi que l'anatomie montre les parties du corps humain sans y ajouter de nouvelles. Tout ce qu'on dit des mots, qui n'a pas de relation directe avec la pensée ou avec la forme de la pensée; tout cela, dis-je, n'excite aucune idée nette dans l'esprit. On doit connaître la raison des règles de l'élocution, c'est-à-dire de l'art de parler et d'écrire, afin d'éviter les fautes de construction, et pour acquérir l'habitude de s'énoncer avec une exactitude raisonnable, qui ne contraigne point le génie.

Du Marsais, *Encyclopédie. Construction.*

J'ai tenté, dans ce chapitre, de relier les quatre opérations syntaxiques aux quatre opérations arithmétiques de base, que chacun manie depuis l'enfance, pour rendre accessible l'exposé, sans trop l'encombrer de termes linguistiques complexes. Il est certain que plusieurs de ces opérations peuvent être pratiquées conjointement dans le même énoncé, comme, en mathématique, plusieurs signes interviennent dans la rédaction d'une formule complexe. Il est donc nécessaire de bien mesurer l'effet particulier de chacune de ces opérations de base pour aborder ensuite les problèmes du style de l'écrivain, où toutes ces opérations seront plus ou moins mêlées. En voici deux exemples :

FORMULATION RÉDUITE :

J'ai vu le ciel.

AMPLIFICATION :

J'ai vu le ciel qui était complice de mes persécuteurs.

SUPPRESSION :

J'ai vu le ciel | complice de mes persécuteurs.

FRAGMENTATION :

De mes persécuteurs | j'ai vu le ciel | complice.

Racine, Britannicus.

FORMULATION RÉDUITE :

Songe aux cris.

PLURALISATION :

Songe aux cris des vainqueurs. | Songe aux cris des mourants.

AMPLIFICATION :

Songe aux cris des vainqueurs qui furent étouffés dans la flamme. | Songe aux cris des mourants qui expirèrent sous le fer.

SUPPRESSION :

Songe aux cris des vainqueurs | étouffés dans la flamme. | Songe aux cris des mourants | expirant sous le fer.

FRAGMENTATION :

Songe aux cris des vainqueurs, | songe aux cris des mourants, |

Dans la flamme | étouffés, | sous le fer | expirants.

Racine, Andromaque.

Les césures vocales, nous l'avons vu, marquent la frontière des syntagmes. Outre la césure normative entre le syntagme sujet et le syntagme verbal, elles signalent les écarts syntaxiques, dont les plus fréquemment employés dans l'énoncé versifié sont l'inversion et l'ellipse. Le phrasé d'un texte, quel qu'il soit, en prose comme en vers, doit donc se référer toujours à l'énoncé de base, au parler naturel, selon Molière, à la structure profonde, selon Chomsky, pour marquer les écarts expressifs opérés par l'écrivain dans la formulation qu'il a tracée sur la page, que l'on nomme structure de surface. Et c'est ainsi que les césures vocales du phrasé obligé pratiquées par les acteurs rejoignent les recherches les plus modernes en matière de linguistique.

La théorie chomskienne actuelle propose une hypothèse révolutionnaire : la théorie des traces. Selon cette théorie, un syntagme supprimé ou déplacé par une transformation de suppression ou de mouvement laisse dans la structure une trace à l'endroit où il était en structure profonde. Cette trace est un élément grammatical phonologiquement nul.

Mitsou Ronat, *Rythme et syntaxe en prose mallarméenne*.

On ne peut donner une définition plus rigoureuse de la césure nécessaire à signaler l'ellipse et l'inversion.

Chaque interruption dans l'énoncé d'un texte, et jusqu'à la plus légère, alerte l'oreille du public, et lui permet de suivre le fil sinueux du discours, comme la signalisation routière facilite un voyage à travers une contrée inconnue. Quand il y a concordance entre les césures vocales et les césures syntaxiques, l'esprit du spectateur participe au voyage en même temps que l'acteur. Si les césures vocales sont trop nombreuses, le texte est livré comme les pièces d'un puzzle. Si elles sont trop rares, le texte est livré comme des blocs informes. Dans les deux cas l'esprit de l'auditeur est plongé dans la perplexité.

Or le livre contient par l'écriture une sorte de tracé sismographique plus réel que la forme apparente - prose ou vers, paragraphe ou strophe - tracé que Mallarmé a tenté de nous rendre perceptible dans son *Coup de dés*.

Il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers - plutôt, de subdivisions prismatiques de

l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant, même selon une vision simultanée de la Page.

Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraite, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut tire à haute voix, une partition.

Mallarmé, *Un Coup de dés. Préface*.

Les unités syntaxiques reproduisent les mouvements respiratoires du poète. Les courbes de son style sont en quelque sorte le tracé de son électrocardiogramme.

La syntaxe est une faculté de l'âme.

Paul Valéry, *Tel quel. Choses tues*.

L'ÉNONCÉ VERSIFIÉ

La prose doit être aussi travaillée et aussi serrée que les vers, et les vers aussi coulants que la prose.

Denys d'Halicarnasse, *Traité de l'arrangement des mots*.

Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, interchangeable, aussi rythmée, aussi sonore.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet*.

La prose et la poésie qu'on envisage ordinairement comme deux langages différents ne sont l'une et l'autre qu'un courant de pensées revêtues d'expressions. La nature et l'art influent pareillement, quoique inégalement, sur l'une et sur l'autre. La prose qui semble libre de sa nature, a pourtant ses chaînes dans l'expression. À son tour, la poésie, qui semble resserrée par des règles plus étroites, quant à l'expression, rentre dans ses droits de liberté, lorsqu'il ne s'agit que des pensées. Elle est aussi libre que la prose dans tout ce qui concerne l'étendue, la suite, la disposition, les variétés des périodes, des membres, des incises; et jamais elle n'est plus parfaite que quand le naturel et la liaison des choses et des idées font oublier l'art et la technique de l'expression.

Batteux, *De la construction oratoire*.

L'homme qui se sent du talent, pressé d'un côté par le défi que lui donnent l'art et l'exemple, et de l'autre côté par le goût, qui ne lui passe aucune incorrection de style, rien de lâche, rien de diffus, rien d'obscur, et rien de pénible, rassemblera tous ses moyens; ceux de la mémoire, pour la recherche des mots et des tours de la langue; ceux de l'imagination, pour le choix des images; ceux de la pensée, pour l'invention de ces idées accessoires qui doivent enrichir le style, en même temps qu'elles viennent remplir les temps et les

nombre du vers. Voilà, je crois, ce qui se passe dans l'esprit du poète qui travaille sérieusement; et son secret, pour paraître avoir la plume abondante et facile, c'est de plier et de replier son expression dans tous les sens, d'en essayer toutes les formes, jusqu'à ce qu'il ait réuni la régularité, la précision, l'élégance, l'harmonie, et le coloris, et que dans les gênes du vers, il ait acquis l'aisance de la prose.

Marmontel, *Encyclopédie. Vers blanc*.

L'évidence de la parole persiste en vers comme en prose. Tout ce que nous avons étudié sur le plan de la syntaxe reste valable dans l'énoncé versifié. Les césures vocales sont régies par les mêmes lois, et tous les traités de rhétorique sont illustrés indifféremment d'exemples prosaïques ou versifiés.

Les espaces exigés par l'esprit, par les objets, par la respiration, par l'oreille, sont absolument les mêmes dans la prose et dans la poésie; c'est une loi de nature; mais à cette loi, l'art en ajoute une autre dans la poésie : c'est que tous ces espaces, conservés tels qu'ils sont, soient encore enchâssés dans telle ou telle mesure fixe, que l'oreille a déterminée, et que le poète suit de vers en vers, sans s'en écarter jamais, soit que cette mesure concoure avec le sens, ou qu'elle n'y concoure pas. Ainsi l'oreille seule porte dans la poésie deux mesures : l'une naturelle, qui concourt avec le sens; l'autre artificielle, qui fait abstraction du sens, et qui n'observe que le rythme musical. La première n'a d'autre règle que le sentiment et l'instinct; l'autre a une règle technique, une sorte de patron ou de modèle, qui réduit tous les espaces à une mesure uniforme.

Batteux, *De la construction oratoire*.

Il faut savoir ce que c'est que la construction syntaxique, l'expression syntaxique d'une idée à travers une phrase, de façon à ne pas démolir l'équilibre d'un vers en donnant trop d'importance à un mot par rapport à un autre, quand ce mot grammaticalement ne doit pas avoir une importance plus grande. Les cadences sont demandées à la fois par la syntaxe et par l'harmonie. Il faut arriver à mettre la syntaxe et l'harmonie d'accord.

Henri-Rollan, *Entretien avec Roger Vrigny*.

L'homme ayant inventé les chiffres, qui, comme les lettres, sont écrits et proférés, a uni ces deux codes dans la versification, et l'on peut définir le vers comme l'union de la syntaxe et de l'arithmétique. C'est alors que, selon les langues, les choses se diversifient, et que, faute de l'envisager, la confusion règne. Le dénombrement des unités linguistiques nécessaire à la structure versifiée n'est pas le même pour tous les hommes de la terre.

Les Grecs et les Latins comptent les PIEDS, dont il sera parlé plus loin, c'est-à-dire des groupes de deux à quatre syllabes avec différents accents toniques marqués phonétiquement.

Les Italiens, les Espagnols, les Anglais, les Allemands, etc. comptent les syllabes LONGUES, c'est-à-dire des accents toniques marqués phonétiquement dans chaque mot, quelle qu'en soit la position dans la phrase.

Les Français comptent toutes les SYLLABES, et cela est dû au fait que notre langue n'a pas d'accent tonique marqué phonétiquement, qu'un groupe de mots se comporte comme un seul mot, et que c'est toujours la dernière syllabe d'un groupe syntaxique qui porte le poids de l'inflexion.

Donc, dans l'énoncé versifié, à la contrainte de la syntaxe s'ajoute celle de l'arithmétique: le nombre de pieds dans les langues grecque et latine, le nombre de longues dans les langues étrangères modernes, et le nombre de syllabes dans la langue française.

C'est par la contrainte heureuse de la versification qu'une langue acquiert d'abord l'harmonie qui lui est propre, par la combinaison de la mesure la plus analogue à ses éléments; ensuite, la pureté et la correction de la syntaxe plus facile à fixer et à démêler dans une marche si régulière, par le cadre des rythmes variés qui rendent les fautes grammaticales plus saillantes au milieu du court espace de chaque vers; la force et l'énergie, par cette sévérité du mètre qui fixe rigoureusement au poète, dans chaque ligne, le nombre des syllabes, la condamne à une précision qui l'autorise à des licences heureuses, et agrandit sa pensée en resserrant son style; la couleur et les images, par le besoin continu de mots figurés, pour faire mieux ressortir les idées réduites à cette sobriété de paroles; les mouvements impétueux de l'imagination ou de la sensibilité, par la verve des débuts, par la

rapidité et la variété des tournures que commande chaque période et quelquefois chaque ligne; l'élévation, par la liberté ou plutôt par l'essor poétique, qu'on est obligé d'accorder à une diction si contrainte et subordonnée à tant de règles; l'élégance, par l'habitude et la nécessité de choisir et de combiner toutes ses expressions; enfin le naturel et la grâce, par l'obligation singulière de paraître sans cesse indépendant et libre, malgré le poids des chaînes dont on est accablé, et de cacher à force d'art, au milieu d'un pareil esclavage toute apparence de contrainte, de gêne, d'embaras, et même d'effort. Voilà les entraves des poètes, et voilà aussi les services que la poésie rend à toutes les langues qui la cultivent.

Maury, Essai sur l'éloquence de la chaire.

REPÈRE 11 : VERS FRANÇAIS.

Le vers français ayant un nombre fixe de syllabes, celles-ci doivent être toutes perceptibles dans l'élocution. Comme la voyelle est le centre de la syllabe, toutes les voyelles constitutives du vers ont le même droit à l'existence dans le phrasé versifié, y compris la voyelle e ouvert, souvent élidée en prose et celles qui apparaissent dans les diérèses dont il sera parlé plus loin.

L'alexandrin français, qui, de Jodelle à Rostand, fut au théâtre la mesure privilégiée, qui a régné presque sans altération de Ronsard à Baudelaire, que les poètes ont employé ensuite de façon moins rigoureuse, en retrouvant parfois des libertés qui étaient les siennes au Moyen-Âge, où il est né du *Roman d'Alexandre* qui lui donna son nom, surgit à tout instant de notre vie quotidienne, fortuitement, dans le métro, sur une affiche, à la première page d'un journal, au hasard d'une leçon de géographie de notre enfance.

Le train ne peut partir que les portes fermées.

Pour mieux équilibrer votre alimentation.

Comment le Pakistan a fabriqué sa bombe.

La Loire prend sa source au mont Gerbier-de-Jonc.

Il est donc normal de le voir apparaître dans un texte en prose. Certains grammairiens le réproouvent, tandis que d'autres y consentent.

Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche.
Molière, *Le Sicilien*.

Il faut éviter les vers dans la prose autant qu'il se peut, surtout les vers alexandrins.
Vaugelas, *Remarques sur la langue française*.

On a remarqué que la prose la plus harmonieuse contient beaucoup de vers, qui, étant de différentes mesures et sans rime, donnent à la prose un des agréments de la poésie, sans lui en donner le caractère, la monotonie et l'uniformité.
D'Alembert, *Encyclopédie. Élocution*.

L'alexandrin a toujours fait l'objet d'une certaine méfiance, peut-être à cause de sa génération spontanée. Au XVI^e siècle, pour le sonnet, on lui préférait le décasyllabe. Toutefois Ronsard en use et lui donne en quelque sorte ses lettres de noblesse, après l'oubli dans lequel il était tombé à la fin du Moyen-Âge, et avant la fortune qu'il aura au théâtre.

Les alexandrins tiennent la place en notre langue, telle que les vers héroïques entre les Grecs et les Latins, lesquels ont toujours leur repos sur la sixième syllabe.

Madame, baisez-moi, je meurs en vous baisant.

Ô ma belle maîtresse, as-tu pas bonne envie?

Tu dois ici noter que tous mots français qui se terminent en es ou e lente et sans force et sans son, ou en ent, pluriels des verbes, sont féminins : tous les autres, de quelque terminaison qu'ils puissent être, sont masculins. La composition des alexandrins doit être grave, hautaine, et (s'il faut ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ils sont plus longs que les autres, et sentiraient la prose, s'ils n'étaient composés de mots élus, graves et résonnants, et d'une rime assez riche, afin que telle richesse empêche le style de la prose.

Ronsard, *Art poétique*.

Il sera parlé plus loin de la césure métrique à l'hémistiche et de la rime. Retenons pour l'instant la singularité dans la langue française de la voyelle e, qui, parce qu'on la nomme muette même quand elle se prononce, est sujette à bien des erreurs de jugement.

REPÈRE 12 : VOYELLE BLANCHE.

La voyelle e, que je nomme voyelle blanche quand elle se prononce, car elle contient toutes les sonorités possibles de la voix par la coloration même du souffle nu, s'élide, comme en prose devant toute autre voyelle. Elle disparaît encore, comme en finale de syntagme, en fin de vers dans les rimes dites féminines, où elle est appelée obscure, caduque, muette :

As-tu pas bonn(e) envi(e)?

Mais elle persiste dans la coulée du vers devant toute consonne, même s'il y a césure syntaxique. Ainsi, dans le corps du vers, la voyelle blanche doit être prononcée,

- soit à l'intérieur d'un syntagme sur le même niveau que les autres voyelles :

Ô-ma-bel-le-maîtress(e).

- soit dans l'intervalle qui sépare deux syntagmes, ce qui a pour effet d'allonger légèrement la dernière voyelle sonore du vecteur qui précède, et la syllabe contenant la voyelle blanche sert à contretemps de ligature avec le vecteur suivant, dont la première syllabe sonore contient l'énergie de propulsion de ce syntagme :

Mada_me, | baisez-moi.

Cette voyelle est parfois élidée comme dans le parler courant ou la chanson, mais elle est alors signalée graphiquement par une apostrophe dans un texte versifié.

Ainsi le bleu Neptun' vous prospère au retour.

...

Et le ciel puisse ainsi Télémaqu' conserver.

Garnier, *La Troade*.

J't'aime aussi comme i' faut. Pourquoi donc qu'tu t'étonnes ?
Thomas Corneille, *Le festin de pierre*.

*Et ma vi(e) pour tes yeux lentement s'empoisonne
Les enfants de l'écol(e) viennent avec fracas
Apollinaire, Les colchiques.*

*Mêm' les plus chouett's souv'nirs ça t'a un' de ces
gueules.*

Léo Ferré, *Avec le temps.*

Pour ce qui est du nombre de syllabes nécessaire à structurer le vers français, parlons ici de l'apparition des voyelles *i*, *u* et *ou*, qui, en prose, ont valeur de consonnes.

REPÈRE 13 : DIÈRÈSE, SYNÈRÈSE.

Certaines syllabes uniques en prose sont dédoublées dans l'élocution versifiée, ce qui a pour effet de transformer une consonne en voyelle qui se juxtapose à la voyelle habituelle du mot. C'est ce qu'on nomme la DIÈRÈSE : *passi-on, ru-ine, rou-et.*

À l'inverse, deux syllabes en prose peuvent être contractées en une seule dans l'élocution versifiée, ce qui a pour effet de transformer une voyelle en consonne qui s'intègre à la voyelle majeure du mot. C'est ce qu'on nomme la SYNÈRÈSE.

Ces deux modalités articulatoires sont perceptibles dans la langue parlée, où le mot *hier* est prononcé en deux syllabes quand il est seul, et en une seule syllabe quand il est doté d'un préfixe. La finale du mot *avant-hier* se prononce en effet comme *tiers*. Et c'est dans cet état qu'il sera généralement prononcé en vers :

*Hier, j'étais chez des gens de vertu singulière
Molière, Le misanthrope.*

Certaines synérèses anciennes sont difficilement prononçables lorsque deux voyelles sont séparées par trois ou quatre consonnes.

*Notre poésie a cette obligation, avec plusieurs autres, à
M. Corneille, qui, dans sa tragi-comédie du Cid, a osé le premier
faire meurtrier de trois syllabes. Je suis un des premiers qui ait
imité en cela M. Corneille, ayant remarqué que les dames et les
cavaliers s'arrêtaient comme à un mauvais pas, à ces mots de*

*meurtrier, sanglier, bouclier, peuplier, et qu'ils avaient peine à
les prononcer.*

Ménage, *Observations sur les poésies de Malherbe.*

Nous l'avons vu, l'alexandrin, qui s'imposera néanmoins au théâtre dès 1552 avec la *Cléopâtre* de Jodelle, est présenté par Ronsard avec toutes les mises en garde possibles. Et son statut, tel qu'il est défini par lui en 1565, restera plus ou moins le sien jusqu'à nos jours, où l'on étudie l'écriture versifiée selon ce modèle.

*Les règles classiques du vers français - presque
impossibles à justifier dans leur ensemble, faciles à retenir
comme consigne, difficiles à observer sans niaiseries, le plus
d'art se dépensant à leur satisfaire, leur netteté permettant de
juger sans oreille, sans poésie, les poètes; règles
conventionnelles; de sociétés; très propres à rendre ridicule, à
soumettre l'homme qui chante à l'homme qui sait compter
jusqu'à douze.*

Valéry, *Cahiers. Poésie.*

Sur le plan du style, en prenant à la lettre ce qu'écrit Ronsard, il suffit que la formulation ne soit pas "altiloque", c'est-à-dire d'un langage élevé, pour qu'un vers, malgré sa césure à l'hémistiche, tourne à la prose. Molière alors dérange.

*Je vis de bonne soupe, et non de beau langage.
Molière, Les femmes savantes.*

Mais, comme Boileau salue son art d'écrire, on distingue de façon pour le moins spéceuse.

*Le vers de Molière est vers chez lui, il sera prose dans
Corneille; celui de Corneille sera vers dans le dramatique, et
cessera de l'être dans l'épique.*

Batteux, *Des beaux-arts en général.*

On admettra donc qu'il y a des vers de tragédie et des vers de comédie, où il est permis de frôler la prose. Cette fois c'est Corneille

qui dérange. Voltaire lui reprochera *post mortem* d'avoir fait dire à Stratonice un vers de comédie.

Il est bon qu'un mari nous cache quelque chose.
Corneille, *Polyeucte*.

Ce vers est absolument comique, et même burlesque.
Voltaire, *Commentaire sur Corneille*.

Shakespeare n'eut pas à connaître ce genre de chicanes en Angleterre, où, dès 1562, soit deux ans avant sa naissance, le vers sans rime - le vers blanc - était introduit au théâtre avec *Gorboduc* de Sackville et Norton. Il eut donc toute liberté, quand il devint auteur dramatique, d'utiliser à son gré la prose, le vers blanc et le vers rimé d'une scène à l'autre dans la même pièce, ce que les censeurs en France n'ont jamais pu tolérer. Mais les poètes français ont su, tout en respectant apparemment les règles du jeu, employer une langue plus diverse qu'on ne le croit généralement.

La naissance n'est rien où la vertu n'est pas.
Molière, *Dom Juan*.

Cette phrase de Molière est frappée comme un vers de Corneille. La prose de Dom Luis diffère de celle de Pierrot. Pourquoi le vers de Stratonice ne peut-il différer de celui de Pauline?

Qu'est-ce qui s'est passé? Qu'as-tu vu? Que sais-tu?
Racine, *Mithridate*.

Ce vers de Racine est parlé comme une simple réplique de Molière. Il n'a aucune vertu poétique. Il n'est là que pour faire progresser l'action. Il s'oublie une fois proféré.

Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes.
Racine, *Phèdre*.

La prose dirait-elle autrement? Non, encore un coup; mais il ne fallait pas dire mieux, sous peine de dire mal.
La Harpe, *Lycée*.

Dans le tombeau de Laurent de Médicis à Florence, c'est volontairement que Michel-Ange a laissé le visage du Crépuscule à l'état d'ébauche, pour l'opposer au visage lisse de l'Aurore. Le marbre est le même, mais il est traité de façon différente. En art, la perspective importe, et le contraste. Toutes les variations de la vie qu'un auteur dramatique est censé représenter sur scène, du plus concret au plus secret, de l'anecdote aux impondérables de l'âme, peuvent, grâce à l'ambiguïté de l'alexandrin, trouver des traductions les plus appropriées. Il nous faut donc admettre l'équivoque de ce vers, au lieu de trancher net au nom de la norme métrique, opposée à la prétendue liberté de la prose. La ligne de partage des eaux territoriales est infiniment mouvante.

Il est bon d'observer ce que savent tous les bons juges : que dans l'épître, dans le drame, dans l'épopée même, dans toute la poésie qui dialogue, qui raconte, qui raisonne, il doit y avoir nécessairement des vers qui ne se distinguent de la prose soutenue que par la mesure, soit qu'ils servent de passage d'un objet à un autre, soit qu'ils expriment des choses qui ne demandent pas à être plus relevées.

La Harpe, *Lycée*.

Il est simple de constater que tout ce qui divise quoi que ce soit en deux, est à la fois schématisateur et totalisant. Ainsi prose + poésie forment la totalité du langage, si tout ce qui n'est point vers est prose, et la poésie est l'anti-prose, et si la prose est le discours ordinaire. Ces faux truismes à la française, cette fausse monnaie circulent. Il importe de s'en défaire, autant pour la connaissance du langage que pour la place de la littérature. L'infini du sens et la multiplicité des modes de signifier font la manière forte, la plus forte, pour prendre le langage comme rythme, discours, spécificité, historicité.

Meschonnic, *Qu'entendez-vous par oralité?*

Vers dans la prose, prose dans le vers, qu'importe! Peut-être qu'en français la structure apparente n'est qu'un attrape-cuistre, un obstacle pour ceux dont l'œil ne sait pas accommoder, dont l'oreille ne saisit pas les modulations d'un texte, dont l'esprit n'épouse pas les mouvements profonds d'une pensée.

Nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche, passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère; se jouant dans le dialogue; se cachant toujours derrière le personnage; s'occupant avant tout d'être à sa place; et lorsqu'il lui adviendrait d'être beau, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée. Il nous semble que ce vers-là serait bien aussi beau que de la prose.

Hugo, *Cromwell*. Préface.

La versification, unissant l'arithmétique à la syntaxe, laisse au langage toute possibilité expressive et toute liberté de style. Quelle que soit la modalité du code employé, l'acteur devra toujours envisager la phrase dans son ensemble syntaxique pour l'interpréter. Il y a néanmoins dans l'énoncé versifié une formulation verbale plus dense, une signalisation de toutes les syllabes qui se prononcent et de celles qui ne se prononcent pas, de sorte que la phrase apparaît plus nettement articulée que dans la prose. Cet art de dire le maximum de choses dans le minimum de mots fait l'art classique de la litote. Et les mots, de par la place qu'ils occupent, créent des modulations et des variétés rythmiques, que la prose, à son tour, saura utiliser. Le vers peut descendre au bord du balbutiement, au ras de la non-littérature, il peut être simplement parlé, puis s'élever jusqu'au sublime.

TITUS

Mais...

BÉRÉNICE

Achevez.

TITUS

Hélas!

BÉRÉNICE

Parlez.

TITUS

Rome... L'empire...

BÉRÉNICE

Eh bien?

TITUS

Sortons, Paulin : je ne lui puis rien dire.

Racine, *Bérénice*

Je fais ce que tu veux : je consens qu'il me voie.

Racine, *Andromaque*.

Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte.

Racine, *Bérénice*.

Et le sublime, dans l'idéal classique, devait se formuler de la façon la plus simple : dans la clarté, la transparence et la pureté, laissant tout le reste au baroque, au pittoresque, à l'insolite.

JULIE

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

LE VIEIL HORACE

Qu'il mourût.

Corneille, *Horace*.

Voilà de fort petites paroles. Cependant il n'y a personne qui ne sente la grandeur héroïque qui est renfermée dans ce mot, qui est d'autant plus sublime, qu'il est simple et naturel, et que par là on voit que c'est du fond du coeur que parle ce vieux héros, et dans les transports d'une colère vraiment romaine.

Boileau, *Traité du sublime*.

La phrase française, versifiée ou non, tendra toujours à cette perfection. Et, comme l'arithmétique du vers repose, nous l'avons vu, sur les caractères mêmes d'une langue, c'est par là même qu'elle est interrogée dans son essence.

Un agneau se désaltérait

Dans le courant d'une onde pure.
La Fontaine, *Le loup et l'agneau*.

Pour plaire il ne faut point avoir trop envie de plaire, et pour parler bien français, il ne faut point vouloir trop bien parler. Le beau langage ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût, qui coule de source, qui va où sa pente naturelle la porte, et non pas à ces eaux artificielles qu'on fait venir avec violence dans les jardins des grands, et qui y font mille différentes figures. Car la langue française hait encore tous les ornements excessifs : elle voudrait presque que ses paroles fussent toutes nues pour s'exprimer plus simplement; elle ne se pare qu'autant que la nécessité et la bienséance le demandent.

Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*.

La langue française est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler. Chaque siècle a jeté dans ce courant limpide ses modes, ses archaïsmes prétentieux et ses préciosités, sans que rien surnage de ces tentatives inutiles, de ces efforts impuissants. La nature de cette langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre.

Maupassant, *Pierre et Jean*. Préface.

Dans le très beau style, la phrase se dessine, l'intention se devine, les choses demeurent spirituelles. En quelque sorte, la parole demeure pure comme la lumière quoi qu'elle traverse et touche. Elle laisse des ombres calculables. Elle ne se perd pas dans les couleurs qu'elle provoque.

Valéry, *Tel quel*. Littérature.

Interroger la langue française comme on interroge une eau pure, c'est aussi interroger la clarté du jour, c'est interroger Racine.

- *Que dites-vous du vers de Racine?*

- *Frapper, séduire. Il frappe et il séduit.*

- *Frapper, c'est cela. Comme on dit : frapper le champagne, frapper une monnaie, une pensée bien frappée.*

Comme l'éclair jailli de deux pôles affrontés qui foudroie la rétine photographique. Quelque chose que j'appellerai la détonation de l'évidence.

Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez.¹

Ma gloire, mon amour, ma sûreté, ma vie.

Ah! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr.

- *Le délice de Racine, c'est cet accord intime de la pensée et du sentiment qui multiplie l'un par l'autre leur frisson jusqu'à l'extase.*

- *Il y a quelque chose d'animal dans le cœur humain qui est sensible à l'intonation, l'intonation qu'il fallait.*

Bajazet, écoutez : je sens que je vous aime.²

- *Tout le secret du langage de Racine est là. La raison y règne. Rien n'y manque de ce qu'on appelle l'art de persuader. Mais en dessous et avec il y a autre chose.*

- *Per-su-a-der! Quel beau mot! J'en savoure la suavité.*

- *Persuader. C'est l'art d'éveiller dans les cœurs une complaisance secrète.*

Claudé, *Conversation sur Jean Racine*.

À l'acteur-poète revient le privilège d'interroger la coloration de son souffle doté d'une parole française, dont il se doit de mesurer les vertus, d'ouvrir son oreille à sa mélodie singulière, aux accords produits par les mots mis en présence, et d'éprouver le pouvoir de ces modulations que la versification propose.

Je l'ai vu, cette nuit, ce malheureux Sévère.

Corneille, *Polyeucte*.

Cette nuit, je l'ai vue arriver en ces lieux.

Racine, *Britannicus*.

Ces deux alexandrins, sans effet spectaculaire, dans leur simple énoncé, font discrètement naître un espace poétique, comme, dans l'opéra, le récitatif annonce la venue du grand air. Ce n'est plus tout à fait de la prose, et ce n'est pas encore un vers, quoique le nombre

¹ Racine, *Bérénice*, *Britannicus*, *Andromaque*.

² Racine, *Bajazet*.

syllabique en soit réglé. Et que dire de ces deux phrases, qui, dès leur entrée en scène, font rayonner un personnage?

A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?
Racine, *Bérénice*.

*Page, allez avertir Chimène de ma part
Qu'aujourd'hui pour me voir elle attend un peu tard
Et que mon amitié se plaint de sa paresse.*
Corneille, *Le Cid*.

Cette magie subtile qui naît de l'euphonie de mots très simples, dont les douze syllabes composent la structure métrique, est subitement altérée dans l'élocution d'un acteur, qui, sous prétexte de vérisme, enlève à cette forme de langage l'ornement de ses voyelles blanches. Ainsi peut-on entendre à la Phonothèque un enregistrement du début du siècle, où un tragédien, dans le rôle d'Antiochus, dit à Julia Bartet, qui joue Bérénice :

Titus en m'embrassant m'am'na d'avant vous (!)
Racine, *Bérénice*.

Vous savez comme il est aisé, par un usage très plausible des variations de la diction, de changer un vers qui semblait beau en un vers qui semble atroce; de sauver au contraire un vers qui est un désastre en éloignant ou adoucissant quelque peu les syllabes émises.
Valéry, *Pièces sur l'art. De la diction des vers*.

Cet alexandrin, par exemple, qui n'a rien de désastreux, a besoin d'être manié avec précaution

Madame. Aucun objet ne blesse ici ses yeux.
Racine, *Britannicus*.

Malherbe l'eût biffé d'un trait rageur, et eût ajouté en marge : *sisisè!* comme tant de vers de Desportes, celui-ci, par exemple, où il ne supporte pas : *toutéto!*

Mon coeur, nouveau captif, en est tout étonné.
Desportes.

Tout ce sonnet ne vaut pas un potiron.
Malherbe, *Commentaires sur Desportes*.

Nous devons pourtant à l'un et l'autre des vers qui chantent dans nos mémoires.

Et les fruits passeront la promesse des fleurs
Malherbe, *Prière pour le roi allant en Limousin*.

Le ciel fut son désir, la mer sa sépulture.
Desportes, *Sonnet à Icare*.

L'alexandrin est une mesure syllabique issue du génie de la langue française, qui lui permet, s'il est besoin, de formuler une pensée complète que le nombre et l'euphonie éclairent de leur alliance. C'est un canevas de tapisserie dont les douze fils de la chaîne servent de support au dessin qui se compose, suivant de ligne en ligne les fils de la trame horizontale. C'est toujours la courbe mélodique de la phrase qui doit être suivie par la voix sur les fils entrecroisés de la syntaxe et de la métrique.

REPÈRE 14 : PHRASÉ DU VERS.

La voyelle blanche, la diérèse et la synérèse, qui entrent en jeu dans le nombre syllabique du vers, sont les seuls éléments phonétiques qui distinguent le phrasé versifié du phrasé prosaïque. Un vers n'est qu'un nombre mesuré. Il n'a en soi aucun rythme, et peut ne contenir qu'un fragment de message. C'est donc toujours l'ensemble de la phrase qui doit être envisagé, ainsi que les césures et les points d'inflexions dictés par la syntaxe.

Dans le phrasé versifié, réside une politesse articulatoire, qui, démultipliant la prononciation des syllabes, donnant à chaque voyelle sa sonorité pure, à chaque consonne ses harmoniques, met à jour le tissu sonore du langage. C'est là ce qui permet à la fois l'apparition de la voyelle blanche, généralement élidée en prose, et de la diérèse, lorsque plusieurs d'entre elles se conjuguent dans la ligne mélodique d'un même alexandrin.

Je ne trouve qu'en vous **je ne** sais **quelle** grâc(e)
Qui **me** charme toujours et jamais **ne me** lass(e).

Racine, *Esther*.

Cette affectati-on d'un grave extéri-eur.

Molière, *Le misanthrope*.

La forme appelée vers est simplement elle-même la littérature. Vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style. Toute langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples.

Mallarmé, *Variations sur un sujet. Crise de vers*.

Le vers - comme un beau récitatif - ne doit finalement être que la parole - mûrie - avec toutes ses inflexions et articles soulignés d'or - ses temps bien marqués, sa modulation (syntaxe et idée) bien déduite.

Valéry, *Cahiers. Poésie*.

En prose, les élisions sont permises. Toutefois la prononciation des voyelles blanches facilite le *legato* de certaines phrases et en préservent l'élégance. Aussi est-il souhaitable de les prononcer quand la prose est au niveau d'un vers sans la rigueur du nombre.

Quand **je** vous dis **que je** vous aime, vous croyez donc **que je** n'en sens rien?

Musset, *Le chandelier*.

Juste ciel! que vient-il **de me** dire? et d'où vient **que je** suis émue **de ce que je** viens d'entendre?

Marivaux, *La Surprise de l'amour*.

Prose et vers se rejoignent parfois comme en l'amorce de ces deux récits pour séduire l'oreille et préparer l'écoute.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.

Racine, *Athalie*.

C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.

Flaubert, *Salammbô*.

Dans l'organisation des mots mis en présence, réside un mystère que les poètes seuls désignent, et la structure apparente du langage, avec pour support ou non un nombre déterminé de syllabes, ne doit pas nous masquer sa réalité profonde. Une phrase peut rayonner comme un diamant. La voix doit lui servir d'écrin.

Dans les emplois pratiques ou abstraits du langage, la forme, c'est-à-dire le physique, le sensible, et l'acte même du discours ne se conserve pas; elle ne survit pas à la compréhension; elle se dissout dans la clarté; elle a agi; elle a fait son office; elle a fait comprendre : elle a vécu. Mais au contraire, aussitôt que cette forme sensible prend par son propre effet une importance telle qu'elle s'impose, et se fasse, en quelque sorte, respecter; et, non seulement remarquer et respecter, mais désirer, et donc reprendre - alors quelque chose de nouveau se déclare; nous sommes insensiblement transformés, et disposés à vivre, à respirer, à penser selon un régime et sous des lois qui ne sont plus de l'ordre pratique - c'est-à-dire que rien de ce qui se passera dans cet état ne sera résolu, achevé, aboli par un acte bien déterminé. Nous entrons dans l'univers poétique.

Valéry, *Variété. Poésie et pensée abstraite*.

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.

Cette phrase, dont la force de ce qu'elle veut imprimer aux âmes et la magnificence de sa forme ont fait une des paroles les plus fameuses qui aient jamais été articulées, est un Poème.

Valéry, *Variété. Variation sur une pensée*.

Et Claudel estime que ces deux phrases de Rimbaud sont des vers.

Et, par une route de danger, ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.

Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice.

Rimbaud, *Une saison en enfer*.

La technique de fabrication de l'alexandrin n'est donc pas le seul garant du langage poétique. Quelquefois même c'est une entrave. Elle n'est qu'un des moyens possibles. Dans l'énoncé versifié, ces règles sont à connaître comme repères sans leur donner la prééminence. On oublie la forme du violon qui chante sous l'archet d'un soliste.

La poésie n'est qu'une manière de percevoir les objets extérieurs, un organe spécial qui tamise la matière et qui, sans la changer, la transfigure. Un botaniste ne doit avoir ni les mains, ni les yeux, ni la tête faits comme un astronome, et ne voir les astres que par rapport aux herbes. De cette combinaison de l'innéité et de l'éducation résulte le tact, le trait, le goût, le jet, enfin l'illumination.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet*.

L'organisation des mots, leur mise en perspective, fait tout l'art de l'écrivain. La prose a ses écarts expressifs par rapport à la norme comme le vers. Elle a, comme lui, les mêmes contraintes de l'intelligibilité et de l'euphonie, mais elle n'est pas tenue à un nombre déterminé de syllabes. Un musicien peut trouver une analogie entre la prose et le plain-chant, dont la partition est sans barres de mesures comme la cadence d'un concerto.

Pour mieux faire comprendre ce qu'est l'art d'écrire en prose ou en vers, je citerai ici un extrait des notes jetées par Racine pour une *Iphigénie en Tauride*, qui n'a jamais vu le jour. Ces quelques lignes nous permettent de mesurer tout l'écart entre la teneur d'un message sans intervention stylistique d'aucune sorte et l'idée qu'on peut avoir de leur aboutissement formel.

Son père Thoas lui défend de m'aimer; il ne me parle qu'en tremblant, car ils ignorent tous deux ma naissance, et je n'ai garde de leur découvrir une chose qu'ils ne croiraient pas; car quelle apparence qu'une fille que des pirates ont enlevée dans le moment qu'on l'allait sacrifier pour le salut de la Grèce fût la fille du général de la Grèce.

Racine, *Plan d'Iphigénie en Tauride*.

Voilà le type même d'un texte inutilisable en cet état, qui ne peut être en aucune façon le support d'une interprétation scénique,

c'est sur cette gangue que Racine oeuvrait pour faire sortir le métal du minerai. Et c'est ce à quoi se réduit le plus souvent Shakespeare en traduction française. La métamorphose d'un texte en un langage étranger le relègue à l'état de brouillon, à ce stade de pré-littérature sans grâce.

L'harmonie est sans doute l'âme de la poésie, et c'est pour cela que les traductions des poètes ne doivent être qu'en vers; car traduire un poète en prose, c'est le dénaturer tout à fait.

d'Alembert, *Encyclopédie. Élocution*.

Il passe dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? j'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique.

Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*.

Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses, qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le noeud qui arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement.

Cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, qui la grave plus avant dans l'esprit de l'acteur, avertit celui-ci de ce qu'il omet et de ce qu'il ajoute, l'empêche d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu'a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l'auditeur. L'idée trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier.

Hugo, *Cromwell. Préface*.

À l'acteur poète encore je m'adresse pour lui signaler deux écueils qu'il lui faut éviter, qui seront traités dans les deux chapitres suivants, sur lesquels bien des interprètes font naufrage, voilà pourquoi je les appelle Charybde et Scylla.

CHARYBDE : LES CÉSURES MÉTRIQUES

Comment, dira-t-on, la versification ne détruit-elle pas la vraisemblance de l'action. Des hommes emportés par les passions peuvent-ils en parlant compter leurs syllabes, et les placer dans l'ordre que demande une certaine mesure. Il est vrai qu'ils comptent leurs syllabes, qu'en les arrangeant ils observent une certaine mesure, et que, dans cet arrangement de syllabes comptées, se trouvent des repos et des rimes : cependant quand un bon poète les fait parler, leur langage est si naturel qu'on n'y sent ni contrainte, ni artifice, quoique ce soit cet artifice qui produise le plaisir de l'oreille. C'est ce qu'on éprouve lorsqu'on a rompu la mesure du vers.

Louis Racine, *Traité de la poésie dramatique.*

Envisageons le problème de l'alexandrin avec nuance afin d'y voir plus clair, et laissons à Voltaire, subtil et précis comme il sait l'être, répondre à Boileau, et assouplir ce qui, sous la forme du vers classique, paraît un dogme.

*Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.*

...

*Les stances avec grâce apprirent à tomber
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.*

Boileau, *Art poétique.*

L'hémistiche, ce repos à la moitié d'un vers, n'est proprement le partage que des vers alexandrins. La nécessité de couper toujours ces vers en deux parties égales, et la nécessité non moins forte d'éviter la monotonie, d'observer ce repos et de le cacher, sont des chaînes qui rendent l'art d'autant plus précieux qu'il est plus difficile.

Voici des vers techniques qu'on propose (quelque faibles qu'ils soient) pour montrer par quelle méthode on doit rompre

cette monotonie que la loi de l'hémistiche semble entraîner avec elle.

*Observez l'hémistiche, | et redoutez l'ennui
Qu'un repos uniforme attache auprès de lui. |
Que votre phrase, | heureuse et clairement rendue, |
Soit tantôt terminée, | et tantôt suspendue.
Voltaire, Encyclopédie. Hémistiche.*

Dans le premier vers, la césure à l'hémistiche est marquée, puisque la phrase est complète, mais la césure finale est élidée puisque le vers suivant est l'expansion d'un syntagme avec la ligature du pronom relatif.

Dans le second vers, la césure à l'hémistiche est élidée, puisqu'on ne marque pas, dans une proposition relative, la flexion entre le sujet et le verbe, mais la césure finale est marquée, puisque c'est une fin de phrase.

Dans le troisième vers, la césure à l'hémistiche n'est pas marquée, puisque la conjonction sert de ligature entre les deux termes d'une apposition, mais la césure finale est marquée, puisque c'est la fin de l'apposition et l'acmé de la troisième phrase.

Dans le quatrième vers, la césure à l'hémistiche est marquée par la répétition d'un adverbe et par l'hiatus, dont il sera parlé plus loin, et la césure finale est également marquée, puisque la phrase est terminée.

Ceux qui n'ont point d'oreille n'ont qu'à consulter seulement les points et les virgules de ce vers : ils verront qu'étant toujours partagés en deux parties égales, chacune de six syllabes, cependant la cadence y est toujours variée : la phrase y est contenue, ou dans un demi vers, ou dans un vers entier, ou dans deux. On peut même ne compléter le sens qu'au bout de six ou de huit; et c'est ce mélange qui produit une harmonie dont on est frappé, et dont peu de lecteurs voient la cause.

Plusieurs dictionnaires disent que l'hémistiche est la même chose que la césure, mais il y a une grande différence : l'hémistiche est toujours à la moitié du vers; la césure qui rompt le vers est partout où elle coupe la phrase.

Tiens, le voilà! Marchons. Il est à nous. Viens. Frappe.

Presque chaque mot est une césure dans ce vers.

*Hélas!| Quel est le prix des vertus. La souffrance.
Voltaire, Encyclopédie. Hémistiche.*

Phraser l'alexandrin selon les césures métriques de six en six ou de douze en douze syllabes, c'est n'avoir aucun égard pour la diversité expressive du poète et de l'interprète, c'est un attentat à leur personne, et c'est ignorer fondamentalement la vie dont chacun peut observer les effets par les altérations des pulsations cardiaques et de la respiration.

Les étrangers s'imaginent qu'en prononçant deux vers nous nous reposons quatre fois, à cause des quatre hémistiches : le sens et l'ordre des mots s'y opposent souvent, surtout dans les vers de passion, et nous obligent d'y faire deux ou trois césures, et d'enjamber. Croient-ils que dans la colère Hermione marche à pas comptés.

Louis Racine, Traité de la poésie dramatique.

HERMIONE

Courez au temple. | Il faut immoler...

ORESTE

Qui?

HERMIONE

Pyrrhus.

Racine, Andromaque.

C'est donc bien le phrasé obligé que nous avons proposé, qui doit gouverner la diction du vers, avec la nécessité cependant d'articuler toutes les syllabes qui en composent la structure, car la versification ajoute au code syntaxique un code arithmétique qui lui est soumis, mais qui ne le soumet pas. La cadence du vers n'apparaît que par les césures syntaxiques, dont la diversité donne vie au nombre syllabique de base choisi par le poète.

REPÈRE 15 : CÉSURES MÉTRIQUES.

Les césures métriques à l'hémistiche ou en fin de vers ne concernent que la technique de fabrication du vers. Libre à l'auteur de les marquer ou non, de frapper les deux moitiés de l'alexandrin ou de franchir ces frontières théoriques. Sur une partition musicale, une barre de mesure coupe régulièrement la portée sans interrompre le discours. La structure apparente du vers, de même, ne doit jamais briser le cours de la mélodie verbale. Ce qui est vrai pour Bach est vrai pour Racine.

La diction dépend de la grammaire.

Corneille, *Du poème dramatique.*

C'est une faute de s'arrêter à la rime quand le sens ne l'exige pas.

Batteux, *De la prononciation.*

La ponctuation en vers est soumise au sens, et ne doit jamais être placée après la coupe ou la fin du vers si elle n'est pas justifiée.

Le Roy, *Grammaire de diction française.*

C'est surtout dans la coupe des phrases et dans l'heureux mélange des incisives et des périodes que consiste l'art de varier l'harmonie et le mouvement des vers alexandrins; et ce secret, qu'on ne peut expliquer, ne s'apprend qu'en lisant les bons poètes, et surtout Racine.

Marmontel, *Éléments de littérature. Alexandrin.*

À l'égard de ces variétés de césure, et de ces grâces de l'enjambement, je puis répondre que nos vers ont toutes ces grâces dans la bouche de ceux qui savent les prononcer.

Louis Racine, *Traité de la poésie dramatique.*

Le rythme, les accents et les timbres doivent à mon avis, être des facteurs au moins aussi importants que l'élément abstrait du langage poétique. Je vais même jusqu'à penser qu'il ne faut pas craindre de sacrifier de beaux vers isolés à la

continuité en quelque sorte mélodique d'une phrase poursuivie au travers des rimes et des césures.

Valéry, *Lettre à Fernand Lot.*

Les césures métriques au milieu de l'alexandrin classique ne sont pas obligatoirement des césures vocales. Ce ne sont que des frontières en pointillé sur une carte, ou, si je poursuis ma comparaison, des bornes kilométriques qui jalonnent une route. L'automobiliste ne s'arrête pas à chaque borne kilométrique, mais il varie et modifie sa conduite en fonction de la courbe de la route et des incidents de parcours. Telle doit être la conduite de l'orateur, qui change de vitesse, effectue des virages selon une voie tracée qui le mène à destination. Car c'est le trajet à parcourir qui doit être l'objet de sa vigilance, et le paysage traversé qui doit l'inspirer.

Mais pour mieux comprendre la singularité du vers classique, les césures médiane et finale de l'alexandrin, dont parlent Ronsard et Boileau, concernant l'écrivain en tant qu'artisan du langage, qui ne pouvait mettre, au goût des classiques, un mot à cheval sur cette ligne fictive en filigrane. C'est Verlaine qui, entre autres, bravera l'interdit, ce que le jeune Rimbaud relève alors comme une licence.

Et la tigresse épou:vantable d'Hyrkanie.

Verlaine, *Dans la grotte.*

Il n'était pas permis non plus de placer la césure métrique entre deux mots indissociablement liés.

Fileur éternel des:immobilités bleues.

Rimbaud, *Le bateau ivre.*

Ces deux vers, quoique phrasés d'un trait, boitaient au sens classique du terme. Le même interdit concernait la césure métrique en fin de vers.

*J'en passe | et des meilleurs. | - C'est de la galvano-
Plastie | hein! | ce camée, | offre d'un Hispano-
Américain qui m'a su plaire, | le pauvre ange.*

Verlaine, *Qui veut des merveilles ?*

*Qu'il t'eût bien mieux valu, | pauvre princesse, | alors
Que tu te mis sur mer, | périr de mille morts.*
Garnier, *Hippolyte*.

En dehors de ces cas-là, le poète classique était libre de neutraliser les césures métriques, et de placer ailleurs, comme il l'entendait, des césures vocales, qui jouaient par effet de contraste.

C'est ma mère, | et je veux ignorer ses caprices.
Racine, *Britannicus*.

*Je répondrai, | Madame, | avec la liberté
D'un soldat qui sait mal farder la vérité.*
Racine, *Britannicus*.

Une contrainte dont il est peu parlé concerne la voyelle e qui doit être prononcée à l'intérieur du vers devant toute consonne. Les poètes ont donc été obligés de modifier l'orthographe quand cette voyelle apparaissait à l'intérieur de certains mots.

Ma foi, | sur l'avenir | bien fou qui se fîra
Racine, *Les plaideurs*.

Les flots | contre les flots | font un remû-ménage.
Molière, *Le dépit amoureux*.

Mais la voyelle blanche ne pouvait être évitée devant un pronom relatif, comme on le voit dans la versification antérieure à Malherbe.

La vi-e que j'avais | m'est | de douleur | ravie.
Garnier, *Hippolyte*.

Il était également impossible d'employer dans la ligne du vers des expressions extrêmement courantes comme : *Quelle joie de vous voir*, ou *J'ai envie de partir*. C'est Jules Laforgue qui en prendra le risque.

Oh ! | tombé(e) de la pluie ! | Oh ! | tombé(e) de la nuit !
Laforgue, *L'hiver qui vient*.

Mais les classiques ont toujours évité la prononciation obligée de cette voyelle dans ce genre de cas, et ils ont choisi l'endroit du vers où la voyelle était muette, c'est-à-dire à la rime, pour enjamber.

*Je ne m'étonne plus de cette violenc(e)
Dont il contraint Auguste à garder sa puissance.*
Corneille, *Cinna*.

*Je m'aime un peu moi-même, | et n'ai pas grande envi(e)
De vous sacrifier le repos de ma vie.*
Corneille, *Othon*.

*Nous n'avons qu'à parler. | C'en est fait. | Quelle joi(e)
D'enlever à l'Épire une si belle proie!*
Racine, *Andromaque*.

*J'ai été d'opinion en ma jeunesse que les vers qui
enjambent l'un sur l'autre n'étaient pas bons en notre poésie;
toutefois j'ai connu depuis le contraire par la lecture des bons
auteurs.*

Ronsard, *La Franciade*. Préface.

Et c'est parfois la prononciation de la voyelle blanche à contretemps qui propulse en quelque sorte la fin du premier vers sur le second.

*J'ai, | miséra_ble, | j'ai la poitrine embrasé(e)
De l'amour que je porte aux beautés de Thésée.*
Garnier, *Hippolyte*.

Racine n'oubliera pas les inventions rythmiques et musicales de Garnier pour mener au point de perfection cette syntaxe émotive et passionnelle, qui fait de lui le poète français par excellence

*Un serment solennel | par avan_ce | les lie
À ce fils de David qu'on doit leur révéler.*
Racine, *Athalie*.

Si le mouvement de la pensée était plus fort, la césure, obéissante et mobile, se déplaçait; et, bien qu'elle ne disparût jamais complètement après le premier hémistiche, elle ne faisait en ce cas qu'y glisser en courant, y laisser un vestige d'elle-même, et s'en aller tomber et peser ailleurs, selon les inflexions du sens et du sentiment. La rime aussi, au lieu d'être un signal d'arrêt et de sonner la halte, intervenait souvent dans le cours d'un sens à peine commencé, et alors, loin de l'interrompre, l'accélérait plutôt en l'accompagnant d'un son large et plein.

Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle.*

La syntaxe et la métrique ont le même droit à l'existence en poésie. La première est l'expression du rythme. La seconde est l'expression du nombre. L'union de l'une et de l'autre crée, s'il est besoin, le lyrisme.

Interrogez les versifications de tous les peuples, de tous les pays, de tous les temps : partout le sens suit son chemin, et le rythme suit son chemin, chacun d'eux allant, courant, volant avec toute liberté, sans se croire obligé de se mêler et de se confondre et de régler leur pas l'un sur l'autre. Ce sont deux oiseaux volant côte à côte, mais ne s'interdisant ni l'un ni l'autre le droit de s'écarter d'un coup d'aile, pourvu qu'ils arrivent ensemble au même but.

Banville, *Petit traité de poésie française.*

Dans un phrasé uniquement syntaxique, il y a mise en relief du sens, mais risque de négliger la prononciation des voyelles blanches, et de celles qui apparaissent dans les diérèses, de sorte que l'expression verbale peut être réduite à la plus plate des proses. On ne privilégie alors que l'anecdote, et le nombre est détruit.

Dans un phrasé uniquement métrique, considérant le vers comme un métalangage, il y a mise en relief monotone du nombre, et découpage arbitraire du discours, non seulement à la finale de tous les vers mais aussi à toutes les césures à l'hémistiche, caractéristiques de l'alexandrin dit classique, de sorte que l'expression verbale est banalisée par la sempiternelle répétition de six syllabes. On ne privilégie alors que la versification, et le rythme est détruit.

Avec la coupe classique, ou, pour mieux dire, la coupe qu'on prête aux classiques, il n'y a plus de talent de lecteur possible. Cette éternelle mesure à deux temps, débitant chaque vers en deux parties égales, ne laisse pour ainsi dire plus de place à une lecture intelligente et émouvante. Le pire lecteur différera peu du meilleur récitant, si tous deux sont astreints à s'arrêter toutes les six syllabes.

Souriau, *L'Évolution du vers français au XVII^e siècle.*

Ni l'anecdote, ni la versification ne sont poésie. Mais l'union du rythme et du nombre peut en être la source vive.

