

MICHEL BERNARDY

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

1981

Première version inédite du JEU VERBAL
qui fit l'objet d'une étude de
Michel Buttet
dans son mémoire de maîtrise
sous la direction de Bernard Dort
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
intitulé

LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

1983

texte retrouvé et recopié par

François Cervantes

2011

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TABLE DES MATIÈRES

AUX LANGAGIERS p. 9.
LES VOIX REDEVENUES SILENCE p.11.
APPROCHES DU PHÉNOMÈNE VERBAL, p.13.
LA FACE CACHÉE DU VERBE, p.15.
L'ÉCRITURE ET LA PAROLE, p.18.
LA TRIPLE INCARNATION DU VERBE, p.23.
LES JEUX DU LANGAGE, p.29.
LES TROIS MOTIVATIONS DE L'ÉNONCÉ, p.33.
SYNTAXE ET PHRASÉ OBLIGÉ p.37.
LES DEUX VERSANTS DE LA PENSÉE, p.39.
LA PHRASE A GÉOMÉTRIE VARIABLE, p.44.
LES QUATRE OPÉRATIONS MAJEURES DE LA SYNTAXE, p.49.
 1° PRÉLIMINAIRES, p.49.
 REPÈRE n°1 : PROTASE, APODOSE, p.49.
 REPÈRE n°2 : ACMÉ, p.49.
 REPÈRE n°3 : SYNTAGME, VECTEUR, p.49.
 REPÈRE n°4 : PHRASÉ VECTORIEL, p.49.
 REPÈRE n°5 : CÉSURES VOCALES, p.50
 2° DIVISION, PERMUTATION DES TERMES, p.50.
 REPÈRE n°6 : CÉSURES PRINCIPALES, p.51.
 REPÈRE n°7 : CÉSURES INTERNES AU SYNTAGME, p.51.
 REPÈRE n°8 : PONCTUATION VOCALE, p.52.
 REPÈRE n°9 : PHRASÉ DU VERS, p.53.
 REPÈRE n°10 : VOYELLE E OUVERT, p.53.
 3° ADDITION, AMPLIFICATION DES TERMES, p.54.
 REPÈRE n°11 : SYNTAGME AMPLIFIÉ, p.56.
 4° MULTIPLICATION, PLURALISATION DES TERMES, p.56.
 REPÈRE n°12 : SUCCESSION DE SYNTAGMES IDENTIQUES, p.58.
 5° SOUSTRACTION, SUPPRESSION DE TERMES, p.58.
 REPÈRE n°13 : MOTS SOUS-ENTENDUS, p.59.
L'ÉNONCÉ VERSIFIÉ, p.62.
LES CÉSURES MÉTRIQUES, p.72.
 REPÈRE n°14 : CÉSURES MÉTRIQUES, p.74.
LES LONGUES ET LES BRÈVES, p.83.
 REPÈRE n°15 : SCANSION DU VERS FRANÇAIS, p.87.
 REPÈRE n°16 : LEGATO, p.89.
LA RIME, p.93.
 REPÈRE n°17 : LA RIME, p.97.
LES UNITÉS VIBRATOIRES, p.102.
 REPÈRE n°18 PRONONCIATION DES VOYELLES, p.107.
 REPÈRE n°19 : VARIATIONS DU R, p.109.
 REPÈRE n°20 : CONSONNES REDOUBLÉES, p.109.
LES VARIABLES DU PHRASE, p.115.
PHONÉTIQUE ET SUBSTANCE SONORE, p.122.
 ANALYSES DE LA SUBSTANCE SONORE DU LANGAGE FRANÇAIS, p.123.
 ÉTABLISSEMENT DE LA FORMULE DE L'ÉCART TYPE THÉORIQUE, p.132.
 LE SONORE VISIBLE, p.138.
SYMBOLIQUE ET RÊVERIE D'ENSEMBLE, p.212.
 LE THÈME SOLAIRE DANS RICHARD II, p.214.
 HAMLET, TRAGÉDIE TERNAIRE, p.229.
 HAMLET, TRAGÉDIE COSMIQUE, p.240.

¹ Pagination du texte original dactylographié dont se sert Michel Buttet dans *La diction pourquoi faire?*

AUX LANGAGIERS²

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 vœu 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.

Bien que ce livre s'adresse aux comédiens, il m'est arrivé souvent de dépasser le cadre de la diction proprement dite pour aborder d'autres problèmes posés par l'expression verbale. Et, puisqu'on appelle indifféremment musicien le compositeur, l'interprète ou l'amateur éclairé, ne pourrait-on réunir sous un seul vocable celui qui donne forme au verbe, celui qui le véhicule, et celui qui en jouit. Je m'adresse donc plus largement aux langagiers, de qui la sensibilité au verbe, comme la sensibilité musicale, s'enrichit d'une connaissance du langage français en tant que phénomène dans sa dualité graphique et sonore, éclairée par les notes de travail des artisans du verbe que j'invite ici à dialoguer autour de certains thèmes.

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.

Centrées, mais non exclusivement sur la langue classique, notre patrimoine, qui, si nous n'y prenions pas garde, sera demain langue morte, ces considérations, que j'espère éclairantes, composent certains chapitres d'aspect plus technique, qui meurent être négligés par le lecteur que n'intéresse pas la question envisagée.

« L'homme de talent est celui qui m'en donne. » J'ai tellement fait mienne cette déclaration que je ne sais plus de quelle lecture je l'ai tirée.³ Ceux qui manient le langage, qui en connaissent la matière, les ressources et les formes les plus savantes, une fois déjouées les contraintes matérielles, devraient, à mon avis, avoir le seul privilège d'en parler. J'admire, quant à moi la modestie des écrivains, qui, à travers le temps, saluent le génie de ceux qui les ont précédés, qui leur ont ouvert un champ d'investigation plus vaste. S'il leur arrive d'avoir parfois des humeurs, d'être rétifs à certaines oeuvres, quand ils parlent du talent d'écrire, ils en parlent mieux que quiconque. Leur regard n'a pas le pouvoir pétrifiant de certaines analyses produites par les doctes.

- 9 -

² Je dois à François Cervantes d'avoir pu reconstituer cette première version du *Jeu Verbal* grâce à la photocopie de son exemplaire dactylographié qu'il m'a adressée en mars 2011. Qu'il en soit ici cordialement remercié.

³ J'en ai retrouvé la référence que j'ai précisée dans le *Jeu Verbal*. La phrase est de Valéry.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Certes, 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 pour sa sécurité. C'est le courant verbal qui importe en art littéraire. Il 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.

L'inspiration du poète est un état de créativité, participant à la fois du corps du coeur et de l'esprit, qui traduit en mots 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 immédiate et multiple, 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, certains tracés par les encyclopédistes, certains par la linguiste moderne, dans la perspective de la phrase spectacle.

LES VOIX REDEVENUES SILENCE

La reproduction ne multiplie qu'un aspect de l'œuvre d'art. L'objectif peut concrétiser pour chacun de nous un champ visuel identique qui rend possible une perception partielle, personnelle et solitaire de tout ce qui est visible. Sur la page, le *Moïse* de Michel-Ange peut occuper le même espace qu'un bijou scythe, qui tiendrait dans la main. Réduites à l'état de planches, perdant leur qualité d'objets cernables, des sculptures photographiées nous donnent l'idée approximative de ce qu'elles sont dans la réalité. Elles permettent le rapprochement immédiat d'œuvres dispersées dans le temps et l'espace, et constituent ce qu'André Malraux appelle un *Musée Imaginaire*. Mais la pyramide ou la cathédrale occupe en leur place réelle un espace considérable. La multiplication implique une réduction. Ce qui était volume s'est métamorphosé en surface.

Plus subtil est ce qui emplit l'espace et s'y déploie quand il ne s'agit plus simplement d'objets mais d'énergie vibratoire, d'ondes acoustiques. Celles-ci, de même sont chiffrées, multipliées par l'ingéniosité de l'homme. La page en est également le support. Mais un code est alors nécessaire pour inscrire l'œuvre musicale ou parlée dans un espace à trois dimensions dans un déroulement cinématique. Un cercle tracé sur une portée de cinq lignes parallèles figure la note potentielle comme pour un français les cinq lettres du mot jaune évoquent la couleur virtuelle.

La parole précède l'écriture comme l'œuvre d'art précède la photographie. Et l'énergie mentale, l'inspiration artistique sont antérieurs à la parole, à l'œuvre 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 mars⁴, distante de soixante douze millions de kilomètres, nous oublions 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, quel 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'œuvre 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'œuvre littéraire, déchiffrée dans une édition courante ou une édition de luxe, existe en soi et peut avoir le même retentissement dans l'esprit du lecteur, en cela analogue à la partition musicale que des orchestres différents peuvent également interpréter. À la simple lecture d'une partition, des initiés savent entendre implicitement la musique contenue dans la page. Mais la musique n'est pas conceptuelle. Elle a besoin pour se déployer dans l'espace et le temps 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.

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Baudelaire, Correspondances.

La parole est conceptuelle. Et la pensée vole au sens des mots par l'œil dans la lecture ou par l'oreille dans l'audition. En littérature, il est admis par principe que ce qui est

⁴ La sonde Viking venait alors d'atteindre cette planète le 19 juin 1976.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 accidentellement que des textes à destination privée sont livrés au public par des comédiens de façon fragmentaire. Il y a bien sûr un obstacle temporaire majeur à cette restitution sonore. On peut en effet, en trois heures de spectacle, prendre connaissance d'une pièce de Shakespeare, d'un opéra de Wagner, ou d'une Passion de J. S. Bach, mais le déroulement temporel d'oeuvres telles que *La Comédie humaine* ou *À la recherche du temps perdu* prendrait plusieurs mois, voire des années. L'œuvre littéraire parlée est aussi tributaire aussi de la faculté d'attention collective d'un public. Cependant 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 nous restitue sa pensée, son regard posé sur le monde, les êtres et les choses. Mais, si nous voulons connaître sa musique - car le langage parlé est une série d'ondes sonores où s'enchaînent les phonèmes - il nous faut alors lire à voix haute ou entendre ses phrases dans l'espace et l'immédiat qui restituent ce que fut sa formulation originelle. Parlerait-on autant de la musique racinienne si Racine n'avait écrit comme Saint-Simon que des *Mémoires* ?

Le livre contient, non seulement la transcription de la pensée, des sentiments, des sensations de son auteur, mais aussi sa musique. Le livre est également une partition qui se dénature lorsqu'il est traduit dans une langue étrangère. Le sens global d'une œuvre littéraire n'est saisi que lorsque concepts, rythme et mélodie sont conjointement perçus. Si nous ne connaissons 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 inconnus. La forme en peinture est indissociable de la couleur, comme en littérature le sens est indissociable des sonorités et des rythmes qui le véhiculent. 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. L'œil capte la signification, il ne saisit que l'anecdote, mais n'en appréhende pas la substance sonore et la pulsation. 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'œil 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'œil qu'une partie de ce qu'il est, sauf pour ceux qui entendent les harmoniques de sa voix. 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 à la surface de 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, un double sens : le premier, conceptuel, celui-ci qui nous échappe lorsque nous entendons une langue étrangère qui nous est inconnue; et le second, phonétique, celui-là qui nous échappe 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.

On oublie 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.

APPROCHES DU PHÉNOMÈNE VERBAL

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.

LA FACE CACHÉE DU VERBE

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*, 1.

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.
Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux. Dieu dit : « Que la lumière soit ! » et la lumière fut.
Dieu vit que la lumière était bonne. Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière "jour" et les ténèbres "nuit".*

Genèse 1.1.5.⁵

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.

Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie, et l'homme devint un être vivant.

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.

Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit : « Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant aucun dessein ne sera irréalisable pour eux.

Allons! Descendons! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. » Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la terre, et ils cessèrent de bâtir la ville.

Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre, et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre.

Genèse XI. 1, 5-9.

La formulation verbale, dès lors, se diversifie, en même temps que l'humanité se répand sur la terre. Une mutation s'opère sur le plan du langage. La parole pour être universelle se multiplie par la phonétique.

⁵ Les citations sont de l'Ecole Biblique de Jérusalem.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 un sens sémantique et un sens phonétique. Seul l'initié comprend encore la langue originelle. Et nous retrouvons avec Moïse l'identification de la parole à la flamme.

L'Ange de Yahvé se manifesta à lui sous la forme d'une flamme de feu jaillissant du milieu d'un buisson. Moïse regarda : le buisson était embrasé mais ne se consumait pas.

Yahvé le vit s'avancer pour mieux voir, et Dieu l'appela du milieu du buisson : « Moïse! - Me voici », répondit-il.

Exode III. 2-4.

Yahvé vous parla du milieu du feu; vous entendiez le bruit des paroles, mais vous n'aperceviez aucune forme, rien qu'une voix.

Deutéronome IV. 12.

La parole est brûlante, immatérielle et sans autre support visible. 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.

Or le surlendemain, au lever du jour, il y eut sur la montagne des tonnerres, des éclairs, une épaisse nuée, accompagnés d'un puissant son de trompe, et, dans le camp, tout le peuple trembla.

La montagne de Sinaï était toute fumante parce que Yahvé y était descendu sous forme de feu. La fumée s'en élevait comme d'une fournaise, et toute la montagne tremblait violemment.

Il y eut un son de trompe qui allait s'amplifiant. Moïse parlait, et Dieu lui répondait par des coups de tonnerre.

Exode XIX. 16, 18-19.

Et la voix de Yahvé se grave pour la première fois. Le sonore devient écriture.

Lorsqu'il eut fini de s'entretenir avec Moïse sur le mont Sinaï, Yahvé lui remit les deux tables du Témoignage, tables de pierre écrites du doigt de Dieu.

Exode XXXI. 18.

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

Au commencement le Verbe était, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement avec Dieu. Tout fut par lui et sans lui rien ne fut.

De tout être il était la vie, et la vie était la lumière des hommes.

Le Verbe était la lumière véritable qui éclaire tout homme; il venait dans le monde.

Et le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous, et nous avons vu sa gloire, gloire qu'il tient de son père comme fils unique.

Évangile de Jean I. 1-4, 9, 14.

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

Le jour de la Pentecôte étant arrivé, ils se trouvaient tous ensemble dans un même lieu,

quand tout à coup vint du ciel un bruit tel que celui d'un violent coup de vent, qui remplit toute la maison où ils se tenaient.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Ils virent apparaître des langues qu'on eût dites de feu, qui se divisaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux.

Tous furent alors remplis de l'Esprit Saint, et commencèrent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer.

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, d'une façon presque scientifique.

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, 4.

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, 7.

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, II.5.

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.

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, 5.2.1.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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. Otez 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 poésie.

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 sinueuse de la réalité, les états d'âme les plus délicats, et même les rêves les plus chimériques de l'imagination.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 2.1.3.

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 cinématique.

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. Elocution.

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, 4.1.1.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 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.

L'incarnation du verbe par l'acteur est comme un défi aux lois naturelles. Quelqu'un à travers l'espace et le temps parlera par son entremise à un public pour revivre la durée d'un soir. 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...

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 quelquel'un des aspects.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

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.

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 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.

LA TRIPLE INCARNATION DU VERBE

Enseigner, c'est apprendre deux fois.
Joubert, Journal 25 janvier 1793.

J'ai beaucoup appris, quant à moi, au Conservatoire au cours de ces trois années où j'enseigne la diction, et de façon différente que dans l'exercice de mon métier pendant douze ans à la Comédie Française. Les élèves m'ont obligé à reconsidérer ce que d'instinct j'avais découvert sur le plan de l'expression verbale quand je débutais, et ce que j'avais appris par la pratique, qui avait enrichi mon jeu d'acteur, et qui s'exprimait alors d'instinct. Car tout s'apprend pour être oublié, et renaître comme d'une seconde nature.

On apprend, enfant, à marcher, à parler, à lire, à écrire, et la mémoire enregistre un certain nombre d'actes nécessaires à la communication, qui deviennent réflexes, où l'effort de la volonté consciente, donc, n'a plus à intervenir. Ainsi libéré sur le plan élémentaire, l'homme, ayant acquis l'automatisme de certains relais mentaux, peut alors 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.

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. 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 !

Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Rimbaud, Lettres des 13 et 15 mai 1871.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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. 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 vibration de son écoute. On dit de lui aussi qu'il a du talent. Le spectateur a parfois la sensation d'avoir écrit et de jouer ce qui lui est représenté par cette faculté qu'a l'homme de se confondre avec le mystère des choses manifestées.

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. Je renvoie ceux qui en douteront encore au paysan du Danube, s'ils sont capables de penser et de sentir; car je ne parle point aux autres.

d'Alembert, Encyclopédie. Elocution.

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.

L'acteur doit donc se préoccuper d'exécuter correctement le texte qui lui est confié, avant de l'interpréter, comme un chanteur sa partition, avant de l'interpréter. Il doit être lisible comme un livre.

Est-ce qu'une parole, elle peut se comprendre soi-même ? mais afin qu'elle soit, Il faut un autre qui la lise.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 !

Claudé, Partage de midi, 1.

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, 4.

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'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour.

Flaubert, Lettre à Louise Colet, 23 décembre 1853.

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 mystère du 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.

On ne dira jamais assez que les poètes ont eu des conceptions si régulièrement révélatrices en matière d'art dramatique, sans pour cela laisser d'oeuvre théâtrale. Certaines de leurs pensées ouvrent un champ d'investigation suffisamment vaste pour que je fasse appel à eux, de même qu'aux rhéteurs qui ont oeuvré obscurément pour la formulation verbale, dont ils tentaient de chiffrer le code à la fois graphique et phonétique. Je donne également rendez-vous aux écrivains pour toutes les réflexions qu'ils ont faites sur le travail de mise en forme de la pensée, ainsi qu'à tous les comédiens qui, en maniant un langage qui n'est point le leur, ont acquis, dans l'exercice de leur art, l'expérience charnelle d'une énergie verbale empruntée.

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, II.2.

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 Cazalis, octobre 1864.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 témoigne 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, III.2.

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, III.2.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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*.⁶

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*, II.11.

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, mais 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*, L.55; B.111.

⁶ C'est par cette citation que François Cervantes a conclu l'article qu'il a publié dans une revue de théâtre au Québec en 1985.

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 ce qui échappe à la mise en forme.

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 foi 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, II.1.

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

Molière, Le Bourgeois gentilhomme, III.5.

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
Emouvoir, étonner, ravir un spectateur !
Jamais Iphigénie en Aulide immolée
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

*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 1.*

Et que fait-on de notre esprit frondeur ? Ce qui m'enchanté et me ravit chez les poètes, ce sont les libertés qu'ils prennent sans cesse avec une langue organisée et structurée selon des règles péremptoires, 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 l'informulé du monde.

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, 2.

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 énergomène, 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, 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 énergomène est aujourd'hui le langage officiel véhiculé 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. 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

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, 4.

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 Demeny, 15 mai 1871.

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, 14 mai 1867.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 1.1.4.

Jean Cocteau nous a laissé au cinématographe - j'emploie ici le mot dans sa totalité, qu'il préférait, car il implique l'idée d'une écriture - *Le Testament d'Orphée*, dont la vedette était une fleur d'hibiscus. De ses mains précises, en gros plan, il détachait séparément les cinq pétales de la fleur et le long pistil, puis il les cachait dans un pot de fleurs placé sur une table. Cette séquence fut projetée à l'envers, et l'on put voir 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 cœur qui ne bat que pour vous.*

Verlaine, Green.

LES TROIS MOTIVATIONS DE L'ÉNONCÉ

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, 1.1.5.

Trois facteurs conjointement ou simultanément 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. En outre 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.

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. 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. 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, réglé sur une seule émission de souffle.

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, 1.1.1.

Ce que l'oeil d'un lecteur solitaire focalise et rassemble, la voix le fera rayonner d'un trait pour l'entendement du nombre. Il faut que l'acteur se fasse entendre et qu'il se fasse comprendre.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

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. L'écriture ne lui est pas venue soudainement comme une île volcanique qui surgit tout à coup de la mer.

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 rumeur interne moins cernable 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 1.2.

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 la compréhension immédiate du public.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

Pour ne parler que de la diction des vers, il est aisé dévaluer le nombre infimes des chances qu'on a de convenir de la manière de s'y prendre. 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.

Un regard sur le ternaire musical – rythme, mélodie, harmonie – donnera la structure d'ensemble à cet ouvrage :

SYNTAXE ET PHRASE OBLIGÉ
PHONÉTIQUE ET SUBSTANCE SONORE
SYMBOLIQUE ET RÊVERIE D'ENSEMBLE⁷

Il va sans dire que ces trois plans se recoupent, et que l'on peut alors parler de l'acte verbal dans son espace.

⁷ La première de ces trois parties a été publiée dans le *Jeu Verbal*, la seconde est développée dans *Florilège II* du site [jeuverbal.fr](http://www.jeuverbal.fr), et la troisième dans *Florilège III* et dans *Shakespeare* du même site.

PREMIÈRE PARTIE :

SYNTAXE ET PHRASÉ OBLIGÉ

*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.