Quand la syntaxe épouse la métrique, il y a accord dans l'expression verbale, coïncidence harmonieuse, ou formulation renforcée par la conjonction des deux modalités de l'énoncé, qui prend parfois la forme péremptoire que lui donne Boileau.

Quand la syntaxe réduit ou amplifie le cours de l'alexandrin, l'expression verbale devient, ou plus dense, ou plus ample. Il y a comme une pulsation cardiaque dans le vers à plusieurs césures vocales, et un large vol qui plane, quand la phrase enjambe plusieurs vers.

Le chiffrage de la partition versifiée selon les unités syntaxiques joint à la vigilance de prononcer toutes les syllabes qui en composent la mesure, met à jour la vie de l'alexandrin français. Et la signature particulière d'un auteur se discerne par le viol qu'il fait de l'ordre syntaxique direct, qui fait son style, et dans le viol qu'il fait des lois métriques de la versification française, qui fait sa poésie. Encore une fois, les normes syntaxiques ou métriques ne sont que des repères de base, des règles de jeu, qui laissent une grande liberté inventive à celui qui distingue la lettre de l'esprit.

Il (Racine) avait sur les règles de la langue toute la science du plus habile grammairien, et n'a jamais écrit en grammairien. Il brave souvent les règles qu'il connaissait bien, et il les brave pour servir la langue, dont il méprisait les règles, quand il en consultait le génie

*Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime.*

Racine, *Andromaque.*

Construction irrégulière et belle, dont les exemples sont fréquents dans ses tragédies.

*Ma famille vengée, et les Grecs dans la joie,
Nos vaisseaux tout chargés des dépouilles de Troie;
Les exploits de son père effacés par les siens,
Ses feux que je croyais plus ardents que les miens,
Mon coeur... toi-même enfin de sa gloire éblouie,
Avant qu'il me trahît, vous m'avez tous trahie.*

Racine, *Andromaque*.

*Tous ces nominatifs qui précèdent, que gouvernent-ils?
Une construction exacte n'aurait pas cette beauté. Ce style est celui de la passion, et la passion ne consulte pas la syntaxe.*

Louis Racine, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine*.

Réduire tout prosateur à la norme syntaxique, réduire tout poète à la norme métrique, c'est les priver chacun de son droit à la différence. En toute chose manifestée, seul l'écart est significatif. Dans l'énoncé versifié, il y a interaction de ces deux types d'écart.

Et, pour illustrer les écarts syntaxiques les plus fréquents dus à la versification - peut-être jamais trouvés sans elle - jetons un regard sur les vertus de l'inversion et de l'ellipse.

- Pour ce qui est de l'INVERSION, il arrive qu'un vers en structure profonde soit aussi beau qu'en structure de surface.

C'est le dernier éclat d'un amour qui s'éteint.

D'un amour qui s'éteint | c'est le dernier éclat.

Racine, *Andromaque*.

Mais il y a là un effet de réverbération par cette ligne brisée, qui évoque, pour le joueur de billard, un coup indirect par la bande, que l'énoncé logique et linéaire ne produit pas.

Qui ne sent pas la vertu des mots disjoints, de la formulation différée par la mise en écho de certains termes, comme opère la note

sensible en musique qui fait désirer la tonique où l'accord se déploie, ignorera toujours le plaisir musical d'un texte poétique.

As-tu vu la splendeur de cette nuit, | Phénice?

De cette nuit, | Phénice, | as-tu vu la splendeur?

Racine, *Bérénice*.

Mais on peut aussi, par contre-épreuve, disloquer certaines formulations courantes pour observer que la fragmentation de certains termes n'ajoute rien à l'énoncé, mais relève de l'incongruité ou d'un humour délibéré.

Il a pris | d'escampette, | en me quittant, | la poudre.

Mais ses pas | de la rue | avaient gagné le bout.

Molière, *L'école des maris*.

Le français, n'ayant pas de déclinaison qui donne à chaque mot la signature de sa fonction, est contraint de modérer l'usage des fragmentations de termes. Elles n'en ont que plus de force expressive. Et l'on constate que la réécriture en structure profonde fait en quelque sorte mourir les mots, ou rend l'énonciation de la phrase plus laborieuse par la rencontre de phonèmes difficiles à enchaîner, de telle sorte que le vers est souvent plus parlant que la prose.

C'est ce que méconnaissent bien des traducteurs de Shakespeare, qui banalisent la formulation en rétablissant l'ordre des mots selon la norme syntaxique, et sans tenir compte du nombre et de l'euphonie. Ils opèrent d'une langue à l'autre ce que nous faisons ici clairement dans la même langue avec les mêmes mots.

Voilà le fruit détestable de ton amour.

Voilà | de ton amour | le détestable fruit.

Racine, *Andromaque*.

Homicide détestable des enfants de son fils.

Des enfants de son fils | détestable homicide.

Racine, *Athalie*.

On remarque que l'inversion de l'adjectif, si courante en poésie, rend la diction plus fluide, et qu'elle joint les deux termes d'un syntagme par une fusion plus rare qu'en prose. Cette inversion-là n'est donc pas à marquer vocalement.

C'est bien la syntaxe vivante en France au XVII^e siècle - et, en elle des coutumes et un tour de pensée disparus - que nous aimons à trouver dans les vers de Racine. Ce sont les formes mêmes de cette syntaxe, mises à nu, respectées, embellies par son ciseau si franc et si délicat, qui nous émeuvent dans ces tours de langage familiers jusqu'à la singularité et jusqu'à l'audace, et dont nous voyons, dans les morceaux les plus doux et les plus tendres, passer comme un trait rapide ou revenir en arrière en belles lignes brisées, le brusque dessin. Les plus célèbres vers de Racine le sont en réalité parce qu'ils charment ainsi par quelque audace familière de langage jetée comme un pont hardi entre deux rives de douceur. Et quel plaisir cause la belle rencontre de ces expressions dont la simplicité presque commune donne au sens, comme à certains visages de Mantegna, une si douce plénitude, de si belles couleurs.

Proust, *Mélanges. Journées de lecture.*

Une césure lève l'ambiguïté de certains vers où un syntagme prépositionnel semble se rapporter au sujet de la phrase, alors que c'est l'objet qui est amplifié.

Le temps | de chaque chose | ordonne | et fait le prix.

Corneille, *La mort de Pompée.*

Il s'agit du prix de chaque chose.

Ce malheur | de Pompée | achève la ruine.

Corneille, *La mort de Pompée.*

Il s'agit de la ruine de Pompée.

Il est aussi des cas où le syntagme prépositionnel ne se rapporte pas à un substantif mais à un verbe, et la césure s'impose.

Le ciel | de nos raisons | ne sait pas s'informer.

Racine, *Phèdre.*

La foi | de tous les cœurs | est | pour moi | disparue.

Racine, *Mithridate.*

Comme le génitif et l'ablatif sont entièrement conformes, et qu'il n'y a que le terme auquel on les lit qui détermine le nom à l'un ou l'autre de ces deux cas, on prend d'abord cet hémistiche : la foi de tous les cœurs par une construction de génitif ; et cependant de tous les cœurs ne dépend point du nominatif la foi, mais du verbe est disparu, et c'est une construction d'ablatif.

Du Cerceau, *Réflexions sur la poésie française.*

Quand les inversions se multiplient, le message acquiert une densité produite par la scission des syntagmes en éléments brefs.

*Frères humains qui vivez après nous, | n'ayez les cœurs
endurcis contre nous.*

*Frères humains, | qui | après nous | vivez, |
N'ayez les cœurs | contre nous | endurez.*

Villon, *Épître.*

Ces inversions, multipliées dans un vers, font parfois contraste avec le vers suivant, phrasé d'un trait.

*Ah! | que | de la patrie | il soit, | s'il veut | le père, |
Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère.*

Racine, *Britannicus.*

Une enclave verbale, due au déplacement d'un double syntagme coordonné, dynamise parfois l'alexandrin par un effet d'élasticité analogue à celui d'une fronde pour en frapper le dernier mot. Et, dans cet exemple, c'est la prononciation de la voyelle blanche à contretemps, comme une césure-ligature introuvable ailleurs que dans la versification française, qui renforce l'expressivité de ce type d'inversion.

Tout mon sang | de colère et de hon_te | s'enflamme.
Racine, *Esther*.

L'étirement de l'alexandrin français par la diérèse ajoutée à la voyelle blanche à contretemps, multipliée par le poète, donne parfois des tours inouïs à la formulation verbale.

Épi_re | c'est assez qu'Hermi-o_ne | rendue |
Perde à jamais | tes bords et ton prin_ce | de vue.
Racine, *Andromaque*.

Graphiquement, psychologiquement, théâtralement, cette parenthèse entre "perde " et "de vue " est un coup de génie.
Claudel, *Conversation sur Jean Racine*.

- Pour ce qui est de l'ELLIPSE, il arrive qu'un mot concentre sur lui toute l'énergie de la formulation complète en structure profonde.

Je t'aimais (alors que tu étais) inconstant, qu'aurais-je fait (si tu avais été) fidèle

Je t'aimais | inconstant, | qu'aurais-je fait | fidèle?
Racine, *Andromaque*.

Voilà de toutes les ellipses que Racine s'est permises, la plus forte et la moins autorisée par l'usage. Mais, avant d'oser la condamner, il y a deux réflexions à faire :

1° *Ce qui rend l'ellipse, non seulement excusable, mais digne même de louange, c'est lorsqu'il s'agit, comme ici, de s'exprimer vivement, de renfermer beaucoup de sens en peu de paroles : surtout lorsqu'une violente passion agite la personne qui parle. Hermione, dans son transport, voudrait pouvoir dire plus de choses qu'elle n'articule de syllabes.*

2° *Il y a de certaines fautes que le meilleur écrivain peut faire par négligence, ou même sans s'en apercevoir, au lieu qu'une ellipse, qui est si peu dans les règles ordinaires, quand un grand maître l'emploie, c'est de propos délibéré, et après y avoir bien pensé.*

Olivet, *Remarques sur Racine*.

Parfois l'inversion s'ajoute à l'ellipse. Et Racine, passé maître en ce genre d'écarts, justifie le double risque qu'il prend relativement à la norme syntaxique par un des plus beaux vers qu'il ait produits où l'on voit apparaître à contretemps deux voyelles blanches.

Je vous fuis (quand vous êtes) présente, je vous trouve (quand vous êtes) absente.

Présen_te, | je vous fuis, | absen_te, | je vous trouve.
Racine, *Phèdre*.

Nous pouvons également rapprocher de l'ellipse les brusques ruptures syntaxiques signalées par Louis Racine, dont voici encore un exemple.

Ce prince dont mon coeur se faisait | autrefois |
Avec tant de plaisir | redire les exploits, |
À qui même | en secret | je m'étais destiné
Avant qu'on eût conclu ce fatal hyménée... |
Je n'ai donc traversé tant de mers, | tant d'états, |
Que pour venir si loin préparer son trépas!
Racine, *Andromaque*.

Le nominatif, annoncé comme sujet potentiel en début de phrase, est annexé par l'entrée en scène d'un autre sujet qui n'était pas venu d'abord à l'esprit, et dont l'idée ne vient qu'en cours de formulation. Il y a là comme une béance de la pensée au milieu de la phrase, un syntagme provisoirement abandonné à soi-même, puis reprise du propos recentré sur le personnage qui parle. Cet écart de langage traduit la scission intérieure d'un être dont l'esprit est tout occupé par l'objet de son amour, et qui réintègre son ego après un moment de vertige.

Ce jeune cavalier, | cet amant que je donne, |
Je l'aime.
Corneille, *Le Cid*.

On trouve là l'expression véridique de sentiments humains, l'évidence d'une parole passionnelle, que la logique raisonnable de la syntaxe ne pourra jamais produire.

Mais, plus généralement, la syntaxe contrainte et canalisée par le nombre dans le vers, où les mots sont joints selon les lois subtiles de l'euphonie, densifie la formulation verbale. Elle crée aussi des rencontres de mots inusitées en structure profonde, selon l'ordre logique et normatif, dont Rivarol et Du Marsais nous ont parlé, rencontres qui électrisent en quelque sorte les vocables mis en présence, particulièrement dans l'inversion et dans l'ellipse. Et c'est ce qu'il faut considérer dans la diction des vers, non comme une aberration, mais comme un pouvoir expressif que les césures métriques ne doivent en aucun cas neutraliser. En marquant les césures qui ne sont que métriques, le courant ne passe plus. En négligeant de marquer les césures syntaxiques, il se produit des courts-circuits. Pour bien connaître les secrets du phrasé qui donne au texte sa lumière, les poètes seuls serviront de guides, et non les doctes.

Tous ceux qui écrivent en carmes (poèmes), tant doctes qu'ils puissent être, ne sont pas poètes. Il y a autant de différence entre un poète et un versificateur qu'entre un bidet et un généreux coursier de Naples, et, pour mieux les comparer, entre un vénérable prophète et un charlatan vendeur de thériacales.

Ronsard, *La Franciade*. Préface.

Cette prosodie, règles si brèves, intraitables d'autant : elle notifie tel acte de prudence, dont l'hémistiche, et statue du moindre effort pour simuler la versification, à la manière des codes selon quoi s'abstenir de voler est la condition, par exemple, de droiture. Juste ce qu'il n'importe d'apprendre : comme ne pas l'avoir deviné par soi et d'abord, établit l'inutilité de s'y conformer. Les fidèles de l'alexandrin, notre hexamètre, desserrent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure; l'oreille, affranchie d'un compteur factice, connaît une jouissance à discerner seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres.

Mallarmé, *Variations sur un sujet*. Crise de vers.

Et de même qu'un vers dans sa mesure uniforme peut renfermer tous les rythmes et tous les êtres, de même toute la création pourra s'inscrire sur le mètre que l'âme constitue.

Claudé, *Traité de la co-naissance au monde*.

SCYLLA : LES LONGUES ET LES BRÈVES

Dans les langues grecque et latine, les mots pouvaient n'avoir aucun accent tonique ou en avoir plusieurs, et à des places les plus variées, de sorte que, mathématiquement, il y avait pour un seul mot, soit quatre, huit ou seize types d'accentuation phonétiquement marquée pour deux, trois ou quatre syllabes. Et chaque groupe de syllabes, accentuées ou non, formait un pied sur quoi s'est établie la métrique du vers antique.

Voici le nom de ces vingt-huit pieds avec divers exemples latins, tels qu'on peut les trouver dans l'Encyclopédie sous diverses signatures.

PIEDS DE DEUX SYLLABES

| | | |
|-----------|----|---------|
| pyrrhique | UU | me-i |
| iambe | U_ | me-AS |
| trochée | _U | CLA-mor |
| spondée | __ | CAM-POS |

PIEDS DE TROIS SYLLABES

| | | |
|---------------|------|-------------|
| tribraque | UUU | le-ge-re |
| anapeste | UU_ | sa-pi-ENS |
| amphibraque | U_U | a-MA-re |
| bacchique | U__ | e-GES-TAS |
| dactyle | __U | CAR-mi-ne |
| amphimacre | _U_ | OM-ni-UM |
| antibacchique | __U | VIR-TU-te |
| molosse | __ _ | CAN-TA-BANT |

PIEDS DE QUATRE SYLLABES

| | | |
|-------------|------|--------------|
| dipyrrhique | UUUU | a-di-me-re |
| péan 4 | UUU_ | te-me-ri-TAS |
| péan 3 | UU_U | so-ci-A-re |

| | | |
|----------------|-------|----------------|
| ionique mineur | UU__ | ve-ne-RAN-TES |
| péan 2 | U__U | re-SOL-ve-re |
| diïambe | U_U_ | a-ME-ni-TAS |
| antispaste | U__U | co-RO-NA-re |
| épitrite 1 | U____ | sa-LU-TAN-TES |
| péan 1 | _UUU | COL-li-ge-re |
| choriambe | _UU_ | PON-ti-fi-CES |
| ditrochée | _U_U | CAN-ti-LE-na |
| épitrite 2 | _U__ | CON-ci-TA-TI |
| ionique majeur | __UU | CAN-TA-bi-mus |
| épitrite 3 | __U_ | COM-MU-ni-CANS |
| épitrite 4 | ___U | IN-CAN-TA-re |
| dispondée | ___ _ | DE-LEC-TAN-TES |

Avec une telle variété rythmique codée, les poètes grecs et latins ont choisi certains de ces pieds pour certains types de vers et certains styles de poèmes. Je n'en citerai qu'un exemple : l'hexamètre, qui est le vers d'Homère et de Virgile.

L'hexamètre est un vers de six pieds, dont les quatre premiers sont soit des dactyles, soit des spondées, mais dont le cinquième doit être un dactyle, et le sixième un spondée.

_ UU | _ _
 _ _ | _ _ | _ _ | _ _ | _ UU | _ _

De telle sorte que le même vers avait tantôt dix-sept syllabes, dont sept longues, tantôt treize syllabes, dont onze longues.

DIScite | JUSTiti | AM moni | TI et non | TEMnere | DIVOS.
 Virgile, *L'Énéide*.

Soyez instruits des lois sans faire outrage aux dieux.

Comme on le voit, notre alexandrin français n'a rien à voir avec cet hexamètre antique, auquel on a prétendu le comparer. Racine nous fournit d'ailleurs avec humour le contraste entre les deux systèmes

prosodiques latin et français, en citant de façon burlesque un vers de Lucain, puis deux vers d'Ovide dans *Les Plaideurs*.

Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni
Lucain, *Pharsale*.

Unus erat toto naturae vultus in orbe
Quem Graeci dixere chaos, rudis indigestaque moles.
Ovide, *Les métamorphoses*.

Ces trois vers, proférés par l'Intimé, ont chacun plus de douze syllabes et ne pourront jamais être phrasés comme les alexandrins qui les précèdent ou qui les suivent. Racine nous montre par là l'incongruité de ces vers latins intercalés parmi les alexandrins français. Il marque ainsi l'antagonisme des deux systèmes prosodiques : la métrique latine, d'une part, et le syllabisme français, de l'autre.

En revanche, Molière fait un faux vers latin de douze syllabes, dans son *Étourdi*, ce qui est également d'une incongruité délibérée.

Vivat Mascarillus, fourbum imperator!

Et Victor Hugo en fait de même dans son *Cromwell*:

Nullus homo liber imprisi-onetur

Cet humour est proche de celui des potaches qui énoncent de fausses phrases latines telles que : *Sumpti dum est hic apportavit legato alacrem eorum*.

La structure des vers français ne consiste qu'en un certain nombre de syllabes, et non pas en pieds composés de syllabes longues et brèves comme les vers des Grecs et des Romains.

Que s'il y en a qui ont voulu faire des vers français avec des pieds qu'ils ont appelés vers mesurés, ils ont fait voir par là qu'il n'avait pas assez compris ce que portait le génie de notre langue.

Lancelot, *Traité de poésie*.

Quelques poètes français ont voulu faire des vers hexamètres, mais ils n'ont pu y réussir. Jodelle en fit le premier essai en 1553 par un distique qu'il fit à la louange d'Olivier de Magny. Mais ce genre de poésie ne plut à personne. La langue française n'est point propre à faire des vers dont la cadence ne consiste qu'en syllabes longues et brèves.

Mallet, *Encyclopédie*. Hexamètre.

Ronsard a compris que notre phonétique de la phrase, procédant non par longues et par brèves ou par succession d'accents d'intensité, mais par vagues mélodiques, par ondes rythmiques, par inflexions enveloppant un certain nombre de mots, était rebelle à la métrique antique. Il n'a donc pas essayé, comme son ami Jean-Antoine de Baïf cette vaine entreprise du vers non syllabique.

Gustave Cohen, *Ronsard*. Conclusion.

Notre vers n'a rien à voir non plus avec la plupart des vers anglais, allemands, italiens ou espagnols, qui sont structurés par un nombre fixe d'accents toniques phonétiquement marqués pour un nombre indéterminé de syllabes. Voici deux exemples de pentamètres, c'est-à-dire de vers contenant cinq syllabes longues. Mais, dans leur ensemble, le premier vers comporte onze syllabes, dont six brèves, et le second dix syllabes, dont cinq brèves.

To BE or NOT to BE, THAT is the QUESTion.

Shakespeare, *Hamlet*.

Être ou bien n'être pas, c'est l'unique question.

Zwei SEElen WOHNen, ACH! in MEIner BRUST.

Goethe, *Faust*.

Deux âmes font demeure, hélas! en ma poitrine.

Notre alexandrin, lui, est structuré par un nombre fixe de syllabes pour un nombre indéterminé d'accents toniques, que la syntaxe détermine. C'est là son originalité qu'il importe de préserver dans la diction française. Comme nous l'avons dit, la versification

repose sur le génie particulier d'une langue : les PIEDS pour les langues grecque et latine, les LONGUES pour les langues étrangères modernes, et les SYLLABES pour le français. L'accent tonique de la langue française n'est pas un accent phonétique, c'est un accent syntaxique, qui n'entre pas en jeu dans la structure du vers.

Les syllabes ne sont par elles-mêmes en français ni brèves, ni longues, et le phonème (le syntagme) se compose d'une longue qui est toujours la dernière syllabe et d'un nombre variable et à peu près indifférent de syllabes neutres qui sont par rapport à elle toujours brèves, quel que soit leur titre orthographique.

Claudé, Réflexions et propositions sur le vers français.

L'accent tonique de la langue française, en prose comme en vers, a une double singularité :

- d'une part, il est toujours placé sur la dernière syllabe sonore, alors qu'à l'étranger, c'est souvent l'avant-dernière qui est marquée dans la prononciation,

- d'autre part, quel que soit le nombre des syllabes d'un mot ou d'un groupe de mots de même fonction, la dernière syllabe sonore seule porte le poids de l'inflexion d'ensemble.

Ce JOUR.

Ce jour d'ÉTÉ.

Ce jour d'été où je l'ai rencontrÉE.

Ce jour d'été où je l'ai rencontrée au bord de la riVIÈRe.

Ce genre de syntagme est difficilement prononçable pour un étranger. J'en ai fait l'expérience.

J'ai demanDÉ.

J'ai demandé ThésÉE

J'ai demandé Thésée aux PEUPLES.

J'ai demandé Thésée aux peuples de ces BORDS.

J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords

Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les MORTS.

Racine, Phèdre.

Il n'y a proprement que les Français qui parlent : et cela vient en partie de ce que nous ne mettons point d'accents sur les syllabes qui précèdent la pénultième.

Bouhours, Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène.

Ce qui frappe l'oreille de l'étranger qui entend parler notre langue, c'est cette fluidité due à l'absence d'appui phonétique intermédiaire qui oblige à canaliser le souffle jusqu'au point d'inflexion global d'un syntagme, où la voix se déploie, fluidité à laquelle tout concourt : les liaisons par consonnes adoucies, les enchaînements de voyelles si fréquentes, les délicates ligatures de la voyelle blanche. Et ce n'est pas le moindre paradoxe du Français, que l'on dit volontiers individualiste, que de fondre l'individualité du mot dans l'ensemble dont il fait partie.

Il s'ensuit de là que notre poésie française défie les métriques grecque et latine, par laquelle, disons le mot, on a voulu trop longtemps la coloniser, tout autant que la métrique étrangère moderne, et que l'on ne peut parler, à propos de la structure de son vers, ni du pied polymorphe antique, ni de la distribution des longues et des brèves, qui caractérisent la versification des langues étrangères modernes.

Donnez l'accent français à la langue française.

Samson, L'art théâtral.

REPÈRE 16 : SCANSION DU VERS FRANÇAIS.

Le vers français n'a aucune cadence propre. Il est constitué par un nombre fixe de syllabes, qui canalise l'expression syntaxique sans la neutraliser. Il a le privilège unique de n'être pas soumis à l'accent tonique de chaque mot, puisque c'est la dernière syllabe d'un syntagme qui porte en français le poids de l'inflexion. Il est l'expression d'un nombre et non d'un rythme. La scansion du vers syllabique français, sa cadence, n'est déterminée que par les césures syntaxiques.

Quand le poète désire frapper de quatre accents un alexandrin, il use alors des ressources de la syntaxe, comme en ces deux exemples par fragmentation ou pluralisation de syntagmes.

Les forêts | de nos cris | moins souvent | retentissent.
Racine, *Phèdre*.

Mais tout dort | et l'armée | et les vents | et Neptune.
Racine, *Iphigénie*.

Et si l'on peut trouver dans ces deux vers une analogie avec le rythme de quatre anapestes, de quel nom appeler celui-ci, qui est formé de onze syllabes neutres pour une syllabe finale accentuée? Je tends à dessein le piège de cet alexandrin, qui contient quatre anapestes uniquement pour ceux qui n'ont pas l'oreille française.

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Racine, *Andromaque*.

Libérons l'alexandrin français de toute intrusion étrangère. Il n'a déjà que trop tendance, hélas! à être imité comme il est par les récitations scolaires, à imiter le rythme iambique de la marche au pas cadencé, ou le rythme des répons liturgiques en forme de dactyles. Au lycée, les maîtres laïcs alignaient les élèves comme des petits soldats. Au collège, où l'enseignement était dispensé par le clergé, les pères scandaient les vers de Racine comme s'il s'agissait d'une phrase latine. Le lycée martial et le collège romain ont tous deux contribué à massacrer l'alexandrin français.

Cocasserie de l'enseignement des humanités. On apprenait la scansion, mais on n'arrivait jamais à la musique du vers.

Valéry, *Cahiers. Enseignement*.

André Gide tente un jour de scander un vers de Racine selon le modèle antique, comme il s'interroge parfois pertinemment sur la scansion d'un vers de Shakespeare ou de Goethe pour y localiser les syllabes accentuées qui le composent. Mais il sent bien que l'alexandrin français résiste à cette opération. Il propose néanmoins, à titre d'expérience, trois iambes et deux anapestes à greffer sur ce vers, subitement devenu étrange.

Le-JOUR n'est-PAS plus-PUR que-le-FOND de-mon-COEUR.

Mais quel mauvais acteur serait celui qui ferait sentir ces fortes et ces faibles! Et combien ce vers gagne à être dit de telle manière que toutes les syllabes y gardent à peu près la même valeur. S'il faut parler de l'accentuation indispensable des vers français, il faut pourtant reconnaître que ceux-ci se moquent des dactyles, anapestes, spondées, etc.

Gide, *Journal*.

Louis Racine, Fénelon, Marmontel et l'abbé Batteux le signalaient avant Gide, Valéry et Claudel, mais l'ensemble des gens cultivés ne sortaient pas de l'ornière des idées reçues.

Ils ne veulent pas de ce qu'ils ignorent sciemment, et acceptent ce qu'on ignore communément.

Valéry, *Cahiers. Bios*

Il est donc indispensable sur ce point, comme ailleurs en matière de connaissance, de retrouver à leur source certaines vérités qui se mutilent au cours du temps, et de cesser de perpétuer ces sortes d'erreur.

Nous n'avons point dans notre langue cette diversité de brèves et de longues, qui faisaient dans le grec et dans le latin la règle des pieds et la mesure des vers.