*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.
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 s'y mirent jusqu'au fond.*

Flaubert, Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852.

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 poudres 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.

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.

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, 1.3.9.

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 Claudel place arbitrairement, qui tient l'esprit de l'auditeur en suspens..

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

Il est 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 obéit aux 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.

Pour expliquer le mécanisme et la dynamique d'un phénomène sonore, il est souvent utile d'observer le mécanisme et la dynamique d'un phénomène visible analogue. L'œil est au service de l'oreille comme l'oreille est au service de l'œil.

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.

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 membres de phrase sont les SYNTAGMES au sens large du terme de mots ou groupements de mots ayant la même fonction syntaxique, ce sont les tracés directs, et leurs points d'articulation indiquent toutes les flexions possibles du phrasé, les CÉSURES

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.

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.

Il y a dans la musique même des moments de suspens et de résolution de message qu'il serait profitable d'étudier. Une série de notes captées au hasard d'une écoute radiophonique en pleine émission nous livre un sens partiel ou achevé temporairement.

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, et apodose l'autre partie de l'arche ou la retombée de la vague qui se déploie jusqu'à la plage.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 1.2.

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.

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.

Sur le plan de la syntaxe, la distinction toute moderne entre syntagmes nominaux et syntagmes verbaux était déjà pratiquée par les acteurs depuis fort longtemps. Ils plaçaient le plus souvent une courte respiration, une légère reprise de souffle entre le groupe sujet et le groupe verbe-complément. Les traités de diction les plus anciens en témoignent. Et, de façon plus large, l'acteur distingue 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. Les suspensives et les conclusives qui s'expriment généralement en ascendantes et descendantes, en élan et en chute, figurent les deux versants de la pensée en mouvement. Mais ces deux versants peuvent n'avoir pas la même longueur ni la même structure, ni la même fonction syntaxique, et 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, 3.

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, 12.

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, 39.5.

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

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Phédon, comme la moralité des fables de La Fontaine, qui parfois se place 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.
- C'était le jour béni de ton premier baiser.
Mallarmé, Apparition.*

Pour en revenir à l'incarnation du verbe par 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 discernables.

Il faut dire aussi que d'autres signes sont véhiculés dans la dramaturgie moderne qui perturbent parfois singulièrement la lecture des pièces par le spectateur.

Quoi qu'il en soit, 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.

Quelques ouvrages récents qui ne sont pas adressés particulièrement à l'acteur peuvent éclairer sa connaissance de l'expression verbale. On les trouvera cités dans la bibliographie ainsi que les ouvrages anciens, pour la plupart non réédités, dans lesquels j'ai puisé bien des remarques éclairantes sur le langage et la manière de le véhiculer.

*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.*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

Je vais donc essayer de préciser certains repères du phrasé obligé dictés par la syntaxe, tout en ayant conscience de ne pouvoir transmettre par le livre toutes les nuances de la vocalisation d'un texte qui l'oreille permet seule de rectifier.

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 I.11.

LA PHRASE À GÉOMÉTRIE VARIABLE

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, L. 784.789 ; B.23.50.

Dans l'énoncé le plus restreint d'une phrase néanmoins complète, les grammairiens ont nommé deux éléments de base.

Pour Du Marsais, dans l'Encyclopédie, les deux parties essentielles sont 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.

Employons dès maintenant 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 nous montrent ici combien la langue française, fondée sur une syntaxe logique et rigoureuse est d'un maniement difficile pour l'écrivain. Et nous verrons tous les écarts, toutes les libertés que prendront les poètes par rapport à la norme pour s'exprimer au plus juste. Car la raison ne suffit pas, la sensibilité leur importe à plus d'un titre, et l'euphonie, qui a ses lois.

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

- 44 -

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 46.

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 toute l'ingéniosité dont use l'écrivain pour traduire ce qui le motive.

Reprenons la phrase citée par Du Marsais dans l'Encyclopédie à l'article Construction, ainsi que les variations qu'il propose comme conformes à la norme syntaxique. Signalons d'un trait l'acmé correspondant au point d'articulation des deux termes complémentaires.

Alexandre | vainquit Darius.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, et c'est Mme de Sévigné, qui nous donne ici une leçon de grammaire pratique et humoristique, sans avoir l'air d'y toucher.

*M. de Lauzun épouse, dimanche, au Louvre, | devinez qui.
Il épouse, dimanche, au Louvre, avec la permission du Roi, Mademoiselle,
Mademoiselle de... Mademoiselle... | devinez le nom
Mme de Sévigné, Lettre du 15 décembre 1670.*

Tout l'art de l'écrivain consiste à placer judicieusement ce point névralgique de l'acmé à des endroits les plus variés, dont l'importance est considérable en diction pour capter l'attention du public. Et Du Marsais oublie encore de le signaler dans l'autre modification qu'il propose.

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.

Et 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.

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.

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, dans sa géométrie variable, le mouvement général de la phrase est entièrement inversé. On peut représenter son tracé dans l'espace 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 cas. 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.

*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.*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

Claudiel, Jeanne d'Arc au bûcher.

À vrai dire, l'acmé de cette phrase serait plus judicieusement placé après le mot *épaules*. Quoi qu'il en soit, avec cette recherche de la ponctuation parlée, non marquées dans le texte par des signes typographiques, 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, 5.

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, 1.2.2.

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.

Voilà pourquoi je propose l'itinéraire du phrasé obligé, qui suit la courbe mélodique et rythmique de la phrase. Phrasé obligé ne veut pas dire obligatoire. Libre aux acteurs d'ignorer les modalités du langage qu'ils véhiculent. 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. 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'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 tourmente 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.

*Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.*

*Point de contraintes fausses !
Mais que pour marcher droit
Tu chausse,
Muse, un cothurne étroit.*

*...
Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.*

*...
Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.*

*Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !
Gautier, L'art.*

*Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.
Boileau, L'art poétique I.*

LES QUATRE OPÉRATIONS MAJEURES DE LA SYNTAXE⁸

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 membres, 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 n°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.

REPÈRE n°2 : 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 va s'exprimer. Ce silence charnière est de première importance. Il doit toujours être marqué dans l'élocution plus nettement que toute autre césure.

REPÈRE n°3 : SYNTAGME, 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.

REPÈRE n°4 : 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.

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.

⁸ Ce chapitre a été entièrement restructuré dans le *Jeu Verbal*.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Chaque mot à l'intérieur d'un groupe syntaxique perd donc son accent tonique particulier au profit du point d'inflexion général de l'unité respiratoire, dont la première syllabe d'attaque, seule, contient l'énergie de propulsion, et dont la dernière syllabe seule, contient la charge expressive de l'intonation.

REPÈRE n°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.

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

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.

Claudiel et Mme de Sévigné nous ont donné des notions de cette grammaire vocale que j'envisage, dont l'importance est primordiale en matière d'élocution. Faisons ici appel à Molière comme précurseur des recherches modernes de linguistique générative et transformationnelle.

°PREMIÈRE OPÉRATION TRANSFORMATIONNELLE DE L'ÉNONCÉ DIVISION. PERMUTATION DES TERMES.

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.

- 50 -

⁹ L'ordre des opérations a changé dans le *Jeu verbal*.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 n'a pas changé de place. Mais, dans le second cas, l'acmé se situe entre le premier et le second terme. 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.

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.

On observe là encore le déplacement de l'acmé qui partage la phrase en deux parties inégales.

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.

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

On s'aperçoit que dans chaque mot adjoint à l'un des syntagmes ainsi fragmentés peut être supprimé sans altérer la structure de base de la phrase. Et, comme le syntagme *belle marquise* est lui-même annexe à l'énoncé, la formulation minimale de la phrase devient la suivante :

Vos yeux | me font mourir.

REPÈRE n°6 : CÉSURES PRINCIPALES.

Les principales césures d'une phrase, dont l'acmé, sont généralement placées aux points d'articulation de deux groupes syntaxiques. Elles déterminent les frontières, les points de flexion plus ou moins marqués selon leur importance dans l'énoncé.

REPÈRE n°7 : CÉSURES INTERNES AU SYNTAGME.

Les césures pratiquées à l'intérieur d'un groupe syntaxique, qui signalent les permutations de termes annexes, les inversions, seront marquées dans l'élocution relativement aux césures qui précisent les limites du groupe syntaxique, et relativement à l'acmé de la phrase dans sa structure d'ensemble.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

REPÈRE n°8 : PONCTUATION VOCALE.

Comme aucun signe n'indique la flexion entre le sujet et le verbe ni la flexion entre les termes permutés d'une même unité syntaxique, la ponctuation vocale ne peut se régler sur la ponctuation typographique.

Certaines inversions cependant, surtout quand elles sont multipliées, se révèlent en français insoutenables. Et même avec des césures vocales, la phrase devient singulièrement ambiguë, louche, comme on disait autrefois, ainsi qu'on en peut juger par les permutations 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.*

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.

*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.*

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

Quelques crimes | précèdent toujours les grands crimes.

*Quelques crimes | toujours || précèdent les grands crimes.
Racine, Phèdre, IV, 2.*

La tyrannie | a toujours d'heureuses prémices.

*Toujours | la tyrannie || a d'heureuses prémices.
Racine, Britannicus, I.1.*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

C'est surtout le syntagme dont la préposition marque la fonction qui est le plus souvent déplacé dans la formulation versifiée.

*Je me réconcilie avec Britannicus.
Avec Britannicus | je me réconcilie.
Racine, Britannicus, IV, 2.*

*J'osai me révolter enfin contre moi-même.
Contre moi-même | enfin | j'osai me révolter.
Racine, Phèdre, I, 3.*

Puisque je viens de citer quelques alexandrins, j'introduis ici les premières notions d'élocution du vers, que je développerai dans le chapitre suivant

REPÈRE n°9 : PHRASÉ DU VERS.

L'alexandrin français ayant un nombre fixe de douze syllabes, celles-ci doivent être perceptibles dans l'élocution. Comme la voyelle est le centre de la syllabe, les douze voyelles ont toutes le même droit à l'existence dans le phrasé versifié, y compris la voyelle e ouvert, si souvent négligée.

REPÈRE n°10 : VOYELLE BLANCHE.

La voyelle e ouvert, appelée généralement e muet et que je nomme voyelle blanche 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, mais elle persiste dans la coulée du vers devant toute consonne. Elle ne disparaît qu'en fin de vers dans les rimes dites féminines. 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 :

*Je ne me souviens plus des leçons de Neptun(e.)
Racine, Phèdre, II, 3.*

- 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 | j'ai beaucoup de grâces à vous rendre.
Molière, Le misanthrope, III, 4.*

De là cette notion de longues et de brèves que l'on emploie à tort et à travers, et que je clarifierai plus loin quand je parlerai de la métrique de façon plus détaillée¹⁰

RÉSUMÉ DE LA PREMIÈRE OPÉRATION :

DIVISION, PERMUTATION DE TERMES.