Fénelon, *Lettre à l'Académie*

Ce n'est point en scandant les vers, mais en les prononçant, qu'on sent la puissance du nombre. La seule cadence donnée par la nature est celle qui est marquée par les repos du sens; et les intervalles de ces repos, quel que soit le rythme du vers, seront toujours la mesure du nombre. Et bien souvent d'un vers à l'autre on sent le nombre qui se presse, s'accélère et s'accroît jusqu'à son repos.

Marmontel, *Encyclopédie. Nombre*.

La prononciation de nos vers s'est ressentie, dit-on, du plain-chant où chaque temps est frappé par sa note, égale à toutes ses voisines.

Batteux, *Des beaux-arts en général*.

En vérité, la langue française est la plus apte à réaliser le trait musical de douze, vingt-quatre, trente-six ou quarante-huit croches d'égale intensité, cette ligne flexible au milieu d'un concerto, qui fait contraste avec les formulations plus réduites ou plus rythmées qui précèdent ou qui suivent, lorsque aucune césure syntaxique n'entrave la formulation verbale. Il faut donc alors phraser parfois un vers, ou deux, ou trois, ou quatre d'un seul souffle, en veillant à mettre sur le même plan les voyelles claires ou sourdes, les consonnes sèches ou vibrantes, qui modulent imperceptiblement la mélodie linéaire de la phrase mesurée.

Il faut que les consonnes et les voyelles soient tellement mêlées et assorties, qu'elles se donnent par retour les unes aux autres la consistance et la douceur, que les consonnes appuient, soutiennent les voyelles, et que les voyelles à leur tour lient et polissent les consonnes. Ces lois faites pour l'union des lettres dans les syllabes et des syllabes dans un mot, se sont portées sur les mots combinés et assortis entre eux dans une même phrase. La consonne finale se marie volontiers avec la voyelle initiale du mot suivant, et de même la voyelle finale aime à se reposer et à s'appuyer sur la consonne initiale : d'où résulte une chaîne agréable de sons que rien n'arrête, ni ne trouble, ni ne rompt.

Batteux, *De la construction oratoire.*

Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots - qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors - se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.

Mallarmé, *Lettre à François Coppée*, 5 décembre 1866.

REPÈRE 17 : LEGATO.

Pour bien phraser les vecteurs d'une certaine amplitude, les consonnes qui percutent, les voyelles qui éclatent selon leur émission phonique isolée doivent s'atténuer auprès des consonnes plus douces, des voyelles plus discrètes, et se fondre dans l'ensemble du trait, comme le pianiste travaille à donner même force à chacun de ses doigts frappant sur les touches du clavier. L'alignement égal des notes

identiques en durée, dans certaines oeuvres de Bach, donne l'idée de ce que devrait être le phrasé classique français. Ce qui n'exclut pas, sur le phrasé syllabique d'ensemble, un *accelerando*, un *ritardando*, un *rubato*, pour ne parler que de l'ondulation du mouvement musical. Dans l'élocution française, la fluidité importe, et les modulations. Les seules syllabes accentuées sont marquées par la syntaxe : en attaque pour la propulsion, en finale pour l'inflexion.

La fille de Minos et de Pasiphaé.

Racine, *Phèdre.*

*Je sais que votre coeur se fait quelques plaisirs
De me prouver sa foi dans ses derniers soupirs.*

Racine, *Bajazet.*

*Je conjure les dieux d'épuiser tous les coups
Qui pourraient menacer une si belle vie
Sur ces jours malheureux que je vous sacrifie.*

Racine, *Bérénice.*

*Et ne la crois-tu pas assez infortunée
D'apprendre à quel mépris Titus l'a condamnée
Sans lui donner encor le déplaisir fatal
D'apprendre ce mépris par son propre rival?*

Racine, *Bérénice.*

La ligne pure de l'horizon marin scintillant de lumière, la surface polie d'un coquillage, dont la nacre s'irise au soleil, telles sont les images qui doivent inspirer le phrasé de tels vers.

Et l'idée me vient d'une autre image, qui tient compte de l'énergie du lancé. Homère raconte que Pénélope, se croyant veuve d'Ulysse, consent un jour à épouser l'un de ses prétendants. Mais auparavant, elle leur impose à tous une épreuve. Elle fait aligner douze haches, dont les anneaux sont strictement sur la même ligne de mire. Puis elle leur confie l'arc laissé par Ulysse. Celui d'entre eux qui pourra bander cet arc, envoyer la flèche à travers les douze anneaux, et toucher la cible, deviendra son époux. Personne n'y parvient. Ulysse alors, déguisé sous les haillons d'un gueux, demande à tenter l'épreuve. Il en triomphe, et, à ce signe, Pénélope le reconnaît.

L'arc tendu est l'énergie du souffle bloqué dans les poumons, la cible l'aboutissement de la pensée, la flèche la trajectoire vocale, les douze anneaux qui tintent à son passage, les douze syllabes d'un alexandrin que n'interrompt aucune césure.

- Vous parlez à un homme dont toute la raison d'être a été d'écouter Racine, la voix de Racine pour y réagir, le mouvement de sa pensée dans le vers, l'allure, les allures qu'elle a, ce tressaillement de couleuvre, le temps de disparaître.

- Ce qu'on peut appeler le coup d'archet.

- Toute la longueur de l'archet!

Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.¹

- C'est l'allongement racinien, l'âme de toute sa longueur qui se tend, qui s'allonge en profitant de toutes ses articulations depuis l'épaule jusqu'à la triple phalange des doigts, et au point étincelant des ongles.

- De là, vous parlez d'articulations, ces magnifiques polysyllabes dont le maître fait un emploi si savant et si heureux.

- Comme si on vous dé-ra-ci-nait le souffle.

Je m'en retournerai seule et désespérée.²

Je ne respire pas dans cette incertitude.

Par quels embrassements il vient de m'arrêter.

- Voilà les vers d'un homme de théâtre qui d'un seul trait et sans que l'archet quitte la corde ni le crayon le papier, modèle, dessine toute une attitude.

- Ah! quelle joie pour un acteur de s'entendre qui va jusqu'au bout de ses pos-si-bi-li-tés!

Claudiel, Conversation sur Jean Racine.

L'image idéale du phrasé de ce type de vers, dont parle Claudel, m'évoque un bronze grec qui se trouve au Musée National d'Athènes, le Zeus d'Histiaea, dont le bras droit légèrement fléchi figure l'élan de propulsion, et le bras gauche tendu à l'horizontale la ligne impeccable de l'alexandrin français, quand il doit être phrasé d'un trait. Comme le

javelot que le dieu devait tenir a disparu, le lancé devient impalpable : celui d'une parole dans l'espace.

Rappelle-toi encore une fois que les perles ne font pas le collier, c'est le fil. La continuité constitue le style, comme la constance fait la vertu. Pour remonter les courants, pour être bon nageur, il faut que, de l'occiput jusqu'au talon, le corps soit couché sur la même ligne. L'idée doit faire de même à travers les mots, et ne point clapoter en tapant de droite et de gauche.

Flaubert, Lettre à Louise Colet.

Cette notion du phrasé ample, où l'acteur n'envisage que la distance à parcourir de façon directe, libéré du pas à pas de chaque syllabe, peut servir de même quand la route est semée d'obstacles - les césures syntaxiques - comme dans la course de haies, où l'athlète étend de loin en loin la jambe à l'horizontale, sans que la tête dévie de sa ligne. L'acteur ne peut pas ignorer la maîtrise du sportif dans l'exercice de son art.

L'acteur doit reprendre sa respiration avant que l'air soit entièrement expiré de sa poitrine, et que le besoin et la fatigue le forcent d'en aspirer un trop grand volume à la fois. Il faut donc qu'il aspire de l'air peu et souvent, et surtout avant que la nécessité l'y contraigne. Les plus légères aspirations suffisent, si elles sont fréquentes; mais dans ce cas, il doit mettre une grande adresse à ce qu'elles soient inaperçues : sans cela les vers ainsi fréquemment coupés rendraient sa diction fautive, pénible et incohérente. Par ce moyen douze vers peuvent être dits comme d'un trait, et avec toute la rapidité et la chaleur qu'ils exigent. Au reste, la fréquence de ces aspirations dépend du plus ou moins de force de chaque individu. Il y a tel acteur qui peut n'avoir pas besoin de les multiplier aussi souvent.

Talma, Réflexions sur Lekain.

Dans Phèdre, j'avais réussi à dire ces quatre vers sans respirer tout en les modulant:

Hélas | ils se voyaient avec pleine licence |

Le ciel | de leurs soupirs | approuvait l'innocence |

¹ Racine, *Athalie*.

² Racine, *Iphigénie, Bérénice, Britannicus*.

*Ils suivaient | sans remords | leur penchant amoureux |
Tous les jours | se levaient | clairs et sereins pour eux.*

Ces vers harmonieux et douloureux étaient applaudis par le public, qui subissait un charme sans en approfondir le pourquoi.

Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre.*

Talma comme Sarah Bernhardt n'ont qu'un souci : celui de la trajectoire verbale véhiculée par le souffle, le mouvement émotionnel et musical d'un groupe de vers qu'ils ont à interpréter.

Ce n'est que par un style plus ou moins élevé qu'on se forme au goût du sujet qu'on traite; et la tragédie étant un poème en dialogues ne doit point être écrite en vers pompeux, qui ne conviennent point à une conversation, ni en vers simples, parce que cette conversation est noble. C'est donc le milieu entre la pompe du vers héroïque et la simplicité du vers comique, cette noblesse sans affectation et ce naturel sans bassesse qu'il est difficile d'observer toujours.

Louis Racine, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine.*

La tragédie est une façon particulière de s'exprimer. Cela participe et du langage de tous les jours par l'inflexion humaine qu'on met dans le vers, et cela participe de la musique absolue par l'harmonie et le nombre. Si on ne fait plus chanter les mots, le vers meurt. Mais il s'agit de chanter juste, et chanter juste, c'est dire le nombre et respecter l'harmonie, en même temps qu'on met à l'intérieur une courbe vraie de sentiment.

Henri-Rollan, *Entretien avec Roger Vrigny.*

C'est en tragédie que les deux écueils que j'ai appelés Charybde et Scylla sont les plus menaçants, écueils contre lesquels, à chaque génération, les plus grands acteurs sont entrés en lutte ouverte.

Le système de déclamation était alors une sorte de psalmodie, de triste mélodie. Lekain, soumis malgré lui à l'influence de l'exemple, éprouvait le besoin de s'affranchir de ce chant monotone et de secouer ces règles de convention qui

gênait son génie ardent, prêt à se développer. Comment se fait-il donc que le faux système d'une déclamation ampoulée se soit établi sur la plupart des théâtres de l'Europe, et y ait été proclamé comme le seul type de l'imitation théâtrale? C'est que la vérité dans tous les arts est ce qu'il y a de plus difficile à trouver et à saisir. La statue de Minerve existe dans le bloc de marbre, le ciseau seul de Phidias peut l'y découvrir. C'est que cette faculté n'ayant été donnée qu'à très peu de comédiens, et les médiocrités étant en majorité, elles ont fait la loi, et ont avec le temps établi, comme seul modèle à suivre, les fausses imitations de leur faiblesse.

Talma, *Réflexions sur Lekain.*

Le verbe fait toute la dignité de l'homme. Voilà pourquoi il a une force considérable, que la société qui récupère les momies de ceux qu'elle a refusés, vivants, cherchera toujours à neutraliser. Or il y a dans le phrasé des vers, borné à toutes les césures métriques par soumission aux censeurs, ou scandé à l'accent tonique de chaque mot par complaisance envers soi-même, ou régression infantile, une tentative consciente ou inconsciente chez les acteurs de mauvaise foi de réduire à néant l'évidence de la parole. Dans un cas comme dans l'autre, on ne saurait mieux faire pour enténébrer la voix des poètes.

Il y a de par le monde une conjuration générale et permanente contre deux choses, à savoir, la poésie et la liberté; les gens de goût se chargent d'exterminer l'une, comme les gens d'ordre de poursuivre l'autre. Rien ne plaît davantage à certains esprits français, raisonnables, peu aillés, esprits poitrinaires à gilet de flanelle, que cette régularité tout extérieure qui indigné si fort les gens d'imagination. Le bourgeois se rassure à la vue d'un gendarme, et l'homme d'esprit se délecte à celle d'un critique; les chevaux hongres sont applaudis par les mulets.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet.*

Laissons les poètes nous dire ce qu'est la poésie. Les formulations qu'ils en donnent laissent aux dictionnaires et aux traités de versification ou de diction le soin de réduire ou de figer ce qui les anime.

Le vers a pour fin une volupté suivie, et il exige, sous peine de se réduire à un discours bizarrement et inutilement mesuré, une certaine union très intime de la réalité physique du son et des excitations virtuelles du sens. Il demande une sorte d'égalité entre les deux puissances de la parole.

Valéry, Pièces sur l'art. De la diction des vers.

*De la musique encore et toujours
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.*

Verlaine, Art poétique.

LA RIME

La dernière contrainte dont il n'a pas été parlé à propos du vers, c'est la rime, qui a fait couler beaucoup d'encre et suscité bien des révoltes. Nous verrons, à son sujet dans ce chapitre, que la distance entre les signes sonores et les signes graphiques du langage crée une certaine confusion dans les esprits. Efforçons-nous d'y voir clair, en laissant d'abord la parole aux fondeurs, parmi lesquels on trouve cette fois Boileau.

*Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferme sa pensée,
Et, donnant à ses mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchaîner la raison.*

Boileau, Satire II.

*Ô qui dira les torts de la rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?*

Verlaine, Art poétique.

Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes : elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie. Souvent la rime, qu'un poète va chercher bien loin, le réduit à allonger et à faire languir son discours; il lui faut deux ou trois vers postiches pour en amener un dont il a besoin. On est scrupuleux pour n'employer que des rimes riches, et l'on ne l'est ni sur le fond des pensées et des sentiments, ni sur la clarté des termes, ni sur les tours naturels, ni sur la noblesse des expressions. La rime ne nous donne que l'uniformité des finales qui est souvent ennuyeuse, et qu'on évite dans la prose, tant elle est loin de flatter l'oreille. Cette répétition de syllabes finales lasse même dans les grands vers

héroïques ou deux masculins sont toujours suivis de deux féminins.

Fénelon, *Lettre à l'Académie.*

Pour la phrase, nous sommes partis d'un énoncé normatif proposé par Du Marsais, qui a servi de base à de nombreuses variations syntaxiques. Pour le vers, voici de même une structure normative, qui, elle aussi, va se prêter à de nombreuses variations métriques.

LE COMTE

Ce que je méritais | vous l'avez emporté.

DON DIÈGUE

Qui l'a gagné sur vous | l'avait mieux mérité.

LE COMTE

Qui peut mieux l'exercer | en est bien le plus digne.

DON DIÈGUE

En être refusé | n'en est pas un bon signe.

Corneille, *Le Cid.*

Dans cet exemple, les césures syntaxiques coïncident avec les césures métriques, chaque vers comporte une phrase complète composée d'une protase et d'une apodose. Mais il est bien évident que sur le plan syntaxique et métrique, le langage, comme toute chose vivante, va se diversifier.

Lors de la Renaissance des lettres en Europe, les vers ne différaient de la prose que par la quantité numérique des syllabes divisées également, et par cette consonance des finales que nous avons appelée rime, invention gothique, dont l'esprit et l'oreille n'ont pas laissé de se faire un plaisir. Mais heureusement pour la poésie dramatique, la rime, qui rend nos vers si monotones, ne fit qu'en marquer les divisions, sans leur donner ni cadence ni mètre. Ainsi la nature fit parmi nous ce que l'art d'Eschyle avait tâché de faire chez les Athéniens, en donnant à la tragédie un vers aussi approchant qu'il était possible de la prosodie libre et variée du langage familier. Les grands écrivains l'ont bien senti lorsqu'ils ont pris soin de varier le nombre et la cadence du vers héroïque; et voyez de combien

de manières Racine l'a coupé pour le rendre plus naturel. Il n'est aucune espèce de nombre qui n'ait sa place dans le langage de la nature; il n'en est aucun dont elle garde servilement la périodique uniformité. La monotonie est donc vicieuse dans le style du poète comme dans la déclamation de l'acteur.

Marmontel, *Encyclopédie. Déclamation théâtrale.*

La monotonie, cette moitié du néant.

Baudelaire, *Anywhere out of the world.*

La césure métrique à l'hémistiche peut être neutralisée par la syntaxe qui, comme nous l'avons vu, donne la vie au vers. Comme chaque syllabe finale des unités syntaxiques joue un rôle mélodique dans la formulation verbale, et comme la rime propose en outre des identités sonores, le poète pourra se servir de chaque vers comme d'un syntagme, et les sonorités finales des syntagmes rimés seront différemment colorées par l'inflexion de la protase et l'inflexion de l'apodose. Les rimes, apparemment semblables, sont alors modifiées par leur accent mélodique.

*Dans le doute mortel dont je suis agité, |
Je commence à rougir de mon oisiveté.*

Racine, *Phèdre.*

*Transporté d'une ardeur qui ne peut être oisive, |
Je rejoindrai bientôt les Grecs sur cette rive.*

Racine, *Iphigénie.*

La césure finale du vers peut être à son tour neutralisée par un syntagme plus long qui englobe la rime, et les syntagmes alors n'ont plus la même sonorité finale.

*Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance, |
Enfants impétueux de mon ressentiment
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément |...*

Corneille, *Cinna.*

Si les césures normatives à l'hémistiche et à la fin du vers peuvent être neutralisées par la syntaxe, nous avons vu que toute autre césure peut être pratiquée et multipliée par le poète. La phrase versifiée peut être brève ou longue, simple ou complexe, normative ou figurée, créant sur le support du vers des rythmes les plus variés. Mais, pour ce qui est de la rime, un autre aspect du langage intervient : la phonétique, dont il sera parlé plus loin. Ce n'est plus le sens ou la fonction des mots mais leur sonorité finale qui est interrogée par le poète.

Les finales féminines suivies d'un e muet ont en général un son plus moelleux, plus développé, comme funèbre, éclore, charmante. Les finales masculines ont plus de force, plus d'éclat, comme clarté, vertu.

Batteux, *De la construction oratoire.*

C'est donc pour la diversité sonore en finale de syntagmes éventuels que l'alternance des rimes masculines et féminines s'est imposée au XVI^e siècle. Un vers n'existe donc que par un autre vers qui rime avec lui pour composer le distique. Et ce distique doit être complété par un autre distique, dont les rimes sont de nature différente. Les vers français n'existent donc que par quatrains.

Telle est la règle, qui sera violée comme toutes les autres, car il manque en fait deux vers à dix-sept pièces de Corneille, dont *Horace* et *Suréna*, à sept pièces de Molière, dont *L'École des femmes* et *Tartuffe*, à quatre pièces de Racine, dont *Bérénice* et *Phèdre*, qui ne pâtissent guère de cette entorse.

Quant à la distinction entre rimes masculines et rimes féminines, la phonétique moderne nomme les premières finales vocaliques et les secondes finales consonantiques. Et l'on peut constater, comme l'abbé Batteux qui les désigne autrement, que les mots à désinence vocalique - *esprit, vertu, courroux, clarté, heureux, nouveau, forêt, état, festin, profond, amant* - ont une finale moins vibrante que les mots à désinence consonantique - *humide, sensible, nature, écume, source, bouche, jalouse, éclore, charme, éteindre, amante, silence, entendre, sombre, fondre*. Comme la plupart de ces finales consonantiques étaient le plus souvent suivies d'un e non prononcé, que l'on appelait muet, obscur ou caduc, et que cette voyelle apparaissait comme la signature graphique du féminin, on les a

nommées féminines et, les autres, masculines par opposition. De la grammaire à la versification, certains mots changeaient alors de genre et de nombre, comme on le verra plus loin.

Si Voltaire, dans un texte fameux, dont nous retiendrons l'image, essaie de faire sentir à un italien toute la beauté de ces finales vibrantes, qu'il attribue à la présence fantôme de la voyelle muette, l'abbé d'Olivet semble ici lui répondre avec plus d'exactitude.

Vous nous reprochez nos e muets comme un son triste et sourd qui expire dans notre bouche, mais c'est précisément dans ces e muets que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers. Empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire : toutes ces désinences heureuses laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot prononcé comme un clavecin qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches.

Voltaire, *Lettre à Tovazzi.*

Pour faire retentir nos consonnes finales, nous ne les accompagnons pas toujours de notre e muet. Car nous écrivons David, et avide, un bal et une balle, un aspic et une pique, le sommeil et il sommeille, mortel et mortelle, caduc et caduque, un froc et il croque, etc. Jamais un aveugle de naissance ne soupçonnerait qu'il y eût une orthographe différente pour ces dernières syllabes, dont la désinence est absolument la même.

Mais, dira-t-on, pourquoi David et avide, froc et croque ne riment-ils pas? Parce que nos poètes, jaloux de l'oculaire, n'ont voulu compter pour rimes féminines que celles où l'e muet serait écrit.

Olivet, *Prosodie française.*

Bien des mots échappaient donc à cette classification binaire. *Souvenir, futur, amour, univers, bonheur, remords, devoir, ciel, seuil, soleil* ont des finales consonantiques vibrantes au même titre que les féminines, mais le hasard orthographique ne les a pas dotés d'un e muet final, qui trancherait la question. Ces mots restent donc masculins. Et l'on retombe alors dans le domaine de l'orthographe, et non des raretés musicales de l'euphonie. Les adjectifs sont tantôt

masculins, tantôt féminins, mais ils ne pouvaient rimer ensemble quoique se prononçant de la même manière avec ou sans finale consonantique : *obscur, obscure ; étonné, étonnée*. Un adverbe hybride est alors apparu pour la commodité du poète.

*Je ne demande pas que vous cessiez encore
Ou de haïr Flavie ou d'aimer Théodore.*

Corneille, *Théodore*.

*Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs que n'a pu conserver mon Hector!*

Racine, *Andromaque*.

L'oeil du censeur primait de plus en plus sur l'oreille du poète, et le code grammatical du vers prit des tours aberrants. Il fut interdit de faire rimer un mot singulier avec un mot pluriel. *La voix*, étant, selon la rime, masculin pluriel, pouvait rimer avec *je vois*, qui était également masculin pluriel! C'était pousser un peu loin les choses, et les poètes ont dû prendre alors des libertés avec l'orthographe.

*Quelle horreur me saisit? Grâce au ciel, j'entrevois...
Dieux! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi!*

Racine, *Andromaque*.

On tolérait ce genre d'écart, mais l'orthographe des mots l'emportait souvent sur leur prononciation. Par exemple, il était interdit de faire rimer *sang* et *innocent*. Si l'on considère en outre que les finales des mots français ne sont pas distribuées de façon équitable, on imaginera sans peine que les poètes traitaient parfois la rime avec désinvolture.

*L'obligation de rimer et de rimer bien rejette le poète
soit sur des associations de sons banales et éprouvées, soit sur
des sonorités les plus communes qui sont la bourre du langage
et qui sont faites pour être refoulées à l'intérieur de la phrase et
non pas pour en fleurir l'épiderme. Comme é, an, in, ou, on,
etc. La rime superstitieusement respectée met la doublure à la
place du vêtement.*

Claudé, *Réflexions et propositions sur le vers français*.

Disons-le aussi : il y a des vers qui n'ont jamais rimé que pour l'oeil, des vers qui ne rimaient que grâce à une prononciation provinciale - les fameuses rimes normandes - et il y a enfin des vers qui ne riment plus aujourd'hui, parce que la prononciation ou l'orthographe a changé.

REPÈRE 18 : RIME.

La phonétique et l'orthographe sont intervenues conjointement pour composer la rime à une époque où l'une et l'autre étaient loin d'être fixées de façon absolue. Certaines mutations sonores ou graphiques font qu'aujourd'hui des mots ne riment plus. Mieux vaut préserver la poésie d'un ouvrage que de souligner par une prononciation insolite les contraintes de la versification, qui détournerait l'auditeur de l'attention qu'il prête à la représentation d'un personnage.

*À mesure qu'un poème a, par son caractère, plus de
beautés supérieures, plus de grandeur et d'intérêt, le faible
mérite de la rime y devient plus frivole et moins digne
d'attention. Dès que la passion s'empare de la scène, soit
dramatique, soit épique, l'harmonie elle-même est à peine
sensible; le vers se brise, les nombres se confondent, la rime
frappe en vain l'oreille; l'esprit n'en est plus occupé. De là vient
que, dans plusieurs de nos belles tragédies, c'est la partie la
plus négligée, et personne encore ne s'est avisé, en sanglotant
et en versant des larmes, de critiquer deux vers sublimes, pour
être rimés faiblement.*

Marmontel, *Encyclopédie. Rime*.

*Attaquons dans leurs murs ces conquérants si fiers;
Qu'ils tremblent à leur tour pour leurs propres foyers.*

Racine, *Mithridate*.

*Je ne reprocherai point à l'auteur la rime de fiers et de
foyers : rien n'était plus facile que de mettre ces conquérants
altiers. Mais l'exemple de Racine et de Boileau, les deux
meilleurs versificateurs français, prouve qu'alors il était de
principe qu'une rime exacte pour les yeux était suffisante.*

La Harpe, *Lycée*.

On ne s'avisera donc point de faire rimer coûte que coûte à l'oreille des mots qui ne s'accordent pas.

*Avez-vous donc perdu, dites-moi, la parole?
Et faut-il qu'en ceci je fasse votre rôle?*

Molière, *Le Tartuffe*.

*C'est peu qu'avec son lait une mère amazone
M'ait fait sucer encor cet orgueil qui t'étonne.*

Racine, *Phèdre*.

*Et lorsque avec transport je pense m'approcher
De tout ce que les dieux m'ont laissé de plus cher.*

Racine, *Phèdre*.

*Tu n'auras plus l'honneur de voir un second Mars :
Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards.*

Corneille, *L'Illusion comique*.

*Les dieux auront en vain ordonné son trépas :
Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.*

Racine, *Iphigénie*.

*La Judée en pâlit : le triste Antiochus
Se compta le premier au nombre des vaincus.*

Racine, *Bérénice*.

Le mot *filis* n'a trouvé qu'une fois sa rime, qu'il a fallu chercher si loin qu'on s'en est moqué.

*Et pour n'exposer pas l'enfance de ses fils
Me les fit chez son frère enlever à Memphis.*

Corneille, *Rodogune*.

L'oreille du poète est son seul guide. Libre à lui de trouver la rime intempestive par endroits, et de la faire sonner ailleurs, si bon lui semble.

La rime est une esclave et ne doit qu'obéir.

Boileau, *Art poétique*.

Et pourquoi, au lieu de rester tributaire du hasard capricieux de la rime, cette invention gothique, n'a-t-on opté qu'à l'époque moderne pour le vers blanc en tant que troisième mode d'écriture ?