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 selon leur importance réciproque, et nuancer les points de fraction à l'intérieur d'un même syntagme par rapport aux points de jonction du syntagme où ils apparaissent, et ces derniers par rapport à l'acmé de la formulation entière.

- 53 -

¹⁰ C'est-à-dire dans le chapitre suivant où seront déplacés les repères concernant la versification dans le *Jeu verbal*.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

SECONDE OPÉRATION TRANSFORMATIONNELLE DE L'ÉNONCÉ
ADDITION. AMPLIFICATION DE TERMES.

Les mots adjoints aux trois syntagmes de la phrase de M. Jourdain peuvent devenir de véritables propositions que l'on appelle propositions relatives qui sont en quelque sorte des phrases dans la phrase.

Voici deux exemples de ces propositions que je transcris comme des phrases complètes avec la place des césures et de l'acmé.

Un coquin | qui doit, | par cent raisons, | être le premier à cacher les choses que je lui confie | est le premier à les aller découvrir à mon père.

Je voyais | à Madrid | que la république des lettres était celle des loups | toujours armés les uns contre les autres.

La première phrase comprend trois termes en protase : le sujet, le verbe, la circonstance, et un terme en apodose : le complément, dont la proposition relative fait partie intégrante du syntagme. Cette phrase est analogue à une autre modification possible de la phrase type que nous avons proposée.

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

La seconde phrase est bâtie sur le même modèle, sauf que, cette fois, la flexion n'apparaît pas après le sujet, car on ne détache jamais le pronom du verbe, pas plus que l'article d'un substantif ; et que le complément est lui-même une proposition complète, dont le complément lui-même est amplifié par un qualificatif que l'on traite comme une apposition.

Ces syntagmes présentés comme faisant partie d'une phrase complète s'emboîtent les uns dans les autres à la manière d'un pied télescopique quand ils font partie d'un syntagme amplifié. Je leur donne à présent la forme exacte qui leur est attribuée par leur auteur, et j'interrompt volontairement la formulation pour rendre sensible leur valeur de protase aboutissant un suspens d'écoute.

Un coquin qui doit par cent raisons être le premier à cacher les choses que je lui confie |...

Molière, Les fourberies de Scapin, III, 3.

Voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups toujours ornés les uns contre les autres |...

Beaumarchais, le barbier de Séville, I, 2.

Dans le premier cas, il s'agit d'un syntagme sujet, dans le second un syntagme ayant valeur de circonstances, mais, dans la grammaire du phrasé, l'un et l'autre sont des formulations suspensives. Le syntagme amplifié peut également se trouver en 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, 39.1.

Dans l'amplification d'un syntagme, on peut distinguer, je crois, la préposition relative dont le pronom sert de ligature de l'apposition du participe où une césure annexe. Ainsi me semble-t-il préférable de phraser d'un trait :

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie.
Racine, Phèdre I, 3.

Mais on fera sentir une césure vocale quand le mot ligature est supprimé dans l'apposition ou le participe.

Vous offensez les dieux | auteurs de votre vie.
Racine, Phèdre, I, 3.

Que la veuve d'Hector | pleurant à vos genoux.
Racine, Andromaque, III, 3.

Il importe également de ne pas oublier ce genre de césures lorsqu'un élément du syntagme est déplacé.

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

De mes persécuteurs | j'ai vu le ciel | complice
Racine, Britannicus, III, 7.

La force frappante de ce vers vient de ce que l'énergie de la phrase est rassemblée sur le dernier mot, et que l'ensemble est structuré par un nombre décroissant de syllabes – 6|4|2 – alors que l'ordre numérique croissant est habituellement préféré dans l'art oratoire français. Pour cette raison, l'adverbe, généralement court, précède les syntagmes plus longs.

N'est-ce pas cette même Agrippine
Que mon père épousa jadis pour ma ruine ?
Racine, Britannicus, I, 4.

Je signale au passage qu'en vers certaines syllabes sont démultipliées par rapport à leur prononciation normale en prose pour former la diérèse.

La diérèse est une figure qui se fait lorsque par une liberté autorisée par l'usage d'une langue, un poète qui a besoin d'une syllabe de plus pour faire son vers, divise sans façon en deux syllabes les lettres qui dans le langage ordinaire n'en font qu'une.

Du Marsais, Encyclopédie, Diérèse.

Cette définition, quoique un peu sommaire ne rend pas compte des vertus du phrasé versifié dont nous reparlerons plus loin.

Pour en revenir à l'amplification d'un syntagme par une proposition relative, celle-ci peut être fragmentée par des éléments annexes ou par des inversions. Et je prends pour exemple les vers qui suivent ceux que je viens de citer :

Et qui | si je t'en crois | a | de ses derniers jours |
Trop lents par ses desseins || précipité le cours.
Racine, Britannicus, I, 4.

Les césures vocales sont ici nécessaires. Néanmoins elles ne doivent en aucune façon rompre la ligne générale de l'ensemble du syntagme. Il y a un tracé discontinu sans intonation intermédiaire.

Rappelons que 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'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

REPÈRE n°11 : SYNTAGME AMPLIFIÉ.

Les césures et les attaques marquées aux points de jonction des syntagmes dans une phrase complète, disparaissent ou s'atténuent quand cette phrase est inscrite dans l'ensemble d'un syntagme particulier sous la forme d'une proposition ou de plusieurs propositions enchaînées.

Une phrase entière peut également s'opposer à une autre dans un rapport syntagmatique.

Il y a des hommes | qui, | après avoir prêté serment à la République une et indivisible, | au Directoire en cinq personnes, | au Consulat en trois, | à l'Empire en une seule, | à la première Restauration, | à l'acte additionnel aux Constitutions de l'Empire, | à la seconde Restauration, | ont encore quelque chose à prêter à Louis-Philippe : | je ne suis pas si riche.

Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, XXXV, 3.

Dans cet exemple, on remarque l'accumulation de syntagmes de même nature dans la proposition relative en protase. Ce sera l'objet de la troisième opération transformationnelle de l'énoncé.

RÉSUMÉ DE LA SECONDE OPÉRATION :

ADDITION AMPLIFICATION DE TERMES.

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. Le syntagme amplifié n'a qu'une intonation placée sur la dernière syllabe, mais il peut avoir plusieurs élans de propulsion intermédiaire.

TROISIÈME OPÉRATION TRANSFORMATIONNELLE DE L'ÉNONCÉ

MULTIPLICATION. PLURALISATION DE TERMES.

Jusqu'à présent les phrases envisagées, sauf la dernière ne comportaient qu'un syntagme sujet, un syntagme verbal et un syntagme annexe à l'énoncé

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, IV.2.

L'attelage || suait, | soufflait, | était rendu.

La Fontaine, Le Coche et la Mouche.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Elle trahit mes soins, | mes bontés, | ma tendresse.
Molière, L'Ecole des femmes, III.5.

Les trois vecteurs suspensifs dans la première phrase, et les trois vecteurs conclusifs dans la seconde et la troisième phrase, ayant la même fonction syntaxique, sont parallèles, et non plus alignés sur l'ensemble d'une trajectoire comme précédemment. On a donné souvent à ce type de structure le nom de PARALLÉLISME, ÉNUMÉRATION ou ACCUMULATION.

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. C'est 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. 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, III.3.

Il me représenta l'honneur et la patrie.
Racine, Iphigénie, I.1.

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, I.3.

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, IV.4.

Parfois la césure vocale est atténuée par la prononciation à contretemps de la dernière syllabe du syntagme qui précède.

Ma gloi_re, | mon amour || vous ordonnent de vivre.
Racine, Iphigénie, V.2.

Je n'ai pu soutenir tes lar_mes, | tes combats.
Racine, Phèdre, I.3.

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, IV.2.

Elle me redemande | et son sang, | et sa vie.
Racine, Andromaque, V.4.

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,

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

*Je renonce à la Grèce, | à Sparte, | à son empire, ||
À toute ma famille.*
Racine, *Andromaque*, V.3.

- soit que le dernier terme résume les mots énoncés, ou qu'il frappe par l'image, ou par la réduction du nombre syllabique.

*Il sent alors son néant, | son abandon, | son insuffisance, | sa dépendance, | son
impuissance, || son vide.*
Pascal, *Pensées*, L.622; 8.131.

Pierre Fresnay usait à merveille de cet effet.

REPÈRE n°12 : SUCCESSION DE SYNTAGMES IDENTIQUES.

Quand une phrase comporte plusieurs syntagmes de même fonction situés les uns après les autres, la dernière syllabe de chacun des vecteurs doit avoir à quelques nuances près la même intonation. La singularité musicale de ce type de phrasé vient de la répétition d'une même note en intonation suspensive ou conclusive.

RÉSUMÉ DE LA TROISIÈME OPÉRATION :

MULTIPLICATION. PLURALISATION DE TERMES.

De même que plusieurs pétales identiques se greffent sur une même tige

Des syntagmes de même fonction peuvent être énoncés successivement dans une phrase. Pour former la corolle, la fleur d'hibiscus de Jean Cocteau dans le *Testament d'Orphée*, plusieurs syntagmes de même fonction peuvent être rattachés à un syntagme unique.

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.

Il y a analogie entre ce type de phrasé et une séquence cinématographique où l'on filmerait un archer lançant successivement plusieurs flèches, ou bien la cible où se plantent successivement les flèches lancées.

QUATRIÈME OPÉRATION TRANSFORMATIONNELLE DE L'ÉNONCÉ SOUSTRACTION. SUPPRESSION DE TERMES.

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. Et l'on peut dire en général que la formulation impérative qui ne comporte pas de flexion entre un syntagme sujet absent et le verbe, n'a pas d'acmé, et s'énonce comme une apodose.

Va-t'en l'attendre dans la rue.
Molière, *L'Avare*, I.3.

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*, I.1.

Parfois, lorsque le verbe est supprimé dans une formulation assertive et que deux termes sont en présence, la circonstance et l'objet par exemple, tantôt la césure est marquée, tantôt elle ne l'est pas selon l'ordre dans lequel ils sont énoncés.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

*Devant les maisons | de larges meules de foin.
Des rhododendrons parmi les pommes de terre.*
Hugo, Les travailleurs de la mer. Appendice.3.

Le balancement peut être produit par le rapprochement de termes les plus divers.