Quand nous aurons fourni au vers lui-même sa propre subsistance, il n'aura plus besoin d'aller chercher au dehors appui, et la rime qui vient ou qui ne vient pas ne sera plus que la libre réponse et invention un pas plus loin de la voix fraternelle et le dialogue avec lui-même du ruisseau qui poursuit sa course. Et pour employer une autre image, mais pourquoi ne parlerais-je pas en poète de la poésie? La rime est comme un phare à l'extrémité d'un promontoire qui répond à travers le blanc au feu d'un autre cap. Elle établit des repères, elle jalonne de petites lumières l'espace écrit et nous permet de reconnaître derrière nous le chemin parcouru et la forme de l'île pensée. Inutile et nuisible dans le drame et dans la grande poésie lyrique où le sentiment domine tout et où le moyen doit se faire oublier, elle est tout à fait à sa place dans les domaines plus paisibles de la poésie épique ou narrative, ainsi que du tableau ou du médaillon.

Claudé, *Réflexions et propositions sur le vers français*.

Voltaire eut le mérite de traduire en vers non rimés trois actes de *Jules César* de Shakespeare en 1764. C'est lui qui le premier en France alerta l'opinion sur les trois modes d'écriture employés par le dramaturge élisabéthain à des fins expressives. Je n'en citerai qu'un exemple.

*Je suis plus affermi que l'étoile du nord
Qui dans le firmament n'a point de compagnon,
Constant de sa nature, immobile comme elle.
Les vastes cieux sont pleins d'étoiles innombrables :
Ces astres sont de feu, tous sont étincelants.
Un seul ne change point, un seul garde sa place.
Telle est la terre entière : on y voit des mortels,
Tous de chair et de sang, tous formés pour la crainte.
Dans leur nombre infini, sachez qu'il n'est qu'un homme
Qu'on ne puisse ébranler, qui soit ferme en son rang,
Qui sache résister : et cet homme, c'est moi.*

Shakespeare, *Jules César*.

Que reste-t-il du vers? Sa densité due à l'arithmétique qui soutient la syntaxe. Schlegel l'a bien compris, qui a traduit Shakespeare de cette façon de 1823 à 1829. Et des auteurs dramatiques allemands comme Lessing, avec *Nathan le sage*, en 1779, Schiller et Goethe ont usé avec bonheur dans leurs tragédies de ce vers non rimé inspiré par Shakespeare, tandis qu'en France, par conformisme, les dramaturges n'ont jamais osé employer la pluralité des formes en écriture, et les traducteurs, au lieu de faire un emploi neuf de la langue française en l'adaptant à l'original, ont annexé Shakespeare selon les deux modes possibles et permis : la prose ou le vers rimé.

Ce n'est qu'au XX^e siècle que le vers blanc a fait son apparition, mais comme en même temps le vers s'affranchissait du nombre syllabique, l'alexandrin sans rime n'a jamais pu trouver en France le crédit qu'il était en droit d'attendre.

Pour revenir au vers classique et à l'interdiction de rimer à l'hémistiche, une anecdote rapportée par Louis Racine est riche d'enseignement. Pierre de Puymorin, demi-frère de Boileau, n'appréciait guère *La Pucelle*, un long poème en douze chants dont Chapelain était l'auteur. Il s'avisait un jour d'en parler mal en sa présence.

« C'est bien à vous à en juger, lui dit Chapelain, vous qui ne savez pas lire. » Puymorin lui répondit: « Je ne sais que trop lire, depuis que vous faites imprimer », et fut si content de sa réponse qu'il voulut la mettre en vers. Mais, comme il n'en put venir à bout, il eut recours à son frère et à mon père qui tournèrent ainsi cette réponse en épigramme :

*Froid, sec, dur, rude auteur, digne objet de satire,
De ne savoir pas lire oses-tu me blâmer?
Hélas! pour mes péchés, je ne sais que trop lire,
Depuis que tu fais imprimer.*

Mon père représenta que le premier hémistiche du second vers rimant avec le vers précédent et avec l'avant-dernier vers, il valait mieux dire : De mon peu de lecture. Molière décida qu'il fallait conserver la première façon. « Elle est, leur dit-il, plus naturelle; et il faut sacrifier toute régularité

à la justesse de l'expression : c'est l'art même qui doit nous apprendre à nous affranchir des règles de l'art. »

Louis Racine, Mémoires sur la vie de Jean Racine.

Cette phrase considérable, qui sonne comme une profession de foi, nous incite à mieux envisager l'ensemble des règles établies par rapport à l'usage qu'en ont fait ceux qui font la gloire de notre littérature.

Malherbe est grand, et Boileau est son prophète. Chose étrange! Mettez dans la balance, d'un côté quatre génies, que tout le monde compte parmi nos plus grands poètes, que tant de critiques considèrent même comme nos quatre premiers poètes; et de l'autre, deux écrivains de talent, critiques judicieux, esprits systématiques, un peu froids, supérieurs sans doute à une infinité de poetae minores, mais tout à fait inférieurs à Corneille, La Fontaine, Molière, Racine : et vous constaterez que les deux versificateurs de talent l'emportent d'abord sur les quatre poètes de génie; qu'il faut une révolution artistique pour modifier cet ancien régime littéraire, aussi mal équilibré que l'ancien régime politique. Entre deux prosodies, l'une large, libre, fondée sur des chefs-d'oeuvre incontestés, l'autre étroite, asservie, échafaudée sur des raisonnements contestables et des oeuvres simplement estimables, la foule des rimeurs et des prosodistes n'hésite pas : elle abandonne les traces du génie pour suivre l'ornière du talent.

Souriau, L'Évolution du vers français au XVII^e siècle, Conclusion.

Dans les lettres et dans les arts, les règles sont les leçons de l'expérience, le résultat de l'observation sur ce qui doit produire l'effet qu'on se propose. On a dit que quelques lignes tracées par un homme de génie sont plus utiles au talent que des méthodes péniblement écrites par de froids spéculateurs. Rien n'est plus vrai quand il s'agit d'échauffer l'âme et de l'élever. Il ne faut donc avoir pour les règles tracées, ni un présomptueux mépris, ni un respect superstitieux et servile.

Marmontel, Encyclopédie. Règles.

La phrase, versifiée ou non, a une forme voulue par son auteur. Il connaît mieux que quiconque les effets obtenus, et par le respect des lois syntaxiques et métriques, et par les libertés qu'il prend relativement à elles. Le style d'un auteur naît de sa diversité verbale. C'est une affaire de goût et de sensibilité.

*Le goût est une connaissance des règles par le sentiment.
Batteux, Des beaux-arts en général.*

À ce propos, Valéry hausse le ton pour répondre à des Vadius et à des Trissotins de son époque, qui lui reprochaient, dans *La Jeune Parque*, d'avoir fait une diérèse non reconnue par le dictionnaire des rimes.

Venons au vers incriminé.

Délicieux linceuls, mon désordre tiède.

Il est exact que j'ai, de ma propre autorité, et contre la coutume, opéré une diérèse tiède, dans l'intention d'obtenir un certain effet, la symétrie : délici-eux | ti-ède. J'y trouvais une nuance voluptueuse. Je pense que si le lecteur - quelque lecteur - en ressent l'effet, le poète, ipso facto, est justifié. Je considère que c'est une question de fait, et en somme de puissance. Ingres, parfois, allongeait le col des odalisques. L'anatomiste doit protester, même s'il jouit du dessin. Chacun est dans sa fonction. En somme, si j'impose ti-ède, si quelques-uns trouvent ti-ède plus tiède que tiède, je n'ai pas à m'inquiéter d'avoir vi-o-lé la loi. Quoi qu'il en soit, je suis sensible à l'harmonie de ce vers qui est dans Esther :

La nati-on chérie a vi-olé sa foi.

*Et il n'y a pas de raison qui m'empêche de l'être.
Valéry, Pièces sur l'art. Les droits du poète sur la langue.*

Une langue s'inscrit dans la mouvance même de la vie. Les normes linguistiques, comme les modèles en science, sont à considérer comme des supports de raisonnements, d'études ou de critiques,

relativement à une idéologie régnante. Les formes linguistiques, généralement admises comme évidentes, sont un tissu de contradictions telles que leur ensemble est sans cesse à reconsidérer. Qui apprend une langue étrangère constate la relativité du code auquel il est accoutumé depuis l'enfance, et mesure les écarts entre les règles nouvelles qu'il doit apprendre et le nombre incalculable d'exceptions légalement employées, auxquels s'ajoutent les tours particuliers que chaque écrivain donne à son propre langage. Et Valéry marque le contraste entre l'écrivain et le linguiste. .

Celui-ci est par définition un observateur et un interprète de la statistique. L'écrivain, c'est tout le contraire : il est un écart, un agent d'écarts. Ce qui ne veut point dire que tous les écarts lui sont permis; mais c'est précisément son affaire, son ambition, que de trouver les écarts qui enrichissent - ceux qui donnent l'illusion de la puissance, ou de la pureté, ou de la profondeur du langage. Pour agir par le langage, il agit sur le langage.

Valéry, Pièces sur l'art. Les droits du poète sur la langue.

C'est le poète qui fait rayonner la langue dans toutes les directions possibles à partir de ces repères que sont les normes et les règles, dont il importe de mesurer les contraintes et l'arbitraire.

L'analyse objective ou scientifique nous démontre qu'en termes de complexité, la norme est tout aussi sophistiquée que ce qui s'en écarte. Faute d'apercevoir la complexité de la norme, on en reste prisonnier.

Mitsou Ronat, Difficile à comprendre, Mallarmé.

L'acteur doit donc savoir que le poète est un homme libre parce qu'il a maîtrise de sa technique verbale, et, s'il veut, lui, maîtriser sa technique vocale, qu'il épouse les libertés du poète et non les contraintes qu'il a déjouées. Qu'à chaque phrase, à chaque vers, il ait l'esprit attentif aux variations constantes des mots mis en présence, des rythmes et des sonorités, bref, à la perspective d'une pensée organisée dans une structure verbale particulière, sans borner son regard à la forme apparemment réglée par les codes grammaticaux et métriques.

La forme en devenant habile s'atténue; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure; elle ne se connaît plus d'orthodoxie, et est libre comme chaque volonté qui la produit.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet*.

Les règles n'ont jamais fait le joueur. Elles organisent le déroulement d'un jeu, sans plus. C'est la tactique et la technique qui sont à étudier chez le champion, qui joue sur le prévisible et sur l'inattendu, ce qui implique une connaissance très savante des modifications de l'énergie dans l'attaque, la feinte et la riposte.

La poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme que ne l'indique aucune théorie classique.

Baudelaire, *Projets de préfaces aux Fleurs du Mal*.

Il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures, et restent; les autres variables, extérieures, et ne servent qu'une fois. Les premières sont la charpente qui soutient la maison; les secondes l'échafaudage qui sert à la bâtir et qu'on refait à chaque édifice. Le génie, qui devine plutôt qu'il n'apprend, extrait, pour chaque ouvrage, les premières de l'ordre général des choses, les secondes de l'ensemble isolé du sujet qu'il traite; non pas à la façon du chimiste qui allume son fourneau, souffle son feu, chauffe son creuset, analyse et détruit; mais à la manière de l'abeille, qui vole sur ses ailes d'or, se pose sur chaque fleur, et en tire son miel, sans que le calice perde rien de son éclat, la corolle rien de son parfum.

Hugo, *Cromwell*. Préface.

LES UNITÉS VIBRATOIRES

Nous avons jusqu'ici étudié la structure syntaxique et métrique du langage, dont la connaissance est indispensable à qui veut se rendre intelligible et expressif. Considérons maintenant la substance sonore qui compose chaque élément du discours. Les mouvements d'une pensée formulée se fragmentent en unités syntaxiques de différente amplitude, chaque unité en mots, chaque mot en syllabes, chaque syllabe en phonèmes, les plus petites unités du langage parlé, comme les lettres sont les plus petites unités du langage écrit. De même que les signes graphiques de ponctuation signalent imparfaitement les césures vocales, de même l'orthographe ne précise guère la prononciation des mots. De nombreuses lettres ne se prononcent pas. Tantôt il faut deux lettres pour indiquer un seul phonème *ch*, tantôt deux phonèmes entrent en jeu dans une seule lettre : *x* qui se prononce *ks* dans *axe* et *gz* dans *exemple*. Parfois même cinq lettres ne forment qu'un phonème : *aient* = *è*. Voilà pourquoi les phonéticiens ont proposé un code, où chaque phonème est représenté par un caractère particulier.

J'ai à vous dire que les lettres sont divisées en voyelles, parce qu'elles expriment les voix; et en consonnes, ainsi appelées consonnes, parce qu'elles sonnent avec les voyelles, et ne font que marquer les diverses articulations des voix.

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*.

Il est possible d'établir une division du matériel sonore du langage en tons (sons musicaux, consistant en vibrations périodiques) et bruits (sons non musicaux, vibrations non périodiques), division qui correspond grosso modo à la distinction traditionnelle entre voyelles (= tons) et consonnes (= bruits).

Malmberg, *La Phonétique*.

Il faut que les consonnes envoient bien la voyelle qu'elles ont à servir. Je dirai que la voyelle est une balle, et la consonne est une raquette. La voyelle s'en va, en ayant une trajectoire comparable à celle d'un projectile. Il faut bien se mettre dans la tête, dans l'oreille et dans le souffle, que ce n'est pas la consonne qui compte, mais la voyelle.

Henri-Rollan, *Entretien avec Roger Vrigny*.

La voyelle peut être considérée comme le centre unique de la syllabe, et les consonnes comme des vibrations annexes de différente nature, qui, tantôt précèdent la voyelle et la propulsent, tantôt la suivent et l'enrichissent d'harmoniques, comme dans les finales dites féminines ou consonantiques.

L'air, sortant des poumons, est intercepté dans la bouche par les mouvements de la lèvre inférieure et de la langue, qui en modifient l'émission pour produire les éléments constitutifs de la parole. À cette intervention musculaire, s'ajoutent les vibrations particulières du larynx et du nez, qui entrent en résonance. Voilà pourquoi nous appelons ici BUCCAL, le phonème qui n'est produit que par la bouche, LARYNGÉ, le phonème qui y ajoute la vibration du larynx, et NASAL, le phonème qui y ajoute encore la vibration du nez.

Comme ces trois types de phonèmes sont représentés par des consonnes, c'est par elles que nous pouvons aborder le monde phonétique. Il suffit d'abord de bloquer derrière les lèvres fermées l'air propulsé par les poumons en évitant de gonfler les joues. C'est là le point d'articulation du phonème buccal *p*, qui, privé de voyelle, ne peut s'entendre. Ensuite, de la même façon, sans disjoindre les lèvres, on essaie de prononcer le phonème *b*, qui commence à être audible par la vibration du larynx qui entre en résonance. Ensuite on essaie de prononcer le phonème nasal *m*. Le voile du palais s'abaisse, et l'air, bloqué par les lèvres, s'échappe immédiatement par le nez qui entre à son tour en résonance. Les phonèmes *p*, *b*, *m* ont le même point d'articulation dans la bouche. Ce qui les différencie, c'est la vibration laryngée qui s'ajoute au *p* pour former le *b*, et la vibration nasale qui s'ajoute au *b* pour former le *m*. Si l'on fait durer l'émission du *m*, on sent nettement la triple vibration des lèvres, du larynx et du nez.

La même expérience peut être faite avec le *t*, le *d* et le *n*. L'extrémité de la langue ici se plaque sur les racines des dents supérieures, et l'air reste prisonnier entre la langue et la voûte du

palais pour le phonème *t* qui, privé de voyelle, ne peut s'entendre. Le larynx entre ensuite en résonance pour le phonème *d*, qui commence à être audible. Le voile du palais s'abaisse ensuite, et l'air s'échappe comme précédemment par le nez qui entre en résonance pour le phonème *n*, dont l'émission prolongée permet de sentir la triple vibration de la langue, du larynx et du nez. Ce sont là les deux seuls ternaires phonétiques que nous ayons en français.

On peut expérimenter de même la modification du *k* en *g* par intervention vibrante du larynx avec le même point d'articulation dans la bouche à la jonction de la racine de la langue et du voile du palais. Le *g* nasalisé, qui existe en anglais dans la finale du mot *king*, n'existe pas en français.

La lèvre inférieure, la pointe et la racine de la langue ont une part active dans ces opérations. La lèvre supérieure, le bord et le voile du palais en sont les points d'articulation. Ces huit phonèmes, qui obturent ainsi le conduit buccal, sont appelés OCCLUSIFS.

De façon analogue, on peut former trois autres couples de phonèmes en laissant échapper l'air qui produit un bruit particulier: le *f* buccal et le *v* laryngé, le *s* buccal et le *z* laryngé, le *ch* buccal et le *j* laryngé. Ces six phonèmes, qui laissent échapper le souffle par frottement, sont appelés FRICATIFS.

Deux autres phonèmes consonantiques laryngés n'ont pas d'équivalent buccal ou nasal. Il s'agit du *l*, qui s'articule au bord du palais par la pointe de la langue, et le *r*, qui s'articule au voile du palais par la racine de la langue.

Nous avons donc pour les seize phonèmes consonantiques français, trois points d'articulation et trois types de vibration. Telle est la classification de Saussure.

D'autres phonéticiens ont observé que l'obturation du souffle par les lèvres faisait en quelque sorte de la bouche une caverne, qui rendait les phonèmes plus graves, et que l'obturation du souffle par la pointe de la langue au bord du palais réduisait au contraire la cavité buccale et produisait des phonèmes plus aigus. Telle est la classification de Jakobson.

De là vient cette double répartition ternaire des phonèmes que je propose en annexe de ce livre : buccal-laryngé-nasal, d'une part, aigu-médian-grave, d'autre part, dont nous verrons les incidences en matière d'élocution, et dans les recherches que j'ai faites sur la substance sonore du langage.

Passons aux voyelles, qui ont toutes une vibration laryngée, et dont certaines sont nasalisées. La position des lèvres intervient dans la formation de ces voyelles. Tantôt les commissures des lèvres se tendent, tantôt les lèvres s'arrondissent, tantôt la bouche est grande ouverte. Nous avons d'abord les phonèmes aigus-laryngés *i, é*, qui en arrondissant les lèvres deviennent *u, eu*, et les phonèmes *in* et *un* qui nasalisent respectivement les phonèmes *é* et *eu*. Ces six voyelles fermées forment avec le *d* en consonne d'appui les mots *dit, dé, daim, du, deux, d'un*. Nous avons ensuite les phonèmes médians-laryngés *è, e, o, a, â*, avec la nasalisation *an*. Ces voyelles ouvertes forment avec une consonne finale les mots *air, heure, or, art, âme, anse*. Nous avons enfin les phonèmes graves-laryngés *ou, ô*, et sa nasalisation *on*. Ces voyelles fermées forment avec le *b* en consonne d'appui les mots *bout, beau, bon*.

Il nous reste trois phonèmes particuliers, que nous relions aux voyelles *i, u, ou*, car, nous l'avons vu à propos des diérèses, la poésie leur donne droit à ce titre. Les mutations *pieux, pi-eux; ruine, ru-ine; oui, ou-ïe*, précisent bien la prononciation de ces phonèmes, que l'on appelle semi-consonnes. L'un d'eux peut se trouver aussi après la voyelle sonore. Il s'agit du *i*, qui est tantôt prononcé en diérèse ou en synérèse dans le mot *Sina-i, Sinaï*. Nous trouvons également ce phonème en finale dans le mot *soleil*.

Il y a aussi des subtilités de prononciation, dont un tableau général des phonèmes ne peut pas rendre compte. Par exemple, la modulation du phonème *è* dans les mots *mettre, mètre, maître*, et du phonème *a* dans les mots *patte, parle, pâle*, où la vibration s'accroît. Voilà pourquoi, dans le tableau général que je propose, je donne le pourcentage global des phonèmes *a* et *â*. Ce dernier phonème, d'ailleurs, était davantage employé au début du siècle - les enregistrements et les films sonores en témoignent et cela donne quelque chose d'emphatique à la prononciation de certains mots : *nâtion, éducation, occupâtion*, etc. - que la diction moderne ne souffre plus. Dans le tableau qui unit la classification de Saussure à celle de Jakobson, la case centrale, constituée par le sous-groupe médian-laryngé, représente le cœur même de la langue. On y trouve les premiers phonèmes balbutiés par un enfant dans son berceau. Sans les voyelles ouvertes qui sont la base du parler, il n'est point de langage possible. Il semble que de là rayonne les huit autres sous-groupes phonétiques, qui sont en quelque sorte la diversification du

centre. Sur le plan numérique, il apparaît que les aigus l'emportent sur les graves dans la langue française, et que les groupes buccal et nasal s'équilibrent par rapport au groupe laryngé, qui, contenant toutes les voyelles orales, rassemble la majeure partie des phonèmes. Sur le plan de la prononciation, on constate nettement que les phonèmes du registre aigu sont plus faciles à prononcer que les phonèmes du registre grave. Les deux séries de syllabes enchaînées qui suivent le démontrent. J'y ajoute la série des phonèmes du registre médian. Certains de mes anciens élèves me disent les avoir pratiqués dans leur loge avant d'entrer en scène.

ti-si-di-zi-li-ni-nin
ka-cha-ga-ja-ra-ran
pou-fou-bou-vou-mou-mon

La série aiguë est émise avec le minimum d'énergie à une vitesse maximale, la série grave avec le maximum d'énergie à une vitesse minimale. Il en est de même dans l'orchestre où la chanterelle du violon permet un phrasé plus agile que la corde grave de la contrebasse. On constate un phénomène acoustique analogue dans l'opposition de ces deux autres séries de syllabes, où les vibrations buccales font contraste avec les vibrations nasales.

te-se-ke-che-pe-fe
un-nin-an-mon

Il y a une certaine volubilité dans la prononciation des phonèmes à vibration buccale et des phonèmes de registre aigu, et une certaine inertie dans les phonèmes à vibration nasale et dans les phonèmes de registre grave. Ce sont ces derniers qui doivent être particulièrement soutenus en finale de syntagme dans l'articulation.

Ce n'est pas seulement la syntaxe qui tient une langue, qui en constitue l'ossature, mais aussi la netteté, la force, la variété, l'arc-en-ciel de ses phonèmes... Le déclin d'une langue, l'effondrement de son architecture, ses premiers trous de mémoire, commencent par l'affaissement de sa charpente tonale, l'érosion de ses consonnes, l'aplatissement de ses voyelles, l'anémie, l'amenuisement de son spectre sonore - la perte de toutes ses couleurs.

Valère Novarina, *Lumières du corps*.

REPÈRE 19: PRONONCIATION DES VOYELLES.

Plus on augmentera l'écart entre les voyelles ouvertes et les voyelles fermées, plus la diction gagnera en élégance et en clarté.

- Le *é* avec sa nasalisation in doit se situer très près du *i* : *dit, dé, daim*.

- Le *eu* avec sa nasalisation un doit se situer très près du *u* : *du, deux, d'un*.

- Le *ô* avec sa nasalisation on doit se situer très près du *ou* : *bout, beau, bon*.

- Le *è*, le *e*, le *o* doivent se situer très près du *a* et de sa nasalisation *an* : *air, heure, or, art, âme, anse*.

La voyelle est le centre énergétique de chaque syllabe, et, comme notre versification est fondée sur un nombre fixe de syllabes, celles-ci sont tributaires du son exact de chacune de ses voyelles. Voilà pourquoi leur degré d'aperture est d'une importance primordiale. Il suffit de prononcer les deux vers suivants pour sentir que le premier est composé de douze voyelles fermées, et le second de douze voyelles ouvertes.

Vous poussez un peu loin vos vœux précipités.

Racine, *Alexandre*.

Protège en ce moment le reste de ta race.

Racine, *Britannicus*.

Éprouvez à loisir, écoutez jusqu'aux harmoniques les timbres de Racine, les nuances, les reflets réciproques de ses voyelles, les actes nets et purs, les liens souples de ses consonnes et de leurs ajustements.

Et donc, et surtout, ne vous hâtez point d'accéder au sens. Approchez-vous de lui sans force et comme insensiblement. N'arrivez à la tendresse, à la violence que dans la musique et par elle. Défendez-vous longtemps de souligner des mots ; il n'y a pas encore des mots, il n'y a que des syllabes et des rythmes.

Valéry, *Pièces sur l'art. De la diction des vers*.

J'ai proposé à mes élèves au Conservatoire dans mes premières années d'enseignement un clavier vocal qui met à jour tout le registre sonore de la voix parlée. Il peut servir de base à divers exercices analogues à ceux du musicien qui pratique des gammes et des arpèges. Le jeune acteur peut aussi se servir du second tétracorde de la gamme mineure harmonique pour bien placer les voyelles françaises. En augmentant l'écart entre *é* fermé et *è* ouvert, entre *eu* fermé et *e* ouvert, entre *ô* fermé et *o* ouvert, la diction gagne en précision, élégance et clarté.

i (1/2 ton) *é* (1 ton 1/2) *è* (1/2 ton) *a*

u (1/2 ton) *eu* (1 ton 1/2) *e* (1/2 ton) *a*

ou (1/2 ton) *ô* (1 ton 1/2) *o* (1/2 ton) *a*

Le jeu des lèvres importe à la pureté de l'émission des voyelles. Il y a une tension musculaire dans l'articulation des voyelles fermées pour les arrondir ou les étirer, et détente musculaire dans l'articulation des voyelles ouvertes. La différence très nette entre le *é* et le *è* permet en outre de distinguer à l'écoute le futur et le passé simple (*ai* = *é*) du conditionnel et de l'imparfait (*ais* = *è*).

Les quatre exemples suivants sont choisis dans *Phèdre*.

Enfin en le cherchant je suivrai (é) mon devoir.

Contre moi-même enfin j'osai (é) me révolter.

Si je la haïssais (è), je ne la fuirais (è) pas.

J'offrais (è) tout à ce dieu que je n'osais (è) nommer.

Mais l'orthographe n'est pas le repère absolu de la prononciation. *Ai* se prononce généralement *é*, sauf dans *raison*. *Ais* se prononce généralement *è*, sauf dans *je sais, tu sais*. Nous ne pouvons pas entrer ici dans toutes les exceptions que l'on découvre en pratiquant notre langue, et que Georges Le Roy mentionne dans sa *Grammaire de diction française*. Je ne citerai qu'un exemple de modulation des voyelles *é* et *è*, qui apparaît dans les sept premières syllabes de ce vers signalé par André Gide.

N'était qu'un faible essai des tourments que j'endure.

Racine, *Phèdre*.

Le charme de la poésie classique française est fait du jeu de ces impondérables.

Gide, *Journal*.