Amas d'épithètes, | mauvaises louanges.
La Bruyère, Les caractères. Des Ouvrages de l'esprit, 13.

Deux phrases juxtaposées peuvent avoir un lien de subordination implicite par la suppression d'une conjonction sous-entendue.

Vous n'êtes point gentilhomme : | vous n'aurez point ma fille.
Molière, Le bourgeois gentilhomme ?

Parfois la principale en apodose est elliptique.

*Si quelque joueur adroit veut entrer en partie et balloter à nous deux le léger
volant de mes pensées, | de tout mon cœur.*
Beaumarchais, Lettre sur le Barbier de Séville.

On rencontre également des ellipses lorsque deux phrases s'établissent dans un rapport de symétrie.

Enfin | les uns | sont contents : | les autres | non.
Sévigné, Lettre du 17 février 1679.

Benjamin | est sans force, | et Juda | sans vertu.
Racine, Athalie, I, 1.

Les orangers | étaient couverts de leurs fruits, | et les myrtes | de leurs fleurs.
Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, 15.7.

Vivant, | il a manqué le monde ; | mort, | il le possède.
Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, 24.8.

REPÈRE n°13 : MOTS SOUS-ENTENDUS.

Une césure vocale franche est nécessaire toutes les fois qu'un mot est supprimé par sous-entente à l'endroit même où il devrait se situer dans la formulation complète.

RÉSUMÉ DE LA TROISIÈME OPÉRATION :

SOUSTRACTION, SUPPRESSION DE TERMES.

Les suppressions de termes, appelées généralement 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, du balancement de l'énoncé privé de structure logique, dans certains cas.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 pratiques de la syntaxe aux quatre opérations arithmétiques de base, que chacun manie depuis l'enfance, pour rendre accessible le propos, 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.

Les césures vocales, nous l'avons vu, marquent la frontière des syntagmes. Outre la césure normative entre le sujet et le groupe 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 la structure profonde de la syntaxe, pour marquer les écarts expressifs opérés par l'écrivain dans la formulation qu'il a tracée choisie. 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. Change, 29.

Chaque interruption dans l'énoncé d'un texte, et jusqu'à la plus légère, alerte l'oreille du public. Quand il y a concordance entre les césures vocales et les césures syntaxiques, l'esprit du spectateur participe à l'édification de la phrase.

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, 2.5.1.

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

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 lire 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.

Chaque unité syntaxique est liée à une pulsation respiratoire particulière du poète, et 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, inchangeable, aussi rythmée, aussi sonore.

Flaubert, Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852.

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. A 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, 1.2.3.

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 continuel 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'embarras, 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, 17.

L'alexandrin français, avec sa fameuse césure à l'hémistiche, 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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*, 1.

Certains grammairiens le réproouvent, tandis que d'autres y consentent.

Il faut éviter les vers dans la prose autant qu'il se peut, surtout les vers alexandrins.

Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, 1.

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. Elocution*.

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,

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*.

Comme on le voit, 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 d'après ce modèle.

Or, 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Je vis de bonne soupe, | et non de beau langage.
Molière, Les Femmes savantes, II.7.

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

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, 3.1.6.

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, I.3.

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.

Est-ce un vers de Corneille ? Non, c'est une phrase en prose de Molière (Don Juan IV, 4). La prose de Dom Luis diffère de celle de Pierrot. Pourquoi le vers de Stratonice ne peut-il différer de celui de Pauline ?

Je lui dirai : Partez et ne me voyez plus.

Est-ce de la prose ? Est-ce un vers de Molière ? Hors de son contexte, il est difficile de trancher ? C'est un vers de Racine prononcé par Titus (Bérénice II,2)

Il faut prendre le vers où il est.

Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes.
Racine, Phèdre, V.6.

La prose dirait-elle autrement ? Non, encore un coup ; mais il ne fallait pas dire mieux, sous peine de dire mal.
La Harpe, Lycée, 3.1.1.2.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 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 ? Langue Française, 56.

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, 3.1.1.2.

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 nombres 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.

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.

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'oeil 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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. Il y a un art de dire le maximum de choses dans le minimum de mots, et ceux-ci 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.

Mais...

Achevez.

Hélas !

Parlez.

Rome... L'empire...

Eh bien ?

Sortons, Paulin : je ne lui puis rien dire.

Racine, Bérénice, II.3

Sur Titus et sur moi réglez votre conduite :

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

Racine, Bérénice, V.7.

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.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?

Qu'il mourût.

Corneille, Horace III.6.

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.

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, 2.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

Mes seuls gémissements font retentir les bois.

Racine, *Phèdre* II, 2.

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

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

- *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.

Racine, *Bérénice*, IV.5.

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

Racine, *Britannicus*, IV.3.

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

Racine, *Andromaque*, II..1.

- *Le délice de Racine, c'est cet accord intime de la pensée et du sentiment qui multiplient 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.

Racine, *Bajazet*, II.1.

- *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*.

Il s'agit avant tout d'ouvrir l'oreille à la musique verbale, aux accords produits par les mots mis en présence, et d'éprouver les vertus de ces modulations légères que la versification propose.

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

Corneille, *Polyeucte*, I.3.

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

Racine, *Britannicus*, II.2.

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.

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 :

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Titus en m'embrassant m'am'na d'avant vous (!)

Racine, Bérénice, I.4.

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, I.2.

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.

Contournons cet homme désagréable pour nous remémorer un des plus beaux vers de la langue française que nous devons à Desportes extrait de son sonnet à Icare :

Le ciel fut son désir, la mer sa sépulture.

Le vers est l'union de la syntaxe et de l'arithmétique. L'alexandrin est une mesure syllabique adaptée à 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.

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.

Finalement, dans le phrasé versifié, réside une politesse articulatoire, qui démultiplie 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.

El-le-n'y-rè-gne-pas, el-le-les-ty-ran-nis(e).

Corneille, Polyeucte, II.2.

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

Molière, Le Misanthrope, III.4.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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*, III.3.

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*, II.8.

Prose et vers se rejoignent parfois comme en l'amorce de ces deux récits pour séduire l'oreille et par la magie verbale.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Racine, *Athalie*, II.5.

C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.
Flaubert, *Salammbô*, 1

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, son rayonnement.

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.
Pascal, *Pensées*, L.201; B.206.

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*, 31 mars 1853.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

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.

Voilà pourquoi les études qu'on a pu faire de la prose dite poétique où l'on croyait en trouver la raison dans la répétition de nombres sont dans l'erreur. Je trouve, quant à moi, une analogie entre la prose et la cadence musicale où les barres de mesures n'apparaissent pas. La prose a ses tours expressifs qui mettent en relief certaines parties de l'énoncé, que la réécriture en formulation réduite permet de découvrir.

Il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe.

Maupassant, Préface de Pierre et Jean.

Toute la face de la terre aurait changée si le nez de Cléopâtre eût été plus court.

Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre eût été changée.

Pascal, Pensées L.413, B.102

Supposons que Pascal ait écrit :

L'homme n'est qu'un roseau, mais c'est un roseau pensant.

La voix ne trouve aucun appui sûr et demeure dans un suspens pénible, mais il a écrit :

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible dans la nature, mais c'est un roseau pensant.

Pascal, Pensées L.200, B.347.

Et la phrase vibre tout entière avec une ampleur magnifique.

Claudé, Réflexions et propositions sur le vers français.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

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.

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.

LES CÉSURES MÉTRIQUES

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 apprennent à tomber
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.*

Boileau, Art poétique, I.

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.

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.

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. 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.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité

La Motte Houdar, Les amis trop d'accord

Avant de préciser ces choses, aujourd'hui méconnues, je laisse parler d'autres écrivains qui peuvent éclairer le comédien sur sa façon de phraser le vers. La plupart des textes que je cite ne sont pas réédités, voilà pourquoi je leur donne ici une place de choix, d'autant que les traités de diction ou de versification ne les mentionnent jamais.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

La plus petite suspension suffit au milieu du vers héroïque français pour le diviser en deux parties égales ; mais, indépendamment de ce repos que la règle prescrit, les poètes qui ont de l'oreille savent de temps e temps couper différemment le vers pour en varier la cadence.

*Je suis vaincu | Pompée | a saisi l'avantage
D'une nuit qui laissait peu de place au courage.
Racine, Mithridate, II, 3.*

*Voilà mon cœur : | c'est là que ta main doit frapper. |
Au devant de ton bras | je le vois qui s'avance. |
Si ta haine m'envie un supplice si doux |
Ou si | d'un sang trop vil | ta main serait trempée |
Au défaut de ton bras | prête-moi ton épée.
Donne.
Racine, Phèdre, II, 5.*

*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, Eléments de littérature. Alexandrin.*

Il est vrai que par lui-même, (l'alexandrin), il est voisin de l'uniformité ; mais aussi le grand art est de varier la mesure sans la détruire et de couper le vers sans le briser. Le moyen qu'ont employé nos bons poètes, c'est de placer de temps en temps des césures ou des repos à différentes places, en sorte qu'un vers ne ressemble pas à l'autre. De ne pas toujours procéder par distique et de finir le sens en faisant attendre la rime.

*Il faut des châtimens dont l'univers frémitse |
Qu'on tremble en comparant l'offense et le supplice |
Que les peuples entiers | dans le sang | soient noyés. |
Je veux qu'on dise un jour aux siècles effrayés :
« Il fut des Juifs. | Il fut une insolente race. |
Répandus sur la terre | ils en couvraient la face. |
Un seul | osa | d'Aman | attirer le courroux. |
Aussitôt | de la terre | ils disparurent tous. | »
Racine, Esther, II, 1.*

*La césure est toujours placée avec une intention relative au sens.
La Harpe, Lycée, II, 1, 1.*

Il y a d'autres moyens avoués par l'art, comme de couper des phrases de manière que celle-ci commence par une rime, et que celle-là finisse par un autre, de couper le vers lui-même de manière que la fin du vers se rejoigne au commencement de l'autre, mais toujours sous cette condition indispensable que cet enjambement aura une intention et un effet sensible, et que la phrase poétique n'en sera que plus ferme et plus soutenue.

*Ce matin | j'ai voulu devancer la lumière. |
Je l'ai trouvé | couvert d'une affreuse poussière |
Revêtu de lambeaux | tout pâle. | Mais son oeil |
Conservait | sous la cendre | encor le même orgueil. |
Racine, Esther, II, 1*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Dans ces vers, les derniers mots de l'un se rattachent au commencement de l'autre, il est vrai, mais de façon que le sens et la construction vous y portent malgré vous, et alors la rime a disparu sans que le rythme en souffrît ; il est conservé, et même frappant dans ces césures si expressives, où l'action est marquée par ce mouvement qui suspend le vers, et dans ces mots revêtu de lambeaux, tout pâle, la prononciation même vous arrête sur la pâleur, et en même temps le vers remonte par ces mots mais son œil, et vous porte naturellement à l'autre vers.