Il serait bon aussi de faire un meilleur usage de notre voyelle e ouvert, qui après le a est la voyelle la plus fréquente de la langue française. Je persiste à penser que notre voyelle blanche est la signature la plus personnelle de la voix, car elle est à la racine même du souffle. Il suffit que trois consonnes percutantes - p, t, k - projettent l'air hors de la bouche pour que cette voyelle délicate existe. Pour la situer mieux et lui donner sa vibration, il n'est que de la timbrer légèrement dans la durée que lui offrent les mots *peur, acteur, cœur*. Une homophonie vocalique est à trouver entre *ce-que-je* et *sœur-cœur-jeune*. Voilà pourquoi je propose ici des enchaînements de quatre syllabes afin d'éprouver la qualité sonore de cette voyelle mise dans l'alignement des trois autres avec seize consonnes d'appui, segments absurdes, purement sensoriels, dont le contexte éclairerait le sens, qui doivent être prononcés exactement de la même façon.

*trompeur hélas! | tromperai l'as
l'auteur à vie | l'eau te ravit
cœur encensé | que rend sensé
coiffeur alors | coiffera l'or
la sœur Adèle | laissera d'elle
fraîcheur osée | fraîche rosée
ton beurre est là | tomberais las
l'ardeur usée | l'art de ruser
fugueur athée | fugue ratée
viveur ou sot | vive Rousseau
des heures tournent | d'aise retourne
jeune élané | je n'ai lancé
l'heure est venue | le rêve nu
montreur éveille | montre-réveil
meurs en silence | me rend six lances
honneur y point | oh! ne ris point*

Cette voyelle blanche, plus ouverte qu'on ne l'envisage d'ordinaire, joue, comme nous l'avons dit, tantôt sur la ligne

mélodique générale du syntagme, tantôt à contretemps comme une ligature délicate entre deux syntagmes.

La-gloi-re-d'o-bé-ir | est tout ce qu'on nous laisse.

Racine, *Andromaque*.

Mon sort est accompli; | vo-tre-gloi_re | s'apprête.

Racine, *Bérénice*.

Il est parfois heureux de soutenir le souffle dans la continuité vocalique d'un vers, de ne retenir en premier lieu que l'enchaînement des douze voyelles composant l'alexandrin, pour y poser ensuite les consonnes qui les enrichissent de leurs vibrations.

o-a-a-o-a-e-e-i-o-è-i-è

Volage adorateur de mille objets divers.

Racine, *Phèdre*.

J'ajoute que la liaison vocalique, tant à l'intérieur des mots - *po-ète, jou-ir, cru-el, thé-âtre, persu-ader, agré-able, majestu-eux* - qu'entre les mots - *il y-a-eu-un-heurt entre eux* - que les étrangers ont bien de la peine à prononcer correctement, car il leur faut presque toujours dans leur langue une consonne pour passer d'une voyelle à une autre, me semble un des traits distinctifs de la langue française. Et, comme la voyelle est voisine du son, alors que la consonne l'est du bruit, c'est peut-être un enchaînement de voyelles, éliminant le bruit des consonnes, qui donne une musique particulière à certaines formulations verbales. L'utilisation par Racine de trois voyelles conjointes le prouve.

Je vous haïrais trop. (ou-a-i)

...

Et vous le haïssez! (e-a-i)

Racine, *Andromaque*.

Cette singularité française permet de jeter un regard nouveau sur une autre erreur communément répandue, je veux parler du prétendu tabou de l'hiatus.

Lorsque Racine met dans la bouche du grand prêtre Joad ce discours si majestueux et si digne de sa matière :

Celui qui met un frein à la fureur des flots (in-a)

Sait aussi des méchants arrêter les complots. (an | a)

je serai fort tenté de croire que cet hiatus est ici une véritable beauté.

Beauzée, *Encyclopédie. Hiatus.*

Non seulement l'hiatus est quelquefois permis, mais il est souvent agréable: c'est au sentiment à le choisir; c'est à l'oreille à marquer sa place. Nous sommes déjà sûr qu'elle se plaît à la succession immédiate de certaines voyelles : rien n'est plus doux pour elle que ces mots La-ïs, De-a, Le-o, Tho-as, Leucotho-é, Pha-on, Lé-andre, Actéon, etc. Le même hiatus sera donc mélodieux dans la liaison des mots; car il est égal pour l'oreille que les voyelles se succèdent dans un seul mot ou d'un mot à l'autre. La succession de deux voyelles ne me semble pas moins continue et facile dans il y-a, il a été que dans Ili-a, Dana-é, Mélé-agre.

Marmontel, *Encyclopédie. Hiatus.*

Quel est le grammairien obtus, quelle est l'oreille doublée de cuir, qui s'est imaginé de déclarer cacophonique l'alliance des voyelles? Comment la plume de Boileau ne s'est-elle pas révoltée en écrivant cette loi?

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée

Soit d'une autre voyelle en son chemin heurtée.

Et pourquoi faut-il que je m'en garde? Quoi de plus doux que les mots camélia, miette, suave, fluide, ébloui, joyeux? Ces mariages de voyelles dans le sein des mots ne donnent-ils pas lieu à de charmantes harmonies? Qu'on m'explique donc alors comment, dès que les mots sont séparés, ces rencontres deviennent cacophoniques, surtout, lorsqu'en réalité, dans le débit, il y a très peu de séparations de mots absolues, et que le cours de la diction unit les termes les uns aux autres presque aussi étroitement que les syllabes entre elles.

Legouvé, *La lecture en action.*

Il est ironique de constater que, dans ses deux vers, Boileau fait usage de ce qu'il condamne. Il fait se rencontrer deux fois deux voyelles: la première avec ligature: *trop hâtée* (o-â); la seconde avec césure : *chemin | heurtée* (in | e). Comme on le voit, les classiques avaient une connaissance très approximative de la phonétique et un goût excessif d'édicter des lois. Le mot hiatus lui-même contient un hiatus soi-disant proscrit dans la langue française. Mais voici la remarque la plus pertinente à son propos; L'usage de la diérèse dans la versification, comme une modulation musicale entre deux voyelles, prouve la prédilection du français pour l'hiatus.

Il semble que, loin d'éviter les hiatus dans le corps d'un mot, les poètes français aient cherché à les multiplier, quand ils ont séparé en deux syllabes quantité de voyelles qui font diphtongue dans la conversation. De tuer, ils ont fait tu-er, et ont allongé de même la prononciation de ru-ine, vi-olence, pi-eux, étudi-er, passi-on, di-adème, jou-er, avou-er, etc. On ne juge cependant pas que cela rende les vers moins coulants; on n'y fait aucune attention; et l'on ne s'aperçoit pas non plus que l'élosion de l'e féminin n'empêche point la rencontre de deux voyelles, comme quand on dit année-entière, plaie-effroyable, joie-extrême, vue-agréable, vue-égarée, bleue-et blanche, boue-épaisse.

Alexandre Harduin *Remarques diverses sur la prononciation.*

Beauzée rend grâce à ce grammairien, aujourd'hui oublié, pour la pertinence de son argument et la finesse de son oreille, en le citant dans l'Encyclopédie. L'autorité de ces deux hommes clôt définitivement la question.

La langue française a retenu la douceur de la prononciation grecque, en faisant sonner les deux voyelles qui se rencontrent. Ainsi elle dit :

On louera-éternellement la bonté-ineffable de Dieu-et la charité-ardente et-infatigable des premiers chrétiens qui a-été admirée de leurs ennemis mêmes.

François Charpentier, *De l'excellence de la langue française.*

D'où la grâce de l'hiatus, injustement condamné par Boileau. On ne pratiquera une césure vocale que lorsqu'il y a répétition de la même voyelle.

Elle s'en attribue | uniquement la gloire. (u | u)
La Fontaine, *Le coche et la mouche*.

En dehors de ce cas, on peut enchaîner les voyelles d'un mot à l'autre, et il n'est pas nécessaire de pratiquer à tout prix des liaisons, souvent hideuses.

Je crains de me connaître en l'état où je suis. (létatou!)
Racine, *Andromaque*.

Un bruit assez étrange est venu jusqu'à moi. (bruitassé!)
Racine, *Iphigénie*.

Pour ce qui est des consonnes, je ne parlerai ici que du *r* et des consonnes redoublées. Il était de coutume autrefois, sans doute sous l'influence du *bel canto*, de prononcer le *r* à la manière italienne avec la pointe de la langue au bord du palais. Nous savons que Talma s'est appliqué à l'articuler de la sorte. Aujourd'hui encore les chanteurs classiques français s'obstinent à prononcer le *r* à l'italienne, ce qui donne quelque chose d'artificiel, de désuet à leur diction. Seul Roberto Alagna chante le *r* à la française. Et Jonas Kaufmann, qui excelle dans le répertoire français, aurait avantage à suivre son exemple. En revanche, les chanteurs de variétés emploient le *r* tel qu'il est prononcé en France, à la jonction de la racine de la langue et du voile du palais. Sans aller jusqu'au grassement que lui donnait Jacques Brel à des fins expressives, et qui était sa signature personnelle, le *r* se situe au fond de la gorge, mais avec des variations telles qu'on pourrait dire qu'il y a trois phonèmes pour un seul. C'est à mon sens le phonème le plus variable de la langue française et aucun traité de phonétique n'en parle.

REPÈRE 20 : VARIATIONS DU R.

Le phonème *r* se durcit au contact d'un phonème buccal : *tri*, *crâne*, *proue*.

Il s'adoucit au contact d'un phonème laryngé : *perdrix*, *grave*, *brouille*. C'est là qu'il faut chercher sa vibration naturelle : *riz*, *rave*, *rouille*.

Il disparaît presque et forme une sorte de diphtongue en finale de syntagme après une voyelle : *tir*, *car*, *pour*.

REPÈRE 21: CONSONNES REDOUBLÉES.

La diction n'étant pas un cours d'orthographe, on ne doit pas marquer le redoublement d'une consonne. On prononcera *colonne*, *colline*, *courroux*, *irrité*, *illustre*, *intelligence*, etc. en n'articulant qu'une fois la consonne répétée graphiquement. La diction y gagne en fluidité et en élégance.

Deux exceptions toutefois pour la clarté du message :

- on fera sonner les deux *r* du conditionnel pour le distinguer oralement de l'imparfait de certains verbes : *mour-raïs*, *mourais*.

- on fera également sonner la rencontre de deux consonnes identiques quand elles sont dans deux mots différents : *fort-redevable*, *il-lui dit*.

La parole peut être transmise dans la nuit. La lumière lui est inutile puisqu'elle est elle-même lumière. C'est dans le vide qu'elle perd existence. Cependant elle peut être vidée d'une partie de sa substance si le code est indéchiffrable. Le sonore est significatif seulement pour un peuple. Ce que le français nomme *jour*, l'anglais l'appelle *day*, l'allemand *Tag*. Autant de peuples, autant de groupes de phonèmes pour définir un même objet. Le sens peut être identique, mais le message phonétique diffère. C'est la distinction que font les linguistes entre le signifié et le signifiant.

Ce que nous nommons rose
Sous un autre vocable aurait même parfum.
Shakespeare, *Roméo et Juliette*.

Les ondes sonores choisies par un peuple pour évoquer la fleur la chargent d'une vibration qui appartient, non au végétal, mais à l'âme de ce peuple.

La même chose s'appelle horse en anglais, hippos en grec, equus en latin, et cheval en français, mais aucune

opération sur aucun de ces termes ne me donnera l'idée de l'animal en question; aucune opération sur cette idée ne me livrera aucun de ces mots - sans quoi nous saurions facilement toutes les langues, à commencer par la nôtre.

Valéry, *Variété. Poésie et pensée abstraite.*

Qui ne sent que le passage de la nuit au jour dans ces deux vers de Shakespeare est moins exprimé par le sens des mots que par la modification de la substance phonétique, qui d'abord chargée en nasales, s'enrichit de buccales, comme si ces deux phrases étaient jouées par deux instruments différents : le violoncelle pour la nuit, la flûte pour l'aube?

*Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.*

Shakespeare, *Roméo et Juliette.*

Lorsque Paul Valéry cherche un mot dont il donne le synonyme, qui ait une sonorité qu'il précise sur une page de ses Cahiers, quand Stéphane Mallarmé emploie le substantif *ptyx* pour une rime privée de sens, mais riche pour lui d'évocations, il s'agit bien de la vertu phonétique du langage et de son pouvoir secret que les poètes interrogent. On peut dire aussi que les prénoms sont du signifiant pur, et il n'est pas niable qu'un être appelé toute sa vie par un même groupe de phonèmes n'en subisse l'influence. Jean Cocteau disait de Marlène Dietrich que son nom commençait par une caresse et s'achevait sur un coup de cravache. Je rappelle que, dans un extrait du *Lys dans la vallée* de Balzac, cité au début de cet ouvrage, Félix de Vandenesse, écoutant la voix de la comtesse de Mortsauf était sensible à certains phonèmes prononcés par elle.

L'idée a la pensée pour objet; celui de l'émotion est le sentiment interne. Ce qui sert à exprimer la pensée, je l'appelle le langage des idées; et je nomme langage des émotions ce qui exprime le sentiment. L'un emploie comme signes les mots; l'autre les tons. Sans faire emploi de ces deux sortes de langage, il est impossible de communiquer par l'oreille tout ce qui se passe dans l'esprit de l'homme.

Sheridan, *Sur l'art de lire.*

Observons que les paroles dans le chant tendent à perdre leur importance significative, qu'elles la perdent le plus souvent, tandis qu'à l'autre extrême, dans la prose de l'usage, c'est la valeur musicale qui tend à s'évanouir, - tellement que le chant, d'une part, la prose de l'autre, sont placés comme symétriquement par rapport au vers, - lequel s'établit dans un équilibre admirable et fort délicat entre la force sensuelle et la force intellectuelle du langage.

Valéry, *Pièces sur l'art. De la diction des vers.*

L'expression mélodique du langage, que Sheridan relie à la sensibilité, Valéry à la sensualité, précise davantage encore la personnalité du poète. Et si l'expression rythmique, qui fait son style, trace pour nous son électrocardiogramme, la substance musicale nous donne en quelque sorte son groupe sanguin.

Le poème - cette hésitation prolongée entre le son et le sens.

Valéry, *Tel quel. Rhumbs.*

Telle est donc la définition. Il ne s'agit là ni de vers, ni de prose, mais de textes dont la lecture est double, qui conjointement ou sporadiquement proposent une signification ou une signifiante qu'il importe de restituer dans l'acte théâtral, et dans tout ce que la technique moderne met à la disposition de l'acteur pour que le verbe trouve par lui son incarnation.

VERS D'AUTRES PERSPECTIVES

Les mots sont comme les étoiles. Selon leur âge ou leur proximité, ils brillent d'un éclat différent dans notre nuit intérieure.

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.

Mallarmé, *Variation sur un sujet*.

Chaque mot est un support d'évocation. À la lecture ou l'audition du mot *jaune*, nous nous en représentons intérieurement la couleur. Mais le peintre pose cette couleur sur la toile, et nous voyons concrètement un jaune qui peut différer de celui que nous imaginions. L'optique définit deux sortes d'images : l'image virtuelle, qui est réfléchie par le miroir, et l'image réelle, qui est reçue par un écran ou tout autre support. Si le théâtre est un miroir, comme le dit William Shakespeare, la représentation verbale forme des images virtuelles, la mise en scène des images réelles. C'est à partir de ces signes sonores et visibles que l'imagination du spectateur fonctionne.

*Mais pardonnez, vous tous,
À l'homme simple et sans génie qui a osé
Représenter ici sur cette indigne scène
Tant de grandeur. Peut-il, ce puits à coqs, enclorre
La campagne de France, et peut-on entasser
Dans ce cercle de bois tous les soldats casqués
Qui ont semé l'horreur sous le ciel d'Azincourt ?
Pardonnez-nous, puisque le cercle est un zéro,
Et que plusieurs zéros composent un million,*

*Et permettez que nous, zéros d'un si grand compte,
Pour l'imagination nous vous mettions à l'oeuvre.*

Shakespeare, *Henry V*.

Pour le spectateur élisabéthain, le puits à coqs, le cercle de bois, était le lieu réel où était représentée la pièce de théâtre et la campagne de France le lieu virtuel qui s'offrait à l'imagination du public. Et la parole permet à chacun de se figurer, comme le dit Alfred de Musset, un *Spectacle dans un Fauteuil*.

*Nos prunes seront belles cette année, et nos espaliers ont
bonne mine.*

Musset, *Le chandelier*.

Cette simple réplique en attaque de scène, lue chez soi ou entendue dans un théâtre, donne au rêve son espace. Parfois l'évocation est moins précise, c'est un climat général qui règne par les mots et retentit dans l'âme d'un personnage.

LELIO

Le temps est sombre aujourd'hui.

ARLEQUIN

Ma foi, oui, il est aussi mélancolique que nous.

Marivaux, *La surprise de l'amour*.

*La nuit est noire en diable, et me voilà faisant le sot
métier de mari, quoique je ne le sois qu'à moitié!*

Beaumarchais, *Le mariage de Figaro*.

Toute parole fait donc image dans l'esprit, même si parfois elle défie l'entendement.

Un couteau sans manche, auquel manque la lame.

Lichtenberg.

Cette phrase n'est pas sans évoquer le poignard fantôme de Macbeth. Ce couteau a une réalité physique puisqu'il a une réalité verbale, mais son image est virtuelle, donc impalpable. On pourrait

également citer bien d'autres formulations, qui, respectant la norme grammaticale, ne s'adressent pas à la raison.

La terre est bleue comme une orange.
Éluard, *L'amour la poésie.*

Aboli bibelot d'inanité sonore.
Mallarmé, *Ses purs ongles très haut...*

Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit.
Hugo, *Ce que dit la bouche d'ombre.*

Impossible à penser, ce négatif est admirable.
Valéry, *Tel quel. Littérature.*

La rose qu'évoque Juliette appartient au monde verbal. On ne peut mettre ce mot dans aucun bouquet.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis : une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.
Mallarmé, *Variations sur un sujet. Crise de vers.*

C'est ainsi que les roses de Ronsard ne se faneront jamais.

Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.
Ronsard, *Quand vous serez bien vieille...*

Aujourd'hui acquiert par sa trace une sorte de pérennité. Le cours du temps est en quelque sorte interrompu, comme dans ces deux vers où le mot *heure* est effacé.

*La Treizième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la seule, ou c'est le seul moment.*
Nerval, *Artémis.*

L'instant pur où le mot rayonne et vibre est l'unique conquête de l'acteur. C'est la réalité physique des mots et de leur combinaison qui a été étudiée dans cet ouvrage, et, comme on a pu le dire de façon humoristique,

Le mot chien ne mord pas.
William James.

C'est l'image virtuelle de l'animal qui est évoquée par quelques phonèmes comme dans un dessin par quelques traits. Courbet, lors d'un vernissage où une dame le complimentait pour la façon dont il avait rendu le réalisme de fagots, lui répondit : « C'est vrai que cela peut être aussi des fagots! »

L'Art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter. Il faut que l'esprit de l'artiste soit comme la mer : assez vaste pour qu'on n'en voie pas les bords, assez pur pour que les étoiles du ciel s'y mirent jusqu'au fond.
Flaubert, *Lettre à Louise Colet.*

C'est par les mots que Charles Baudelaire, comme William Shakespeare, nous propose une Invitation au Voyage.

Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Ces paroles agissent sur nous (du moins, sur quelques-uns d'entre nous) sans nous apprendre grand' chose. Elles nous apprennent peut-être qu'elles n'ont rien à nous apprendre; qu'elles exercent, par les mêmes moyens qui, en général, nous apprennent quelque chose, une tout autre fonction. Elles agissent sur nous à la façon d'un accord musical. L'impression produite dépend grandement de la résonance, du rythme, du nombre de ces syllabes; mais elle résulte aussi du simple rapprochement des significations.
Valéry, *Variété. Poésie et pensée abstraite.*

C'est l'atténuation du sens anecdotique qui est souvent le but recherché par le poète qui préfère accorder les mots selon l'euphonie ou le symbole.

J'aime la majesté des souffrances humaines.
Vigny, *La maison du berger*.

Ce vers n'est pas pour la réflexion. Les souffrances humaines n'ont pas de majesté. Il faut donc que ce vers ne soit pas réfléchi. Un non-sens peut donc avoir une résonance magnifique.

Valéry, *Tel quel. Littérature*.

L'atténuation de l'identité des personnages est poussée par Racine à un point vertigineux, lorsqu'il les fait se désigner tantôt à la première, tantôt à la seconde, tantôt à la troisième personne.

Hélas! qui peut savoir le destin qui m'amène?
Racine, *Andromaque*.

Hé bien! Antiochus, es-tu toujours le même?
Racine, *Bérénice*.

Vous voyez devant vous un prince déplorable.
Racine, *Phèdre*.

Si le centre de gravité d'un personnage est à ce point instable chez Racine, comment l'interpréter autrement qu'en laissant parfois l'initiative à la parole même qui le représente? L'acteur doit être sensible au sens restreint ou général des mots mis en présence, à la substance sonore qui les compose, au rythme que la syntaxe donne à la phrase, bref à toutes les modalités de la parole. C'est à sa vitesse de réaction aux mots que l'acteur se révèle; c'est à sa connaissance, à sa maîtrise de la diversité des formes verbales qu'il s'accomplit, car c'est par elles que sont transmises toutes les nuances d'une pensée qu'il a charge d'exprimer devant le nombre. Il est le lecteur privilégié du poète. S'il est à l'écoute des artisans du verbe, il découvrira par eux les secrets de l'écriture et du phrasé comme les peintres de la Renaissance se transmettaient les secrets des couleurs et des vernis. Il

apprendra par eux comment dans l'interprétation il doit intervenir ou s'effacer. Voilà pourquoi je les ai invités en nombre au cours de cet ouvrage. Aucun traité de diction ne dira si bien qu'eux sur quoi repose l'art de la parole.

La forme est la chair même de la pensée, comme la pensée en est l'âme, la vie. Plus les muscles de votre poitrine seront larges, plus vous respirerez à l'aise.
Flaubert, *Lettre à Louise Colet*.

Les pensées et les sentiments ont chacun un ton de voix, une action et un air qui leur sont propres.

Il n'y a pas moins d'éloquence dans le ton de la voix que dans le choix des paroles.

La Rochefoucauld, *Sentences et maximes*.

Mais la voix n'est pas seulement de l'air, mais de l'air modelé par nous, imprégné de notre chaleur et enveloppé comme d'une espèce de peau par la vapeur de notre atmosphère intérieure dont quelque émanation l'accompagne et lui donne une certaine configuration et de certaines propriétés propres à faire de certains effets sur les esprits.

Joubert, *Journal*.

L'éloquence est un art de dire les choses de telle façon
1° que ceux à qui l'on parle puissent les entendre sans peine et avec plaisir.

2° qu'ils s'y sentent intéressés, en sorte que l'amour-propre les porte plus volontiers à y faire réflexion.

Elle consiste donc dans une correspondance qu'on tâche d'établir entre l'esprit et le coeur de ceux à qui l'on parle d'un côté, et, de l'autre, les pensées et les expressions dont on se sert; ce qui suppose qu'on aura bien étudié le coeur de l'homme pour en savoir tous les ressorts, et pour trouver ensuite les justes proportions du discours qu'on veut y assortir. Il faut se mettre à la place de ceux qui doivent nous entendre, et faire essai sur son propre coeur du tour qu'on donne à son discours, pour voir si l'un est fait pour l'autre, et si l'on peut s'assurer que l'auditeur sera comme forcé de se rendre.

Pascal, *Pensées*, B.16.

Les mots sont comme une voûte sur la pensée souterraine.
Renard, *Journal*.

C'est cette pensée souterraine qu'il s'agit pour l'acteur de mettre au jour par les mots et parfois sous les mots. Il lui faut trouver le point focal de l'âme du personnage - ou d'un auteur qui fut parfois un héros sur la scène plus vaste du monde sans témoin - à partir de ses composantes personnelles, une fois maîtrisées la technique de son instrument et celle de la forme verbale dont il s'empare. Si les vocables sont agencés de telle sorte qu'ils opèrent par interaction, l'acteur ne doit pas intervenir outre mesure dans cette Alchimie du Verbe. Ce qu'il ajoute à la formulation de réflexions, de pensées ou de rêveries annexes doit se fondre comme des harmoniques dans la structure mélodique d'ensemble élue par le poète. Il ne doit jamais devenir explicatif.

Les mots, les groupes de mots qui se suivent pratiquent entre eux la plus grande solidarité. Ce n'est pas à moi de favoriser ceux-ci aux dépens de ceux-là.

Breton, *Premier manifeste du surréalisme*.

Voilà pourquoi la technique dite du "mot de valeur", dont abusaient les comédiens d'autrefois, me semble aujourd'hui périmée. C'est faire outrage au poète de penser qu'il n'a pas su lui-même organiser son discours de telle sorte que, dans la perspective de l'énonciation, certains mots sont en relief, et d'autres au second plan.

La voix humaine me semble si belle intérieurement, et prise au plus près de sa source, que les diseurs de profession presque toujours me sont insupportables, qui prétendent faire valoir, interpréter, quand ils surchargent, débauchent les intentions, altèrent les harmonies d'un texte, et qu'ils substituent leur lyrisme au chant propre des mots combinés.

Valéry, *Le coup de dés, Lettre au directeur des Marges*.

Dans la coulée du langage, le comédien intervient sans cesse, il "sort" un mot, suspend un effet, fait signe à tout propos que ce qu'il dit là est important, a telle signification cachée : c'est ce qu'on appelle dire un texte! Mais bien

entendu, l'accent n'est plus ici musical, il est purement intellectif : ce que l'on met en relief, c'est un sens; l'acteur dit son Racine à peu près comme un écrivain souligne ou met en italique certains mots de son texte, procédé didactique et non esthétique. La signification excessive du détail détruit la signification naturelle de l'ensemble : à la limite, ce Racine tout mâché par l'acteur devient inintelligible, car l'addition de détails excessivement clairs produit un ensemble obscur : en art aussi, une loi dialectique veut que le tout ne soit pas la somme pure et simple des parties.

Barthes, *Sur Racine*.

C'est le piège dans lequel tombent à pieds joints certains acteurs qui, dans une fable, surchargent l'anecdote de détails et d'intentions qu'ils croient pittoresques, qui prennent tour à tour la voix de tel ou tel animal - alors que La Fontaine lui-même met au défi ce type d'interprétation en faisant parler entre autres une lime et la queue d'un serpent - et qui, fort satisfaits de leur cabotinage et des applaudissements qui semblent le justifier, font du fabuliste une sorte de Walt Disney de la littérature, tandis que la fable n'est en réalité qu'une variation légère autour d'une vérité commune, moralité remémorée, qui sert de prétexte ou de support à une création poétique, une parabole.

Vous connaissez l'histoire de Barbey d'Aurevilly qu'on emmène au théâtre voir un acteur extraordinaire, je ne sais plus qui. L'acteur entre en scène; on surveille le maître, mais au bout d'un moment, Barbey dit : « Mon vestiaire! donnez-moi mon vestiaire! » Les gens se demandent ce qu'il a. « Mon vestiaire! mon vestiaire! Il me prend pour un imbécile! » C'est l'acteur à intention, c'est l'acteur qui explique. Nous le faisons tous! L'acteur est porté à vouloir expliquer au public, lui faire comprendre. Le grand art c'est de jouer et que le public comprenne.

Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*.

Chaque mot, chacun des mots qui nous permettent de franchir si rapidement l'espace d'une pensée, et de suivre l'impulsion d'une idée qui se construit elle-même son

expression, me semble une de ces planches légères que l'on jette sur un fossé ou sur une crevasse de montagne, et qui supportent le passage de l'homme en vif mouvement. Mais qu'il passe sans peser, qu'il passe sans s'arrêter - et surtout, qu'il ne s'amuse pas à danser sur la mince planche pour éprouver sa résistance! Le pont fragile aussitôt bascule ou se rompt, et tout s'en va dans les profondeurs. Consultez votre expérience; et vous trouverez que nous ne comprenons les autres, et que nous ne nous comprenons nous-mêmes, que par la vitesse de notre passage par les mots. Il ne faut point s'appesantir sur eux, sous peine de voir le discours le plus clair se décomposer en énigmes, en illusions plus ou moins savantes.

Valéry, *Variété. Poésie et pensée abstraite.*

L'enregistrement des Pensées de Pascal par Pierre Fresnay illustre avec évidence ce grand art du phrasé. Le rythme dicté par la syntaxe particulière d'un auteur, allié au nombre dans la versification, à l'enchaînement syllabique linéaire qui donne la chair sonore à chacun des membres de la phrase, suffit à inscrire un texte dans l'espace et à lui donner son efficace. C'est le solfège de base de l'orateur. C'est à partir de là que sa liberté expressive s'exerce avec une plus grande latitude qu'en musique où la tonalité, le tempo et l'intensité sont codés. Les variables du phrasé seront la signature de l'interprète.

Comme la nature montre partout qu'elle est grande amie de la diversité, l'on peut bien s'apercevoir qu'il n'y a rien qu'elle abhorre davantage dans un discours d'éloquence, ni par conséquent qui afflige plus l'oreille d'un auditeur que cette uniformité de voix, lorsque sans se hausser ni s'abaisser elle est toujours poussée d'une même teneur.

La Mothe Le Vayer, *La Rhétorique du Prince.*

Je sais bien que les mots eux aussi ont des possibilités de sonorisation, des façons diverses de se projeter dans l'espace, que l'on appelle intonations. Et il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qu'ont les mots de créer entre eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller

contre ce sens, - de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies.

Artaud, *La Mise en scène et la métaphysique.*

Plusieurs personnes dignes de foi m'ont assuré que Molière avait imaginé des notes pour marquer tes tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière.

Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.*

Il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré. Puisqu'il est à la base de ce langage de procéder à une utilisation particulière des intonations, ces intonations doivent constituer une sorte d'équilibre harmonique, de déformation seconde de la parole, qu'il faudra pouvoir reproduire à volonté.

Artaud, *Le Théâtre de la cruauté.*

On devrait imposer aux acteurs quelques études comparées de la musique, ne serait-ce que pour prendre conscience d'un crescendo, de l'effort énorme qu'il faut faire pour dessiner un joli diminuendo, d'un smorzando, staccato, legato; pour se rendre compte d'une note lourée, d'une note piquée, d'une note pointée, d'un point d'orgue, etc.

Barrault, *Mise en scène de Phèdre.*

Chez les très grands acteurs, on ne parvient plus à distinguer la trajectoire verbale du sentiment. C'est l'alliance parfaite entre la technique et l'expressivité. On ne sait plus si c'est le sentiment qui fait naître la trajectoire verbale ou si c'est la trajectoire verbale qui fait naître le sentiment. Nous entrons ici dans le domaine de l'intuition créatrice et de ses impondérables, où l'oreille intérieure de l'artiste est le seul guide. Les trois termes employés par Beauzée au début de cet ouvrage - ÉLOCUTION, DICTION, STYLE - trouvent leur point d'aboutissement dans l'interprétation.

Le style, dit Plutarque, doit être comme le feu, léger et véhément, selon la matière. Telle est la chose, telle doit être la parole, disait Cléomène, roi de Sparte. Voilà les règles de l'éloquence; et tout ce qui s'en éloigne, est de la déclamation.

Marmontel, *Encyclopédie. Déclamation.*

Il faut se renfermer, le plus qu'il est possible, dans le simple naturel; ne pas faire grand ce qui est petit, ni petit ce qui est grand. Ce n'est pas assez qu'une chose soit belle, il faut qu'elle soit propre au sujet, qu'il n'y ait rien de trop ni rien de manque.

Pascal, *Pensées*, B.16.

On pourrait compléter cet ouvrage par une anthologie, comme les *Leçons françaises de littérature et de morale* de Noël et La Place que tout honnête homme du XIX^e siècle possédait dans sa bibliothèque. On pourrait également renouveler la rhétorique ancienne en prenant pour base les notions de protase et d'apodose que j'ai reliées aux deux modalités de l'énergie ainsi qu'aux quatre opérations majeures de la syntaxe. Mais comme les livres de Pierre Fontanier et de Georges Le Roy abondent d'exemples, chacun peut y trouver matière à exercices.

Toute étude trace une asymptote à la limite du pur mystère. Les réflexions et remarques d'hommes de parole que j'ai invités, les repères que j'ai proposés jalonnent un parcours qui est notre mémoire vis-à-vis de la langue française. À chacun d'y puiser ce qui est nécessaire au développement de son talent, de son plaisir, et que, par la lecture ou l'écriture, l'écoute ou la parole, tous ceux qui ont une place privilégiée dans le jeu verbal jouissent de ce que les troubadours appelaient le Gai Savoir.

Pour bien profiter de la lecture et de la conversation, il faut avoir du naturel pour la langue, beaucoup d'esprit, beaucoup de jugement, et même beaucoup d'honnêteté; je prends ce mot dans un sens qu'on lui a donné depuis peu; et j'entends par honnêteté une certaine politesse naturelle, qui fait que les honnêtes gens ne gardent pas moins de bienséances dans ce qu'ils disent que dans ce qu'ils font. Ceux qui ont ces avantages n'ont pas besoin comme les autres d'une longue

étude pour avoir une connaissance parfaite de notre langue : leur génie leur tient lieu de tout; ils n'ont qu'à le suivre pour bien parler.

Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène.*

Quand un discours naturel peint une passion ou un effet, on trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on entend, laquelle on ne savait pas qu'elle y fût, en sorte qu'on est porté à aimer celui qui nous le fait sentir; car il ne nous a pas fait montre de son bien, mais du nôtre, et ainsi ce bienfait nous le rend aimable, outre que cette communauté d'intelligence que nous avons avec lui incline nécessairement le cœur à l'aimer.

Pascal, *Pensées*, B.14, L.652.

Le langage fait toute la perspective de l'esprit. On est épouvanté, humilié, annulé quand on annule le langage car on annule aussitôt le reconnaître, la confiance, le crédit, la distinction des temps et des états, les dimensions, les valeurs, toute la civilisation, et les ombres et les lumières du monde, et le monde, et il ne reste que ce qui ne ressemble à rien, l'informe.

Valéry, *Cahiers. Langage.*

Nos grands classiques n'ont cessé de mettre au jour non seulement la provenance de toute parole prononcée, mais le retentissement de tout ce qui est dit par l'autre. Par là, ils nous laissent la trace infiniment précieuse de l'instant vécu et des événements intérieurs qui traversent un être humain dont la difficile incarnation s'opère dans ses relations avec autrui par le jeu des circonstances.

Sur le plan amoureux, ce désordre intérieur est à son comble et c'est là que les mouvements contradictoires s'exercent. Les personnages éprouvent alors des états d'âme qu'ils nomment et analysent. On peut dire même qu'ils philosophent à mesure qu'ils s'incarnent. Dans cette *rectification du réel*, pour reprendre l'expression d'André Malraux à propos de la peinture, le théâtre tente de représenter le parcours achevé d'une existence humaine.

Pour cette modification considérable en une journée fictive, l'acteur doit se mettre en état de ne plus pouvoir formuler ce qu'il disait au cours de l'acte précédent. Il n'est point de retour possible au risque d'être pétrifié comme la femme de Loth. Notre répertoire classique demande à l'acteur une disponibilité extrême, une mobilité intérieure exacte, et d'être en quelque sorte sur la brèche, toujours sur le qui-vive, en proie aux métamorphoses.

ANNEXES

LA LINÉARITÉ FRANÇAISE

On dirait que c'est d'une géométrie tout élémentaire, de la simple ligne droite, que s'est formée la langue française; et que ce sont les courbes et leurs variétés infinies qui ont présidé aux langues grecque et latine.

Rivarol, De l'universalité de la langue française.

La phrase poétique peut imiter (et, par là, elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur; elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag, figurant une série d'angles superposés.

Baudelaire, Projets de préfaces aux Fleurs du Mal.

Le français : une langue tenue, maintenue par la voix. Le français : une langue en suspens, comme suspendue au-dessus de la pensée. Sans accents toniques, en attente musicale, étendue sans fin, imprévisible et suspendue. La seule langue qui soit en attente au-dessus de la pensée, la seule langue qui marche au-dessus des mots.

Valère Novarina, Pendant la matière.

Leonard Bernstein, dans un de ses Concerts pour la Jeunesse, le 9 avril 1961, consacré aux langues européennes, dans leur relation particulière avec la musique, déclarait que la langue française était unique par sa linéarité.

« Le français est une langue presque entièrement dépourvue d'accents marqués. Toutes les syllabes y sont prononcées avec la même intensité, non pas en termes de durée, mais d'accentuation. Prenons cette phrase par exemple :

Per-met-tez-moi-de-vous-pré-sen-ter-Mon-sieur-Lé-o-nard-Bern-stein.

Un français accentue toutes les syllabes de façon uniforme. Tout y est lisse et tempéré. Or c'est précisément l'aspect lisse et tempéré que nous retrouvons dans la musique française. »

L'acteur embrasse le langage, rassemble : il doit avoir la brassée respiratoire la plus ample possible, aller chercher l'entier de la phrase pour la livrer vivante et intacte au public – legato, pour que chaque spectateur en reçoive l'énergie. Tout doit se donner d'un trait, surgir simple – chaque phrase doit être un trait : comme le geste dans la peinture chinoise.

Valère Novarina, *L'envers de l'esprit*.

Comment trouver place sur une terre agrandie par la puissance d'ubiquité et rétrécie par les petites proportions d'un globe fouillé partout ?

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

J'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre.

...

Et c'est enfin le plus grand sujet de félicité de la condition des rois de ce qu'on essaie sans cesse à les divertir et à leur procurer toutes sortes de plaisirs.

Pascal, *Pensées* B.139, L.136.

Elles vivaient dans une atmosphère de parfums émanés d'elles comme des orangers et des fleurs dans les pures effluences de leur feuille et de leur calice.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

Irai-je attacher quelques années qui me restent à une fortune nouvelle comme ces bas de robes que les femmes traînent de cours en cours et sur lesquels tout le monde peut marcher ?

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

Et je ne les (mes yeux) ai employés à aucun usage qu'à pleurer sans cesse depuis que j'appris que vous étiez enfin résolu à un éloignement qui m'est si insupportable qu'il me fera mourir en peu de temps.

Guilleragues, *Lettre portugaise*.

Et que pourrez-vous dire à Dieu au lit de la mort lorsqu'il entrera en jugement avec vous et qu'il vous demandera compte d'un temps qu'il ne vous avait donné que pour l'employer à le glorifier et à le servir ?

Massillon, *Carême, Sur l'emploi du temps*.

Ne peut-il pas se faire que cette moitié de la vie où nous pensons veiller ne soit elle-même qu'un songe sur lequel les autres sont entés dont nous nous éveillons à la mort pendant laquelle nous avons aussi peu les principes du vrai et du bien que pendant le sommeil naturel.

Car qu'y a-t-il de plus contraire aux règles de notre misérable justice que de damner éternellement un enfant incapable de volonté pour un péché où il paraît avoir si peu de part qu'il est commis six mille ans avant qu'il fût en être.

Pascal, *Pensées*, B.434, L.131.

Ne diriez-vous pas que ce magistrat dont la vieillesse vénérable impose le respect à tout un peuple se gouverne par une raison pure et sublime et qu'il juge des choses par leur nature sans s'arrêter à ces vaines circonstances qui ne blessent que l'imagination des faibles ?

Pascal, *Pensées*, B.82, L.44.

C'est par le nombre des syllabes et la contrainte des rimes que les poètes français ont inventé des tours de phrase inusités en prose qui rendent leur formulation plus dense et donnent rythme au vers par contraste avec les phrases normatives qui produisent des linéarités vertigineuses dont les autres langues sont dépourvues.

Aux exemples d'alexandrins linéaires de Racine, cités plus haut, ajoutons ces phrases de quarante-huit syllabes de Corneille et de Molière.

*Donne un plus digne nom au glorieux empire
Du noble sentiment que la vertu m'inspire
Et que l'honneur oppose au coup précipité
De mon ingratitude et de ma lâcheté.*

Corneille, *Cinna*.

*J'oserais bien jurer que vos charmants appas
Se vantent d'un pouvoir dont ils n'useront pas,
Et que le grand César n'a rien qui l'importune,
Si vos seules rigueurs ont droit sur sa fortune.*

Corneille, *La mort de Pompée*

*J'épouse une Princesse en qui les doux accords
Des grâces de l'esprit avec celles du corps
Forment le plus brillant et plus noble assemblage
Qui puisse orner une âme et parer un visage.*

Corneille, *Suréna*.

*Car je ne pense pas que vous soyez si lâche
De vouloir l'épouser avecque cette tache
Si vous n'avez encor quelques raisonnements
Pour vous mettre au-dessus de tous les bernements.*

Molière, *L'école des maris*.

*Et je serais heureux si la Parque cruelle
M'eût laissé ramener cette épouse fidèle
Pour jouir avec moi des sensibles douceurs
De revoir tous les siens après nos longs malheurs.*

Molière, *L'école des femmes*

*N'appréhendez-vous point que je ne sois d'humeur
À dire à mon mari cette galante ardeur
Et que le prompt avis d'un amour de la sorte
Ne pût bien altérer l'amitié qu'il vous porte?*

Molière, *Tartuffe*

Enfin, lancée par un vocatif avec voyelle blanche à contretemps, la phrase d'Arsinoé, reprise par Célimène, est un magnifique exemple de linéarité verbale, qui n'est que rarement phrasé comme tel.

Mada_me | je vous crois l'âme trop raisonnable
Pour ne pas prendre bien cet avis profitable
Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets
D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.

...

Mada_me | je vous crois aussi trop raisonnable
Pour ne pas prendre bien cet avis profitable
Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets
D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.

Molière, *Le misanthrope*

LES CÉSURES VOCALES

Les points, dans les vieux manuscrits arabes, sont marqués par des soleils respiratoires.

Valère Novarina, *Le théâtre des paroles.*

J'ai gagné une certitude émerveillée de l'importance respiratoire d'un texte lorsque nous sommes arrivés au Maroc, et que j'ai eu la faveur de voir les premières copies du Coran à l'époque de l'Hégire.

Je demandais ce que signifiaient, au milieu de ces pages couvertes d'une écriture vermicellée, de grosses et de petites taches jaunes semblables à des tournesols qui se reproduisaient tout au long du manuscrit : « Les grosses taches, explique le bibliothécaire, sont la marque des versets, les petites sont la marque des respirations. Ainsi que vous le savez, ajouta-t-il, un texte n'a pas la même signification ni la même efficacité s'il n'est pas respiré comme il a été écrit. »

Un texte contient, recèle, d'une manière élaborée, savante, hermétique, l'état physique dans lequel il a été écrit.

Jouvet, *Prestiges et perspectives du théâtre français.*

Le plus important c'est le phrasé : la démarche verbale. Si nous écoutons bien, toute la danse est déjà sur la page.

Valère Novarina, *L'envers de l'esprit.*

Il est clair qu'en français, la syntaxe préside au rythme du vers, mais il importe en même temps de prononcer toutes les syllabes qui en composent le nombre. Syntaxe et métrique doivent coexister dans le phrasé d'un texte versifié. C'est ainsi qu'apparaît la voyelle blanche à contretemps, qui permet une réattaque sur le même souffle du syntagme qui la suit. Celle-ci est signalée ici par une perluète (&) dans toute la diversité des alexandrins à césure unique, dont deux seulement sont irréguliers.

1|11

Rome | observe aujourd'hui ma conduite nouvelle.

Racine, *Bérénice.*

1&|10

Ro_me | n'en veut point voir après de tels exploits.

Corneille, *Polyeucte*

2|10

Madame | il va bientôt paraître devant vous.

Racine, *Britannicus*

2&|9

Mada_me | voulez-vous que je vous parle net?

Molière, *Le misanthrope*

3|9

Ma princesse | avez-vous daigné me souhaiter?

Racine, *Britannicus*

3&|8

Ma princes_se | d'ou vient ce changement soudain?

Racine, *Bérénice*

4|8

Sans plus rien craindre. | Et c'est ma soeur qui m'y condamne.

Corneille, *Suréna*

4&|7

Les plus à crain_dre | sont souvent les plus petits.

La Fontaine, *Le lion et le moucheron.*

5|7

Ce Monsieur Loyal | porte un air bien déloyal.

Molière, *Tartuffe.*

5&|6 voyelle blanche en finale de mot sur la sixième syllabe

• alexandrin irrégulier – aucun exemple classique

Les Enfants Sauva_ ges | fuyant vers d'autres cieux,

La Tour du Pin, *Enfants de septembre*

6|6

• césure à l'hémistiche - d'innombrables exemples

Qui n'a pu l'obtenir | ne le méritait pas.

Corneille, *Le Cid.*

6&|5 voyelle blanche en finale de mot sur la septième syllabe

- alexandrin irrégulier – aucun exemple classique

Quel calme chez les as_tres | ce train-train sur terre !
Laforgue, *Préludes autobiographiques*.

7|5

Car je suis maintenant vous | et vous êtes moi.
Molière, *Le dépit amoureux*.

7&|4

Je n'ai point encor vu d'hom_mes | comme je crois
Molière, *Les femmes savantes*.

8|4

Alléguer l'impossible aux rois | c'est un abus.
La Fontaine, *Le pouvoir des fables*.

8&|3

Je viens de l'échapper bien bel_le | je vous jure.
Molière, *L'école des femmes*.

9|3

La clef du coffre-fort et des coeurs | c'est la même.
La Fontaine, *Le petit chien qui secoue...*

9&|2

Vos chemises de nuit et vos coif_fes | sont faites.
Molière, *L'école des femmes*.

10|2

C'est votre jugement que je défends | madame.
Molière, *Les femmes savantes*

10&|1

Fais le guet dans le bois avec tes hom_mes. | Va.
Hugo, *Mangeront-ils?*

11|1

Et voilà comme on fait les bonnes maisons. | Va!
Racine, *Les plaideurs*.

Un alexandrin peut avoir jusqu'à onze césures s'il est composé de douze monosyllabes

Porc| pou| paon| pic| bouc| bœuf| taon| thon| coq| loir| singe| âne
Louÿs, *Méphistophélouÿs*.

Mais douze monosyllabes peuvent n'avoir aucune césure si un lien syntaxique les unit. Il est alors à phraser d'un trait comme s'il s'agissait d'un seul mot.

Ne puis-je rien pour moi quand je puis tout pour lui?
Racine, *Alexandre*

Dans un distique, le poète rapproche parfois un vers césuré d'un vers linéaire pour composer un rythme croissant : 2|4|6|12.

Quiconque | après sa perte | aspire à se sauver |
Est indigne du jour qu'il tâche à conserver.
Corneille, *Cinna*

Je vais | par des douceurs, | puisque j'y suis réduite, |
Faire poser le masque à cette âme hypocrite.
Molière, *Tartuffe*

L'ingrat | de mon départ | consolé par avance |
Daignera-t-il compter les jours de mon absence?
Racine, *Bérénice*

On rencontre aussi des distiques de rythme décroissant 12|6|4|2.

Le reste dont le nombre augmentait à toute heure |
Brûlant d'impati-ence | autour de moi | demeure.
Corneille, *le Cid*

C'est à vous d'arrêter son ardeur insensée |
Quand vous croirez l'affaire | assez avant | poussée.
Molière, *Tartuffe*

Ce même Agamemnon à qui vous insultez |
Il commande à la Grèce | il est mon père | il m'aime.
Racine, *Iphigénie*

Un alexandrin à quatre césures internes peut être suivi d'un alexandrin linéaire sans césure aucune.

*Oui | Cinna | contre moi | moi-mê_me | je m'irrite |
Quand je songe aux dangers où je te précipite.*

Corneille, *Cinna*

*Ah! | que | si | de vos mains | je rattrape mon coeur, |
Je bénirai le Ciel de ce rare bonheur!*

Molière, *Le misanthrope*.

*Ah! | Narcis_se | tu sais | si | de la servitude |
Je prétends faire encore une longue habitude.*

Racine, *Britannicus*

C'est moins l'arrêt à chacune des césures que la réattaque de la syllabe qui suit, qui produit comme un rebond de la pensée, un battement d'ailes. Et cette réattaque se fait dans le même souffle si la syllabe qui précède la césure est une voyelle blanche à contretemps.

*Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, | et que j'aime, | et qui m'aime, |
Et qui n'est, | chaque fois, | ni tout à fait la même |
Ni tout à fait une autre, | et m'aime | et me comprend.*

Verlaine, *Mon rêve familial*

*Souvent | pour s'amuser | les hommes d'équipages |
Prennent des albatros | vastes oiseaux des mers |
Qui sui_vent | indolents compagnons de voyage |
Le navi_re | glissant sur les gouffres amers.*

Baudelaire, *L'albatros*

Une phrase linéaire d'une certaine amplitude, par divers déplacements de syntagmes, se mue, sous la plume de Corneille, en un quatrain où treize césures créent une discontinuité qui amplifie encore le souffle de l'ensemble.

*Ce discours | me surprend, | vu que je vous ai vu autant
d'indifférence pour elle que si vous aviez pris naissance d'un
sang romain depuis le temps qu'on a armé nos combattants
contre son peuple.*

*Ce discours | me surprend | vu | que | depuis le temps |
Qu'on a | contre son peuple | armé nos combattants |
Je vous ai vu | pour elle | autant d'indifférence |
Que si | d'un sang romain | vous aviez pris naissance.*

Corneille, *Horace*

La diversité rythmique des alexandrins apparaît encore davantage quand leur nombre s'accroît. Et c'est pour la respiration des phrases d'un certain volume que les conseils de Talma s'avèrent judicieux.

Voici la plus longue phrase du théâtre classique français. Un astérisque situe l'acmé à la fin de la comparative en protase. L'apodose est constituée par une avalanche de syntagmes, que Molière emploie pour fustiger ceux qu'il dénonce.

*Et | comme je ne vois nul genre de héros
Qui soient plus à priser que les parfaits dévots |
Aucune chose au monde | et plus noble | et plus belle |
Que la sainte ferveur d'un véritable zèle | *
Aussi ne vois-je rien qui soit plus odi-eux
Que le dehors plâtré d'un zèle spéci-eux |
Que ces francs charlatans | que ces dévots de place
De qui la sacrilège et trompeuse grimace
Abuse impunément et se joue à son gré
De ce qu'ont les mortels de plus saint et sacré |
Ses gens | qui | par une âme | à l'intérêt | soumise |
Font | de dévoti-on | métier et marchandise |
Et veulent acheter crédit et dignités
À prix de faux clins d'yeux et d'élangs affectés |
Ces gens| dis-_je| qu'on voit| d'une ardeur non commune |
Par le chemin du ciel | courir à leur fortune |
Qui | brûlants et priants | demandent chaque jour
Et prêchent la retraite au milieu de la cour |
Qui savent ajuster leur zèle avec leur vice |
Sont prompts | vindicatifs | sans foi | pleins d'artifices |
Et | pour perdre quelqu'un | couvrent insolemment |
De l'intérêt du ciel | leur fier ressentiment |
D'autant plus dangereux | dans leur âpre colère |*

*Qu'ils pren_nent | contre nous | les armes qu'on révère |
Et que leur passi-on dont on leur sait bon gré
Veut nous assassiner avec un fer sacré.*

Molière. *Tartuffe*.

Enfin ce diptyque constitue l'ensemble le plus monumental de l'œuvre de Racine, avec, dans la première partie une pluralisation de termes en apodose, et, dans la seconde une pluralisation de termes en protase, couronnée par une exclamative linéaire de vingt-quatre syllabes.

*Tu sais combien mon âme | attentive à ta voix |
S'échauffait aux récits de ses nobles exploits
Quand tu me dépeignais ce héros intrépide |
Consolant les mortels de l'absence d'Alcide |
Les monstres étouffés | et les brigands punis |
Procus_te | Cercy-on | et Scirron | et Sinis |
Et les os dispersés du géant d'Epidaure |
Et la Crè_te | fumant du sang du Minotaure; ||
Mais | quand tu récitais des faits moins glori-eux |
Sa foi | partout | offerte | et reçue en cent lieux |
Hélène | à ses parents | dans Spar_te | dérobée |
Salami_ne | témoin des pleurs de Péribée |
Tant d'autres dont les noms lui sont même échappés |
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés : |
Ari-ane | aux rochers | contant ses injustices |
Phèdre | enlevée enfin sous de meilleurs auspices |*
Tu sais | comme | à regret | écoutant ce discours |
Je te pressais souvent d'en abréger le cours |
Heureux si j'avais pu ravir à la mémoire
Cette indigne moitié d'une si belle histoire!*

Racine, *Phèdre*.

LA VOYELLE BLANCHE

Le *e muet* est notre *aleph*, le souffle atone en qui repose tout le mystère de notre langue, son mouvement, son élasticité. Le *e muet*, c'est le ressort invisible du français : un point d'énergie qui se comprime ou s'étend – selon l'émotion – et donne à notre langue sa force propulsive. S'il y a une *âme* au fond de la langue française, c'est l'*e muet*.

Valère Novarina, *Devant la parole*.

La voyelle blanche est une amie. Elle vient naturellement aux lèvres dans le parler courant pour adoucir la rencontre de trop de consonnes entre deux mots et rendre le phrasé fluide :

Vivre tranquille, être pratique, votre préférence, notre tradition etc.

Et, dans l'arithmétique des vers, elle intervient de deux façons, encore faut-il la reconnaître sous d'autres graphies. L'homophonie vocalique entre *ce-que-je* et *sœur-cœur-jeune* s'apparente à l'enharmonie de notes entre les tonalités de mi bémol mineur, bwv.853 et ré dièse mineur, bwv.877 du Clavier bien tempéré de Jean Sébastien Bach. Ainsi peut-on distinguer dans l'alexandrin suivant sept voyelles blanches linéaires orthographiées différemment dans ce premier exemple

Suis-**je leur** empereur **seulement** pour **leur** plaire?

Racine, *Britannicus*

et, dans ceux-ci, trois et quatre voyelles blanches qu'on appelle ordinairement *e muets* en prose, qui se doivent prononcer à contretemps puisqu'elles font partie de la structure métrique du vers.