La Harpe, Lycée, III, 1. 2.6.

Il s'ensuit donc que le phrasé du vers doit suivre le fil sinueux du discours.

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, 1.

Quand le vers est fait de manière que le repos de la césure coïncide avec le léger repos du sens, le vers peut être lu avec facilité. Mais s'il arrive que la césure sépare des mots intimement liés par le sens, la règle, en ce cas, c'est de n'avoir égard qu'au repos du sens.

Blair, Cours de rhétorique, 33.

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, 1.2.3.

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 F. Lot, 1929.

REPÈRE 14 : 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..

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, 9.2.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Les acteurs qui enjambent presque toujours sur le vers suivant avant que de reprendre haleine, ou qui la reprennent avant que d'avoir fini le vers, empêchent qu'on ne sente le vice de la cadence trop uniforme.

Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, 35, 1.

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'Evolution du vers français au XVII^e siècle*, 6.5.

Les césures métriques au milieu du vers classique ne sont donc à proprement parler que des frontières en pointillé sur une carte. Ce ne sont pas des césures vocales. Elles ne concernent que 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'Hyrcanie.

Verlaine, *Dans la grotte*.

*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*. 6

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

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

Garnier, *Hippolyte*, II.

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* II.1.

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

Racine, *Britannicus*, I.2.

S'est-on avisé, d'autre part, que, par une bizarrerie métrique, la voyelle e prononcée en prose, devait jouer en vers devant toute consonne ?

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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

Aussi était-il matériellement impossible à Racine d'écrire :

Quelle joi-e d'enlever une si belle proie

C'était un vers faux de treize syllabes. Il a donc opté pour l'enjambement, car en fin de vers cette voyelle était supprimée, comme le fait ici Corneille.

*Je m'aime un peu moi-même, | et n'ai pas grande envie
De vous sacrifi-er le repos de ma vie.*
Corneille, Othon, II, 5.

*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.

*J'ai, | miséra_ble, | j'ai la poitrine embrasée
De l'amour que je porte aux beautés de Thésée.*
Garnier, Hippolyte, III.

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.

*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, 5.

Dans un phrasé uniquement syntaxique, il y a mise en relief du sens, mais risque de négliger la prononciation des voyelles blanches, et des voyelles 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

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 déborde 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 prosodie.

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

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*, 5.

Courez au temple. | Il faut immoler... |

Qui ? |

Pyrrhus.

Racine, *Andromaque*, IV, 3.

Pour qui sait lire, aucun alexandrin n'a le même rythme, la même densité, la même énergie.

À titre de curiosité, il existe mathématiquement :

- pour un alexandrin sans césure interne une possibilité rythmique, et deux possibilités mélodiques (protase ou apodose), soit 2.
- pour un alexandrin contenant une césure interne 11 possibilités rythmiques, et 4 possibilités mélodiques, soit 44.
- pour un alexandrin contenant deux césures internes, 55 possibilités rythmiques, et 8 possibilités mélodiques, soit 440.
- pour un alexandrin contenant trois césures internes, 165 possibilités rythmiques, et 16 possibilités mélodiques, soit 2.640.
- pour un alexandrin contenant quatre césures internes, 330 possibilités rythmiques, et 32 possibilités mélodiques, soit 10.560.
- pour un alexandrin contenant cinq césures internes, 462 possibilités rythmiques, et 64 possibilités mélodiques, soit 29.568.

Non, | je n'ai pas bien dit tout ce qu'il lui faut dire.

Racine, *Andromaque* II, 5.

Ce dernier vers entièrement composé de mots d'une syllabe était considéré comme une négligence. Il était à proscrire selon Malherbe.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Un parler, le français, retient une élégance à paraître en négligé et le passé témoigne de cette qualité, qui s'établit d'abord, comme don de race foncièrement exquis. Les cas abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi : qui les traite, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiple, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions.

Mallarmé, Variation sur un sujet. Le Mystère dans les lettres.

*Ainsi | ce roi | qui | seul | a | depuis quarante ans |
Lassé tout ce que Rome eut de chefs importants |
Et qui | dans l'Ori-ent | balançant leur fortune |
Vengeait | de tous les rois | la querelle commune |
Meurt | et laisse après lui | pour venger son trépas |
Deux fils infortunés qui ne s'accordent pas. |*

Racine, Mithridate, I, 1.

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. Je crois par exemple que le charme qu'on a l'habitude de trouver à ces vers

*Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait ? A quel titre ?
Qui te l'a dit ?*

vient précisément de ce que le lien habituel de la syntaxe est volontairement rompu. « A quel titre? » se rapporte non pas à « Qu'a-t-il fait ? » qui le précède immédiatement, mais à « Pourquoi l'assassiner ? » Et « Qui te l'a dit ? » se rapporte aussi à « assassiner ».

On peut, se rappelant un autre vers d'Andromaque :

Qui vous l'a dit, seigneur, qu'il me méprise?

dire que : « Qui te l'a dit? » est pour « Qui te l'a dit de l'assassiner? ». Zigzags de l'expression (la ligne récurrente et brisée dont je parle ci-dessus) qui ne laissent pas d'obscurcir un peu le sens.

Proust, Mélanges.

Et 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. De même dans Victor Hugo :

Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit.

Hugo, Ce que dit la bouche d'ombre.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Impossible à penser, ce négatif est admirable.

Valéry, *Tel quel*. Littérature.

Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Baudelaire, *Recueillement*.

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.

On pourrait également citer bien d'autres formulations, qui, respectant la norme grammaticale, défient néanmoins l'entendement.

Aboli bibelot d'inanité sonore.

Mallarmé, *Ses purs ongles très haut...*

La terre est bleue comme une orange.

Éluard, *L'Amour la poésie*.

Mais 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*, II.5.

Il y a là un effet de réverbération, comme 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 relief de certains termes, qui opère comme la note sensible en musique fait désirer la tonique où l'accord se déploie, ignorera toujours le plaisir musical d'un texte poétique. 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'Ecole des maris*, II.3.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

De cette nuit, | Phénice, | as-tu vu la splendeur ?
Racine, Bérénice, I.5.

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

Des enfants de son fils | détestable homicide.
Racine, Athalie, I.1.

Homicide détestable des enfants de son fils.

On remarquera 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.

Voilà | de ton amour | le détestable fruit.
Racine, Andromaque, V.3.

La remise en prose de ce vers est absolument hideuse :

Voilà le fruit détestable de ton amour.

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.

Et | dans un fol amour | ma jeunesse | embarquée
Racine, Phèdre, I.1.

La traduction de ce vers en structure profonde donne un vers faux et neutralise la formulation en supprimant deux césures vocales.

Et ma jeunesse | embarqué-e dans un fol amour.

Plusieurs métapositions densifient parfois considérablement la formulation réduite à la norme syntaxique

Ah ! | qu'il soit le père de la patrie | s'il veut.

Ah! | que | de la patrie | il soit, | s'il veut | le père,

Vers à cinq césures internes qui fait contraste avec le vers suivant, phrasé d'un trait :

Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère.
Racine, Britannicus, I.1.

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

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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

*Frères humains, | qui | après nous | vivez, |
N'ayez les coeurs | contre nous | endurcis.
Villon, Épitaphe.*

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 l'effet spectaculaire de cette formulation est accru par la voyelle blanche à contretemps.

*Épi_re | c'est assez qu'Hermi-o_ne | rendue |
Perde à jamais | tes bords et ton prin_ce | de vue.
Racine, Andromaque, II.3.*

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

Et c'est la prononciation de la voyelle blanche à contretemps de la syllabe centrée sur la voyelle e ouvert comme une ligature qui renforce l'expressivité de ce type d'inversion.

*Tout mon sang | de colère et de hon_te | s'enflamme.
Racine, Esther, III.4.*

- 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, IV.5.*

Quel est le sens de ce vers? Je t'aimais, quoique tu fusses inconstant: que n'aurais-je donc pas fait, c'est-à-dire, combien donc ne t'aurais-je pas aimé, si tu avais été fidèle? Mais la construction serait encore assez pleine s'il y avait : Je t'aimais inconstant : qu'aurais-je donc fait, toi étant fidèle? ou bien si tu avais été fidèle? L'ellipse est donc à peu près tout entière dans le second hémistiche. et elle est dans ces mots si tu avais été, ou ces mots toi étant, que la plénitude grammaticale exigerait entre fait et fidèle. Or pourquoi ces mots ont-ils été supprimés par le poète? C'est qu'il est si aisé de les suppléer. et que la concision du discours en fait souvent la chaleur et la force, c'est que surtout le poète faisait parler ici la passion. et que le langage de la passion doit être vif, animé. rapide. impétueux comme elle. Suppléez ce qui a été supprimé si à propos, et dites : Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je donc fait si tu avais été fidèle? quelle langueur et quelle faiblesse substituées à tant de feu et à tant d'énergie ! Eh ! que serait-ce si, détachant inconstant du régime, on disait, au lieu de Je t'aimais inconstant, Je t'aimais, quoique tu fusses inconstant, ou quelque inconstant que tu fusses? Alors la froideur irait, s'il faut le dire, jusqu'à la glace.

Fontanier : Les figures du discours - Ellipse.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

La syntaxe contrainte et canalisée par le nombre dans le vers et par les lois subtiles de l'euphonie, rend le plus souvent la formulation verbale plus dense par méta-position ou suppression de termes. 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. Et c'est là ce qu'il faut considérer dans la diction des vers, non comme une bizarrerie, 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 triacles.

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.

LES LONGUES ET LES BRÈVES

En grec et en latin, 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 accentuations prescrites pour deux syllabes, huit accentuations pour trois syllabes, ou seize accentuations pour quatre syllabes. Et chaque groupe de syllabes, accentuées ou non, formait un pied sur quoi s'est établie la métrique du vers ancien. 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
ïambe	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	__UU	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__UU	re-SOL-ve-re
diiambe	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
choriambre	__UU__	PON-ti-fi-CES
ditrochée	__U__U	CAN-ti-LE-na

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 de l'Iliade et de l'Énéide.

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.

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.

Phébus, | Amour, | Cypris, | veut sauver, | nourrir, | et orner, |
 U _ U _ U _ U U _ U _ U U _
 Ton vers, | et ton chef | d'ombre | de flamme, | de fleurs. |
 U _ U _ _ _ U U _ U _ U _

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.

Comme on le voit, notre alexandrin français n'a rien à voir avec cet hexamètre antique, auquel on a prétendu le comparer.

Il 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.

Notre alexandrin, lui, est structuré par un nombre fixe de syllabes pour un nombre indéterminé d'accents toniques. C'est là son originalité qu'il importe de préserver dans le phrasé du vers.

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 inflexion 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.

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,

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

- 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.

constituTION
constitutionNEL
anticonstitutionNEL
anticonstitutionnelleMENT

le présiDENT
le président-direcTEUR
le président-directeur-généRAL
le président-directeur-général d'une sociÉTÉ
le président-directeur-général d'une société de producTION

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 : car ce sont ces sortes d'accents qui empêchent que le discours ne soit continué d'un même ton.

Bouhours, Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 2.

Ce qui frappe l'oreille de l'étranger qui entend parler la langue française, c'est cette fluidité qui neutralise les accents toniques particulier des mots au profit du point d'inflexion général, fluidité à laquelle tout concourt : les liaisons par consonnes adoucies, les enchaînements de voyelles si fréquentes, les délicates ligatures du e ouvert, que l'on appelle improprement muet quand il se prononce. 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, 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, 2.

Le vers français n'a aucune cadence propre. C'est un espace déterminé de syllabes, qui sert de support et de prétextes aux rythmes les plus variés. Et c'est là même qu'il faut chercher son appui mélodique.

Quand le poète désire frapper de quatre accents un alexandrin, il a ses raisons. 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, I.1.

Mais tout dort | et l'armée | et les vents | et Neptune.

Racine, Iphigénie, I.1.

S'il est permis de déceler 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, I.4.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Libérons l'alexandrin français de toute intrusion étrangère. Il n'a déjà que trop tendance, hélas! à être imité comme il est par les récitaions scolaires, à imiter le rythme iambique de la marche au pas cadencé avec six iambes

En-RANG, par-DEUX, en-RANG, par-DEUX, en-RANG, par-DEUX !

ou le roulement du tambour avec quatre anapestes.

Ba-da-BOUM, ba-da-BOUM, ba-da-BOUM, ba-da-BOUM !

Au collège, où l'enseignement était dispensé par le clergé, les pères scandaient les vers de Racine comme 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.

Gide, de son côté, 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 anglais qui demande ce mode d'investigation. 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.

Racine, Phèdre, IV.2.

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, 21 février 1934.

Marmontel, Fénelon et l'abbé Batteux le signalaient avant Gide et Valéry, 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 des erreurs qui oppriment.

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.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 3.1.5.

Laissons enfin Claudel en terminer avec cette notion parasite des longues et des brèves, et des pieds métriques en poésie, puisque nous avons en français des vers purement syllabiques.

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.

REPÈRE 15 : SCANSION DU VERS FRANÇAIS.

Le vers français est constitué par un nombre fixe de syllabes qui canalise l'expression syntaxique et qui oblige l'orateur à prononcer toutes les voyelles qui en compose la structure. Il a le privilège unique de n'être pas soumis à l'accent tonique de chaque mot. Il est l'expression du nombre, mais non d'un rythme. La scansion du vers syllabique français n'est déterminée que par les césures syntaxiques.

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.

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.

Mallarmé, Variations sur un sujet.

La fille de Minos et de Pasiphaé.

Racine, Phèdre, I.1.

*Je sais que votre coeur se fait quelques plaisirs
De me prouver sa foi dans ses derniers soupirs.*

Racine, Bajazet, II.5.

*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, V.7.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Et j'en propose une autre, 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 coulevre, 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.

Racine, Athalie, II.5.

- *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

Racine, Iphigénie, IV.4.

Je ne respire pas dans cette incertitude.

Racine, Bérénice, II.5.

Par quels embrassements il vient de m'arrêter

Racine, Britannicus, V.3.

- *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!*

Claudé, Conversation sur Jean Racine.

L'image idéale du phrasé de ce type de vers, dont parle Claudé, m'évoque un bronze grec qui se trouve au Musée National d'Athènes, le Zeus d'Histiæa, 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.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 1.2.1.

La langue française est comme ces belles rivières qui enrichissent tous les lieux par où elles passent, qui, sans être ni lentes ni rapides roulent majestueusement leurs eaux, et ont un cours toujours égal.

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

REPÈRE 16 : 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.

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, 18 décembre 1853.

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. Pour l'aspect technique de cette question, je fais appel à deux acteurs illustres qui proposent ou de phraser d'un souffle plusieurs vers, ou de respirer souvent de façon imperceptible, mais, dans les deux cas, de tenir compte uniquement des flexions syntaxiques.

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 |
Ils suivaient | sans remords | leur penchant amoureux |
Tous les jours | se levaient | clairs et sereins pour eux.*

Racine, Phèdre, IV.6.

Ces vers harmonieux et douloureux étaient applaudis par le public, qui subissait un charme sans en approfondir le pourquoi.

Francisque Sarcey et Jules Lemaître s'étaient enthousiasmés pour ma façon de dire ces quatre vers dans "un murmure ininterrompu de source". C'est Jules Lemaître qui parle.

Sarah Bernhardt, L'Art du théâtre.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Sarah Bernhardt nous montre là que plusieurs phrases indépendantes juxtaposées peuvent faire partie d'un même mouvement de la pensée. Pour illustrer la technique proposée par Talma, je citerai ces dix alexandrins de Rimbaud dont le point d'exclamation final marque l'aboutissement unique de l'intonation, sur la cent-vingtième syllabe.

*Et comme il savourait surtout les sombres choses |
Quand | dans la chambre nue aux persi-ennes closes |
Haute et bleue | âcrement prise d'humidité |
Il lisait son roman | sans ces_se | médité |
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées |
De fleurs de chair | aux bois sidéraux | déployées |
Vertige | écroulements | déroutés et pitié |
Tandis que se faisait la rumeur du quartier |
En bas | seul et couché sur des pièces de toile
Écrue | et pressentant vi-olemmment la voile!
Rimbaud Les poètes de sept ans.*

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 ; c'est surtout devant les voyelles et particulièrement devant l'a et l'e que l'on peut le plus facilement dérober cet artifice au spectateur... Il faut bien se garder que l'oreille, l'œil même du spectateur soupçonne que vous respirez. J'avoue en même temps qu'il faut beaucoup d'habitude et d'exercice pour se familiariser avec cette opération mécanique. 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.

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. Je n'ai pas cité l'exemple de Talma, emprunté à une tragédie tombée dans l'oubli, mais tous deux ne font états ni des césures métriques, ni des longues et des brèves qui sont les Charybde et Scylla de la diction française et qui empêchent le comédien dans une psalmodie ronronnante et monotone, contre laquelle 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 gênaient son génie ardent, prêt à se développer : et, malgré la contrainte où il se sentait retenu, il fit entendre enfin pour la première fois au théâtre les véritables accents de la nature. Plein d'une sensibilité forte et profonde, d'une chaleur brûlante et communicative, son jeu plut à la jeunesse, entraînée par les emportements de son action, par la chaleur de son débit, et surtout émue par les accents d'une voix profondément tragique. Les amateurs de l'ancienne psalmodie, fidèles à leurs vieilles admirations, le critiquèrent amèrement ; ils l'appelèrent le taureau. Ils ne retrouvaient pas en lui cette déclamation redondante et fastueuse, cette diction chantante et martelée où le profond respect pour la césure et la rime faisait tomber régulièrement les vers en cadence.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, une tentative consciente ou inconsciente chez les acteurs de mauvaise foi de réduire à néant l'évidence du verbe, sa vertu de 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 ailés, esprits poitrinaires à gilet de flanelle, que cette régularité tout extérieure qui indigne 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. Donc de quelle puissance d'embêtement pour nous n'est-il pas armé, le double entraveur qui a, tout à la fois, dans ses attributions, le sabre du gendarme et les ciseaux du critique.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 9 décembre 1852.

Seuls les poètes nous diront ce qu'est la poésie, et 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 principe essentiel de la mécanique poétique – c'est-à-dire des conditions de production de l'état poétique par la parole – est à mes yeux cet échange harmonique entre l'expression et l'impression.

Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix, entre la Présence et l'Absence, oscille le pendule poétique.

Valéry, *Poésie et pensée abstraite*.

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.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

La musique consiste à faire oublier la mesure tout en l'observant rigoureusement.
Valéry, Cahiers – Poésie.

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.

Le lyrisme est en quelque sorte du réel déployé à la façon dont l'arbre étend son feuillage.

Il en est de l'homme comme de l'arbre. Plus il veut s'élever vers les hauteurs et la clarté, plus fortement ses racines s'enfoncent dans la terre, dans les ténèbres et les profondeurs.

Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, I, 6.

*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 rime peut causer trois sortes de plaisirs. L'un est relatif à l'organe, c'est le sentiment de la consonance; et ce plaisir, je l'avoue est factice : il ressemble à l'usage de certaines odeurs qui ne plaisent pas, qui déplaisent même à ceux qui n'y sont pas accoutumés, et qui deviennent une jouissance et un besoin par l'habitude. Il y aurait peu de bon sens à raisonner cette espèce de plaisir et à le disputer à ceux qui en jouissent : il s'agit seulement de savoir s'il est réel et s'il est sensible; dès lors, naturel ou factice, c'est un plaisir de plus, et il ne saurait trop y en avoir dans la nature et dans les arts.

La rime n'intéresse pas seulement l'oreille, elle soulage, elle aide la mémoire; et si c'est un plaisir pour l'esprit de se retracer fidèlement et sans peine les idées qui lui sont chères, tout ce qui rend léger et facile ce travail de la réminiscence, doit être un agrément de plus. Or il est certain que la rime donne à la mémoire des signaux plus marqués pour retrouver la trace des idées. Par ce rapport de consonances, un mot en appelle un autre; et tel vers nous aurait échappé, qui, par cette extrémité que l'on tient encore, sera retiré de l'oubli.

La rime est enfin un plaisir pour l'esprit par la surprise qu'elle cause, et lorsque la difficulté, heureusement vaincue, n'a fait que donner plus de saillie et de vivacité, plus de grâce ou d'énergie à l'expression ou à la pensée, soit par la singularité ingénieuse du mot que la rime a fait naître, soit par le tour adroit, et pourtant naturel, qu'elle a fait prendre à l'expression, soit par l'image nouvelle et juste qu'elle a présenté à l'esprit; la surprise naît de ces hasards réservés ou talent, où la recherche est déguisée sous l'apparence de la rencontre; cette surprise mêlée de joie est un plaisir à chaque instant nouveau pour qui connaît l'indocilité de la langue et les difficultés de l'art.