No_ble | sa_ge | modeste | humble | honnê_te | touchante.

Boileau, *Satire X*

J' en_ **tre** | le peu_ **ple** | fuit | le sacrifi_ **ce** | cesse
Racine, *Athalie*

La fou_ **le** | pas_ **se** | crie | appel_ **le** | pleu_ **re** | fuit.
Hugo, *L'année terrible, Prologue.*

La perluète - & - caractère d'imprimerie représentant la conjonction *et* dans tous les livres anciens, je l'associe au temps levé, que l'on pratique en musique et en danse. Elle signale dans la métrique du vers français la présence spécifique d'une voyelle blanche à contretemps, qui donne, comme le dit Valère Novarina, sa « force propulsive » au syntagme qui suit. Les trois exemples suivants qui ont pour réattaque la même syllabe - *j'ai* - montrent l'effet de cette voyelle singulière, que l'acteur poète se doit de prononcer.

2|10
Seigneur | j'ai tout prévu pour une mort si juste.
Racine, *Britannicus.*

2&|9
Mada_ **me** | j'ai reçu des lettres de l'armée.
Racine, *Bajazet*

3|8
Malheureux | j'ai servi de héraut à sa gloire.
Racine, *Esther*

Par ce rapprochement, il est aisé de voir que l'on ne peut compter le mot *madame*, ni pour deux syllabes, ni pour trois - mais pour 2&. La réattaque du syntagme suivant se fait alors dans le même souffle comme, en musique, pour la note lourée. Il arrive parfois que la syllabe qui suit la voyelle blanche à contretemps, soit phonétiquement la même. Mais toutes deux diffèrent cependant sur le plan de l'énergie, car la première est en finale et la seconde en attaque de syntagme.

1&|10
Ro_ **me** | **me** fit jurer de maintenir ses droits.
Racine, *Bérénice*

2&|9
Leur hai_ **ne** | **ne** fera qu'irriter sa tendresse.
Racine, *Andromaque*

3&|2|6
Ma colè_ **re** | **revient**, | et je me reconnais.
Racine, *Mithridate*

Dans certaines phrases de Racine, le jeu des voyelles blanches linéaires rend présent le souffle dans l'espace, et celui des voyelles blanches à contretemps adoucit la césure entre deux syntagmes pour participer, sur le plan phonétique, à ce que Leo Spitzer a nommé un *effet de sourdine*.

Enfin | tout **ce** qu'amour a **de** noeuds plus puissants |
Doux repro_ **ches** | transports | sans ces_ **se** | **renaissants** |
Soin **de** plaire sans art | crain_ **te** | toujours nouvelle |
Beauté | gloi_ **re** | vertu | **je** trouve tout en elle.

...
Arsa_ **ce** | **je me** vois chargé **de** sa conduite ; |
Je jouirai longtemps **de** ces chers entretiens ; |
Ses yeux mê_ **mes** | pourront s'accoutumer aux miens ; |
Et | peut-ê_ **tre** | son **coeur** | **fera** la différence
Des froideurs **de** Titus à ma persévérance.

...
Je m'agi_ **te** | **je** cours | languissante | abattue. |
La for_ **ce** | m'abandonne, | et **le** repos | **me** tue. |
Phéni_ **ce** | **ne** vient point! | Ah! | **que** cette longueur |
D'un présage **g** funeste | épouvante mon **coeur**.
Racine, *Bérénice*

Si | pourtant | à l'offense | on **mesure** la peine |
Si la hai_ **ne** | peut | **seule** | attirer votre haine |
Jamais | fem_ **me** | **ne** fut plus digne **de** pitié |
Et moins di_ **gne** | Seigneur | **de** votre inimitié.

...
Oui | Prin_ **ce** | **je** languis | **je** brûle pour Thésée,
Je l'ai_ **me** | non point tel **que** l'ont vu les enfers |
Volage adorateur **de** mille objets divers |
Qui va | du dieu des morts | déshonorer la couche, |

Mais fidè_**le**, | mais fier | et même un peu farouche |
Charmant, | **jeu_ne**, | traînant tous les **coeurs** après soi |
Tel qu'on dépeint nos dieux | ou tel **que je** vous vois.

Racine, *Phèdre*

Comment donc ne pas distinguer dans le double aspect de la voyelle blanche, que nombre d'acteurs s'obstinent à ne pas prononcer sous prétexte de naturel, une des singularités de la poésie française, sous la plume d'un poète qui semble être à lui seul le dépositaire de ses secrets?

Dans un tout autre style, voici une accumulation de termes, qui évoque une danse analogue à celle d'un volant, dont la retombée sur la raquette est figurée vingt fois par une voyelle blanche à contretemps.

Oui | mais les feux qu'il jette en sortant de prison |
Aurait | en un moment | embrasé la maison |
Dévoré tout à l'heure | ardoises et gouttières |
Faî_**tes** | lat_**tes** | chevrons | montants | cour_**bes** | filières |
Entretoi_**ses** | sommiers | colon_**nes** | soliveaux |
Pan_**nes** | so_**les** | appuis | jamba_**ges** | travetaux |
Por_**tes** | gril_**les** | verrous | serru_**res** | tui_**les** | pierre |
Plomb | fer | plâ_**tre** | ciment | peintu_**re** | mar_**bre** | verre |
Ca_**ves** | puits | cours | perrons | sal_**les** | cham_**bres** |
greniers |
Offi_**ces** | cabinets | terras_**ses** | escaliers.

Corneille, *L'illusion comique*.

PHONÉTIQUE

TABLEAU DES PHONÈMES FRANÇAIS

| | GROUPE NASAL | | GROUPE LARYNGÉ | | GROUPE BUCCAL | |
|--------------------------------|--------------|-------|----------------|--------|---------------|--------|
| GROUPE AIGU 42,12% | AN | 4,41% | AL | 27,0% | AB | 10,66% |
| | n | 2,87% | d | 4,55% | t | 4,99% |
| | in | 1,08% | z | 1,62% | s | 5,67% |
| | un | 0,45% | l | 6,53% | | |
| | | | i | 6,57% | | |
| | | | é | 4,61% | | |
| | | | u | 2,56% | | |
| | | | eu | 0,59% | | |
| GROUPE MÉDIAN 39,55% | MN | 3,33% | ML | 31,94% | MB | 4,29% |
| | an | 3,33% | g | 0,62% | k | 3,66% |
| | | | j | 1,53% | ch | 0,63% |
| | | | r | 8,28% | | |
| | | | è | 5,55% | | |
| | | | e | 6,81% | | |
| | | | a | 7,03% | | |
| | | | o | 2,12% | | |
| GROUPE GRAVE 18,33% | GN | 5,34% | GL | 8,13% | GB | 4,80% |
| | m | 3,39% | b | 1,26% | p | 3,40% |
| | on | 1,95% | v | 2,25% | f | 1,46% |
| | | | ou | 3,36% | | |
| | | | ô | 1,26% | | |

Ce tableau regroupe les classifications de Saussure (buccal, laryngé, nasal) et de Jakobson (aigu, médian, grave). Les pourcentages mentionnés sont établis à partir d'un corpus de base totalisant 600.047 phonèmes repartis dans 600 textes d'auteurs français les plus divers. Les résultats de ce dépouillement ont été insérés dans un article intitulé *La Métamorphose du verbe par l'acteur*, Change, n°29, 1976.

L'analyse particulière de chacun des six cents textes que j'ai étudiés phonétiquement par rapport à l'ensemble du corpus fait apparaître une relation entre la substance phonétique et la teneur du message.

Le secteur GRAVE privilégié est illustre par des textes, où se manifeste la temporalité des êtres et des choses, en relation avec tout ce qui touche au plan matériel, physique, et correspond au domaine concret, réel, à la terre, à tout ce qui exprime la pesanteur, l'enracinement, sous l'aspect anecdotique, que l'on peut résumer par le terme IMMANENCE.

Exemple : Prévert, *Le Contrôleur*.

Le secteur AIGU privilégié est illustré par des textes, où se manifeste l'intemporalité des êtres et des choses, en relation avec tout ce qui touche au plan spirituel, mental, et correspond au domaine abstrait, virtuel, au ciel, à tout ce qui exprime l'envol, le déploiement, sous l'aspect d'une vue d'ensemble, que l'on peut résumer par le terme TRANSCENDANCE.

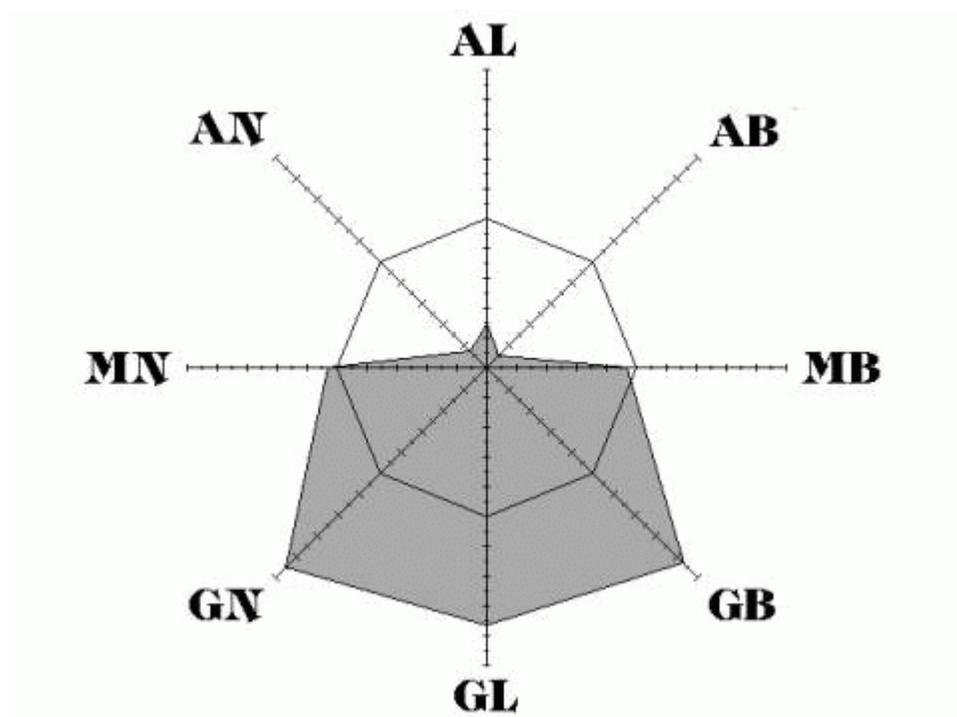
Exemple : La Bruyère, *Les caractères*.

Le secteur NASAL privilégié est illustré par des textes, où se manifeste l'aspect individuel des êtres et des choses, en relation avec tout ce qui touche au plan interne, sensitif, et correspond au domaine privé, individuel, au locuteur, à tout ce qui exprime la perception, l'introversion, sous l'aspect d'une expérience unique, que l'on peut résumer par le terme SUBJECTIVITÉ.

Exemple : Gide, *Ainsi-soit-il*.

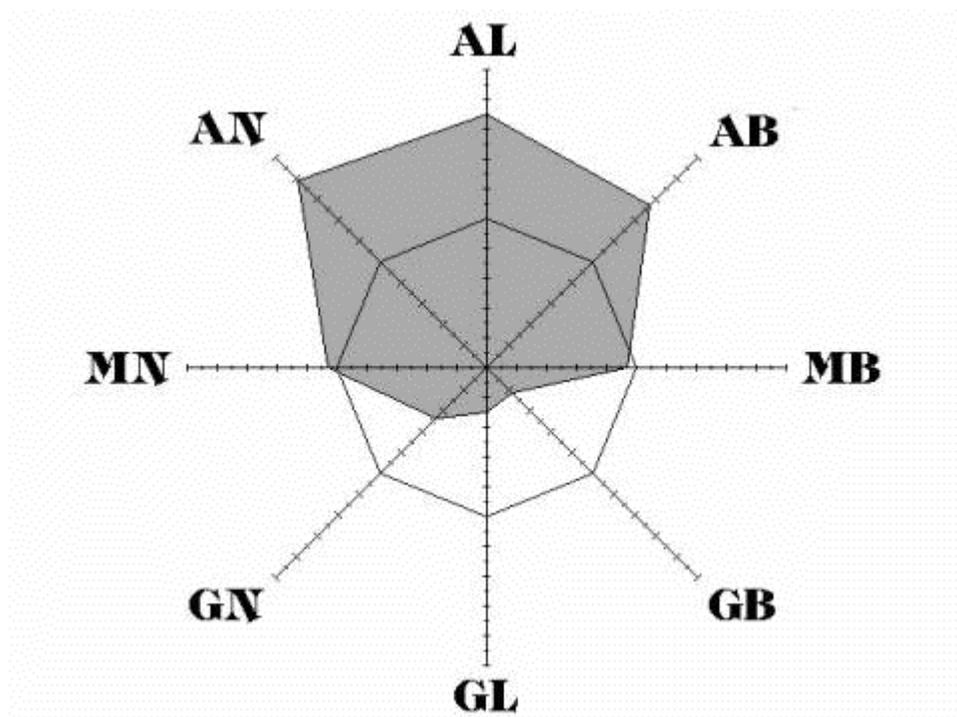
Le secteur BUCCAL privilégié est illustré par des textes, où se manifeste l'aspect général des êtres et des choses, en relation avec tout ce qui touche au plan externe, moteur, et correspond au domaine public, social, à l'environnement, à tout ce qui exprime la projection, l'extraversion, sous l'aspect d'une adresse au nombre, que l'on peut résumer par le terme OBJECTIVITÉ.

Exemple : Nerval, *Sylvie*.



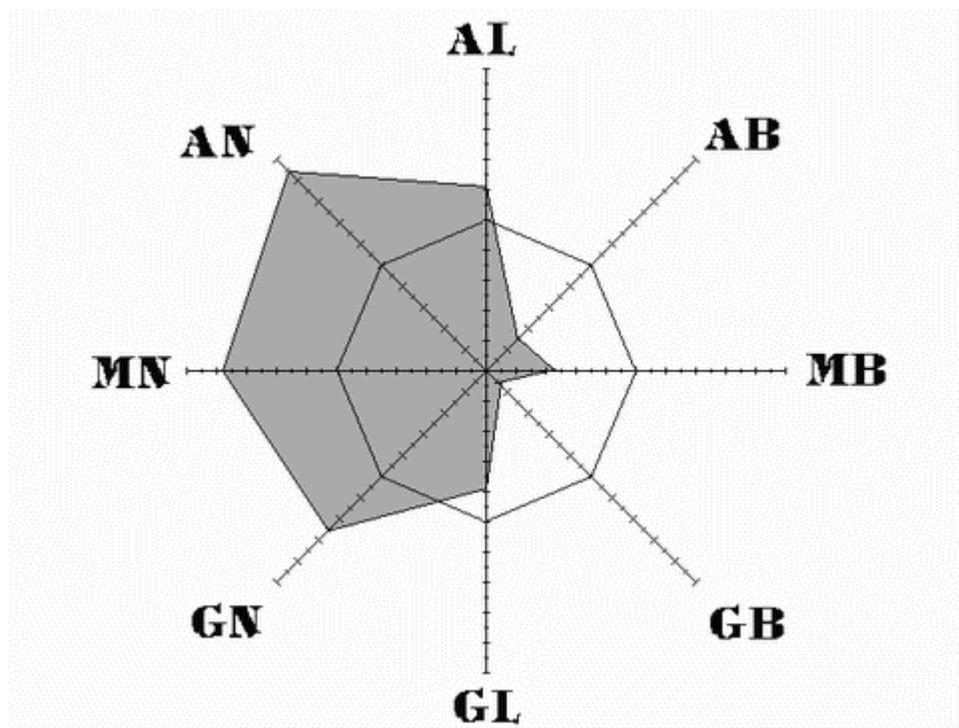
PRÉVERT
Le contrôleur.

Allons allons
Pressons
Allons allons
Voyons pressons
Il y a trop de voyageurs
Trop de voyageurs
Pressons pressons
Il y en a qui font la queue
Il y en a partout
Beaucoup
Le long du débarcadère
Ou bien dans les couloirs du ventre de leur mère
Allons allons pressons
Pressons sur la gâchette
Il faut bien que tout le monde vive
Alors tuez-vous un peu
Allons allons
Voyons
Soyons sérieux
Laissez la place
Vous savez bien que vous ne pouvez pas rester là
Trop longtemps
Il faut qu'il y en ait pour tout le monde
Un petit tour on vous l'a dit
Un petit tour du monde
Un petit tour dans le monde
Un petit tour et on s'en va
Allons allons
Pressons pressons
Soyez polis
Ne poussez pas



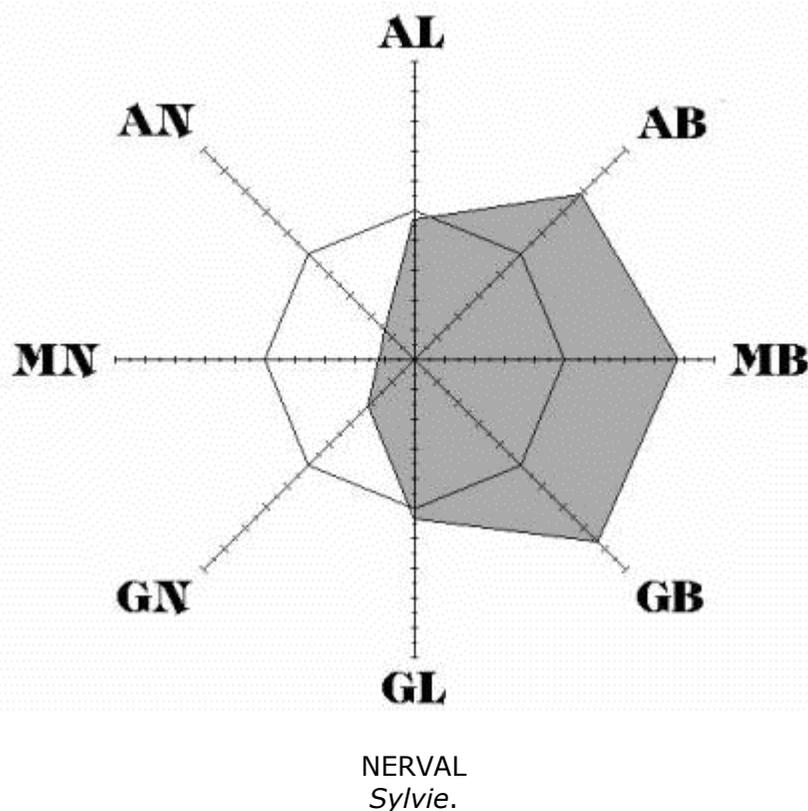
LA BRUYÈRE
Caractères, Des esprits forts.

De ce qu'une nature universelle qui pense exclut de soi généralement tout ce qui est matière, il suit nécessairement qu'un être particulier qui pense ne peut pas aussi admettre en soi la moindre matière; car bien qu'un être universel qui pense renferme dans son idée infiniment plus de grandeur, de puissance, d'indépendance et de capacité, qu'un être particulier qui pense, il ne renferme pas néanmoins une plus grande exclusion de matière, puisque cette exclusion dans l'un et l'autre de ces deux êtres est aussi grande qu'elle peut être et comme infinie, et qu'il est autant impossible que ce qui pense en moi soit matière, qu'il est inconcevable que Dieu soit matière. Ainsi, comme Dieu est esprit, mon âme aussi est esprit.



GIDE
Ainsi-soit-il.

Je me suis surpris hier en train de me demander le plus sérieusement du monde si vraiment j'étais encore vivant. Le monde extérieur était là et je le percevais à merveille ; mais était-ce bien moi qui le percevais ? Lors de mon initiation à la métaphysique allemande, j'étais resté longtemps tout émerveillé devant la phrase de Schopenhauer : « Je suis donc le support du monde... » Il m'en souvient fort bien après un demi-siècle : rien n'existait qu'en fonction de moi. C'était grisant. À présent la question se retournait : tout existait et continuait sans mon aide. Le monde n'avait aucun besoin de moi. Et durant un assez long temps (cela dura, je pense, un quart d'heure) je m'*absentais* ; il me sembla que je n'étais plus là ; et ma disparition passait inaperçue. Puis je compris que c'était pourtant moi qui m'en rendais compte et qui me disais : je ne suis plus là. Je revins occuper ma place, mais avec une sorte de stupeur.



Voici les peupliers de l'île, et la tombe de Rousseau, vide de ses cendres. O sage! tu nous avais donné le lait des forts, et nous étions trop faibles pour qu'il pût nous profiter. Nous avons oublié tes leçons que savaient nos pères, et nous avons perdu le sens de ta parole, dernier écho des sagesses antiques. Pourtant ne désespérons pas, et, comme tu fis à ton suprême instant, tournons nos yeux vers le soleil!

J'ai revu le château, les eaux paisible qui le bordent, la cascade qui gémit dans les roches, et cette chaussée réunissant les deux parties du village, dont les quatre colombiers marquent les angles, la pelouse qui s'étend au-delà comme une savane, dominée par des coteaux ombreux, la tour Gabrielle se reflète de loin sur les eaux d'un lac factice étoilé de fleurs éphémères; l'écume bouillonne, l'insecte bruit... Il faut échapper à l'air perfide qui s'exhale en gagnant les grès poudreux du désert et les landes où la bruyère rose relève le vert des fougères. Que tout cela est solitaire et triste! Le regard enchanté de Sylvie, ses courses folles, ses cris joyeux, donnaient autrefois tant de charmes aux lieux que je viens de parcourir! C'était encore une enfant sauvage, ses pieds étaient nus, sa peau hâtée, malgré son chapeau de paille, dont le large ruban flottait pêle-mêle avec ses tresses de cheveux noirs. Nous allions boire du lait à la ferme suisse, et l'on me disait : « Qu'elle est jolie, ton amoureuse, petit Parisien! » Oh! ce n'est pas alors qu'un paysan aurait dansé avec elle! Elle ne dansait qu'avec moi, une fois par an, à la fête de l'arc.

ÉPILOGUE

Il est un autre point qui touche au mystère de la formulation verbale dont les poètes nous ont parlé, sur lequel l'acteur peut méditer. La pensée contenue dans une phrase proférée doit être envisagée selon trois plans. Pour cela, je fais appel à ce que la science moderne nous apprend de la vie. Nous savons que l'acide désoxyribonucléique, l'ADN est le constituant essentiel du noyau cellulaire et des chromosomes. Mais rien ne permet d'affirmer qu'il produit la vie, qu'il est le support de la vie, ou qu'il capte la vie, quoiqu'une relation incontestable existe entre l'un et l'autre.

De même rien ne permet d'affirmer encore, dans l'état actuel de la science, si les cellules de notre cerveau produisent la pensée, sont le support de la pensée, ou captent la pensée comme un radiotélescope capte les émissions de l'univers.

Il convient de donc distinguer sous trois aspects l'interprétation du verbe :

1° L'intonation concrète, qui convient aux textes qui prennent appui sur la certitude que le je qui parle est à l'origine de ce qu'il dit, où le sens premier de l'énoncé suffit et doit être transmis sans ambiguïté.

2° L'inflexion, comme l'aura du réel, qui s'adapte à des formulations plus subtiles, où l'individuel s'atténue.

*Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint.*

...

*Car nous voulons de la nuance encor
Pas la couleur, rien que la nuance !*

Verlaine, *Art poétique*.

*Le sens trop précis rature
Ta vague littérature*

Mallarmé, *Toute l'âme résumée...*

Il peut s'agir encore de formulations plurielles, où le premier degré de la représentation contient une autre image en filigrane, dont la peinture peut nous donner l'idée. Si Léonard de Vinci a peint la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne, Freud a cru discerner dans le manteau bleu de la Vierge la figure d'un vautour. Courbet, lors d'un vernissage où une dame le complimentait pour la façon dont il avait reproduit le réalisme des fagots, lui répondit : « C'est vrai que c'est aussi des fagots. »

Je sais bien que les mots eux aussi ont des possibilités de sonorisation, des façons diverses de se projeter dans l'espace que l'on appelle intonations. Et il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens, de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies.

Artaud, *La mise en scène et la métaphysique*.

3° La pure inscription spatiale du verbe, comme le *Mané, Thécél, Pharès*, qu'invisible, une main traça sur le mur du palais de Balthazar à Babylone, dans son jeu rythmique et syllabique, permet enfin d'interroger la parole comme douée d'une vie propre – son mystère.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet.

Mallarmé, *Crise de vers*.

Tels sont les trois modes d'interprétation qu'il me semble nécessaire d'envisager, qui, tour à tour, entrent en jeu pour permettre à l'écriture de redevenir parole.

Le langage fait toute la perspective de l'esprit. On est épouvanté, humilié, annulé quand on annule le langage car on annule aussitôt le reconnaître, la confiance, le crédit, la distinction des temps et des états, les dimensions, les valeurs, toute la civilisation, et les ombres et les lumières du monde, et le monde, et il ne reste que ce qui ne ressemble à rien, l'informe.

Valéry, *Cahiers. Langage.*

TABLE DES REPÈRES

| | |
|---|----|
| 1. Protase, apodose | 35 |
| 2. Syntagme, unité respiratoire, vecteur | 36 |
| 3. Ponctuation vocale | 36 |
| 4. Acmé | 36 |
| 5. Césures vocales | 36 |
| 6. Phrasé vectoriel | 36 |
| 7. Addition, amplification de syntagmes | 38 |
| 8. Soustraction, suppression de syntagmes | 39 |
| 9. Multiplication, pluralisation de syntagmes | 41 |
| 10. Division, fragmentation de syntagmes | 44 |
| 11. Vers français | 47 |
| 12. Voyelle blanche | 48 |
| 13. Diérèse, synérèse | 49 |
| 14. Phrasé du vers | 54 |
| 15. Les césures métriques | 59 |
| 16. Scansion du vers français | 68 |
| 17. Legato | 70 |
| 18. Rime | 76 |
| 19. Prononciation des voyelles | 83 |
| 20. Variations du r | 86 |
| 21. Consonnes redoublées | 86 |

TABLE DES CHAPITRES

| | |
|------------------------------------|----|
| À l'homme de parole | 4 |
| Les voix redevenues silence | 6 |
| La lumière parlée | 8 |
| L'écriture et la parole | 10 |
| La triple incarnation du verbe | 15 |
| Les jeux du langage | 20 |
| Le verbe et ses intermittences | 23 |
| Les deux versants de la pensée | 26 |
| La phrase à géométrie variable | 31 |
| Les quatre opérations syntaxiques | 35 |
| L'énoncé versifié | 46 |
| Charybde : les césures métriques | 57 |
| Scylla : Les longues et les brèves | 65 |
| La rime | 73 |
| Les unités vibratoires | 80 |
| Vers d'autres perspectives | 88 |

ANNEXES

| | |
|-------------------------------|-----|
| La linéarité française | 95 |
| Les césures vocales | 98 |
| La voyelle blanche | 101 |
| Tableau des phonèmes français | 103 |
| Graphiques phonétiques | 106 |
| Épilogue | 108 |