Marmontel, Encyclopédie, Rime.

Telle est la triple justification que Marmontel propose à cette autre contrainte du vers français : la rime.

Mais laissons la place aux frondeurs :

*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 n'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 tenues, ni sur les tours naturels, ni sur la clarté des expressions. La rime ne nous donne que l'uniformité des finales qui est 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Les unités syntaxiques, nous l'avons vu, donnent la vie au vers. Chaque syllabe finale de ces unités joue donc un rôle mélodique dans la formulation verbale. Comme la rime propose en outre des identités sonores, le poète, s'il en veut user, se servira de chaque vers d'un distique comme d'un syntagme pour l'opposer à l'autre. Mais les sonorités finales, identiques pourtant, seront alors sensiblement modifiées par l'intonation suspensive de la protase et l'intonation conclusive de l'apodose. Et l'on peut dire que, dans le vers, les rimes, apparemment semblables, diffèrent par leur accent mélodique.

Dans le doute mortel dont je suis agité, |
Je commence à rougir de mon oisiveté.

Racine: Phèdre I, 1.

Transporté d'une ardeur qui ne peut être oisive, |
Je rejoindrai bientôt les Grecs sur cette rive.

Racine: Iphigénie I.2.

Pour obtenir cet effet musical, Racine, on le remarque, enjambe la césure à l'hémistiche. Ce qui prouve encore que la licence est expressive, et que les versificateurs scrupuleux ne seront jamais poètes. Et si Racine prend des libertés avec la structure métrique au profit de l'inflexion mélodique, il prend aussi des libertés avec la rime qu'il atténue en l'incluant dans une unité syntaxique plus vaste que l'alexandrin.

*Nous n'avons qu'à parler. | C'en est fait. | Quelle joie
D'enlever à l'Épire une si belle proie!*

Racine, Andromaque, II.3.

Nous avons même vu précédemment qu'il enchaîne parfois deux ou trois vers sans marquer ni césure à l'hémistiche, ni rime. C'est par la diversité que le poète est expressif. Il connaît les règles et s'en joue. Et nous retrouvons l'aspect ludique de l'écriture, versifiée ou non. Ce que l'artiste redoute le plus, c'est la monotonie.

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.

Pour revenir à la rime, les poètes ont remarqué, dans un souci euphonique de varier les timbres, que certains mots avaient une finale plus vibrante que d'autres.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, 1.2.5.

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, les connaissances plus précises que nous avons aujourd'hui de la phonétique permettent de nommer finales vocaliques les rimes masculines et finales consonantiques les rimes féminines.

Les mots terminés par une voyelle sonore - *esprit, vertu, courroux, clarté, heureux, nouveau, forêt, état, festin, profond, amant* - ont en effet une finale plus nette et plus précise que les mots terminés par une ou deux consonnes sonores, qui rendent la dernière syllabe plus vibrante - *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 ainsi de sexe !

Voltaire essaie de faire sentir à un étranger toute la beauté de ces finales vibrantes, dites féminines, dans un texte fameux, où il croit attribuer le mérite de ces sonorités à la présence fantôme de la voyelle e non prononcée en finale.

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, 24 janvier 1761.

C'est donc bien de la retombée vibrante des consonnes qui suivent la voyelle sonore que parle Voltaire, et il entend juste cette singularité de la langue française, qui déconcerte l'oreille de l'Italien, car, dans sa langue, la syllabe en chute après la syllabe accentuée fait sonner très effectivement une voyelle en mineur.

Or bien des mots échappaient à la classification binaire dont nous parlons. *Souvenir, futur, amour, univers, bonheur, remords, devoir*, 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Et l'on retombe alors dans le domaine de la grammaire, et non des raretés musicales de l'euphonie.

Les adjectifs sont tantôt masculins, tantôt féminins, mais, quoique se prononçant de la même manière avec une finale vocalique ou consonantique - *étonné, étonnée; obscur, obscure*.

Le plus étrange est que les verbes conjugués à la troisième personne de l'imparfait étaient masculins au singulier et féminins au pluriel, tut en ayant la même prononciation : *il/elle avait, ils/elles avaient*.

On a alors interdit de faire rimer un mot singulier avec un mot pluriel. Les poètes ont donc utilisé les ambiguïtés de l'orthographe pour ôter ou donner à un mot la marque d'un pluriel fictif. *Je vois*, pluriel malgré lui, pouvait rimer avec *la voix*, qui, quoique singulier portait un x pluriel, mais s'il rimait avec *foi*, on écrivait alors *je voi*.

On voulait encore que la rime fût pour l'œil. *Sang*, par exemple, ne pouvait rimer avec *innocent*. Et au milieu de toutes ces chicanes, apparaît ce fameux adverbe hybride, qui tantôt est féminin, tantôt est masculin. Si l'on ajoute à cela les limites des mots utilisables en français, on imagine que les poètes traitaient parfois la rime avec désinvolture.

Il y a des vers qui n'ont jamais rimé que pour l'œil, des vers qui ne rimaient que grâce à une prononciation provinciale qui avait droit de cité, et il y a enfin des vers qui ne riment plus aujourd'hui, parce que la prononciation ou l'orthographe a changé.

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, III.1.

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, 2.1.3.5.

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, II.3.

*C'est peu qu'avec son lait une mère amazone
M'ait fait sucer encor cet orgueil qui t'étonne.*

Racine, Phèdre, I.1.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

*Et lorsque avec transport je pense m'approcher
De tout ce que les dieux m'ont laissé de plus cher.*
Racine, Phèdre, III.5.

*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, II.1.

*Les dieux auront en vain ordonné son trépas :
Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.*
Racine, Iphigénie, III.7.

*La Judée en pâlit : le triste Antiochus
Se compta le premier au nombre des vaincus.*
Racine, Bérénice, I.4.

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, I.1.

REPÈRE 17 : 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.

L'oreille du poète est son seul guide. Libre à lui de trouver la rime intempestive par endroits, et de la faire sonner ailleurs par contraste. Libre à lui de faire chanter une rime à l'hémistiche, ce qui était interdit.

*Je te le dis encore, et, quoique j'en soupire,
Jusqu'au dernier soupir je veux bien le redire.*
Corneille, Le Cid, III.3.

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.

Claudiel, Réflexions et propositions sur le vers français.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, III.1.*

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'avisa 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

À cela, du reste, on pourrait trouver un certain nombre de raisons. La meilleure ne serait-elle pas encore cette longue docilité qui a fait longtemps du Français le sujet le plus facile à gouverner, notre amour de la règle et de la régularité, notre passion pour les formules simples et nettes qui font de nous le peuple le plus commode à mener, notre horreur de l'anarchie et tous les génies sont anarchiques, puisque chacun de ces puissances nouvelles considère comme une insupportable servitude l'ordre qui la précédait, notre horreur de l'anarchie, qui nous conduit trop souvent à la servitude, jusqu'à ce qu'une révolution fasse succéder un peu de liberté, payé par des désordres, à l'ordre acheté par l'asservissement?

Souriau, L'Evolution 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.

Les vrais législateurs des arts sont ceux qui, remontant aux principes des choses, après avoir étudié. et dans les hommes, et dans la nature. et dans les arts même, les rapports des objets avec l'âme et les sens, et les impressions de plaisir et de peine qui résultent de ces rapports; après avoir tiré de l'expérience de tous les siècles, surtout des siècles éclairés, des inductions qui déterminent, et les procédés plus sûrs, et les moyens les plus puissants, et les effets les plus constamment infaillibles, donnent ces résultats pour règles, sans prétendre que le génie s'y soumette servilement, et n'ait pas le droit de s'en dégager toutes les fois qu'il sent qu'elles l'appesantissent ou le mettent trop à la gêne. Ce sont des moyens de bien faire qu'on lui propose en lui laissant la liberté de faire mieux : celui-là seul a tort, qui fait plus mal en s'écartant des règles; et, comme il n'y a rien de plus commun qu'un ouvrage régulier et mauvais, il est possible, quoique plus rare, d'en produire un qui plaise universellement contre les règles et en dépit des règles. Mais la licence alors est obligée de mériter, à force d'agrément et de beautés qui lui soient dues, qu'on la préfère à plus de régularité.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, - arbitraires comme toutes les lois - et par les libertés qu'il prend relativement à elles. La liberté poétique est dans la longueur d'onde. C'est une affaire de goût et de sensibilité. À ce propos, Valéry hausse le ton pour répondre à des Vadius et à des Trissotins de son époque, qui lui reprochaient 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.

D'ailleurs, il paraît qu'il existe un précédent. Je l'ignorais. Thérive le signale chez Vigny. La même cause au dû produire le même effet.

En somme, si j'impose ti-ède, si quelques-uns trouvent ti-ède plus tiède que tiède, je n'ai pas à m'in-qui-éter d'avoir vi-o-lé la loi. Quoiqu'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.

Racine, Esther, I.4.

Et il n'y a pas de raison qui m'empêche de l'être.

Toute littérature qui a dépassé un certain âge montre une tendance à créer un langage poétique séparé du langage ordinaire, avec un vocabulaire, une syntaxe, des licences et des inhibitions, différents plus ou moins des communs. Le relevé de ces écarts serait très instructif.

Il résulte de ces remarques qu'il doit y avoir - et qu'il y a contraste nécessaire - constitutionnel, dirais-je - 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. Il exerce sur ce donné une action artificielle - c'est-à-dire voulue, reconnaissable - et il l'exerce à ses risques et périls. Si le linguiste est comparé à un physicien, l'écrivain se compare à l'ingénieur, et c'est pourquoi il lui est bon de consulter la linguistique. Il lui importe d'avoir une idée précise des lois majoritaires du langage, pour les utiliser à ses fins personnelles, et accomplir l'oeuvre de l'homme qui est toujours d'opposer la nature à la nature.

Valéry, Pièces sur l'art. Les droits du poète sur la langue.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 apprend et le nombre incalculable d'exceptions légalement employées, auxquels s'ajoutent les tours particuliers que chaque écrivain donne à son propre langage.

Le poète est un agent d'écarts, comme Valéry le proclame, c'est lui 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. Europe, 564.5.

L'acteur doit donc savoir que le poète est un homme libre parce qu'il a maîtrisé 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 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, 18 janvier 1852.

Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles, ni modèles, ou plutôt 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, véritables particules énergétiques du langage, des électrons en quelque sorte. De même que les signes graphiques de ponctuation signalent imparfaitement les césures vocales, de même l'orthographe ne précise guère la prononciation des mots. 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. La lecture en est difficile pour les non initiés et leur nomenclature n'est pas entièrement satisfaisante. Je signalerai, dans le tableau général des phonèmes que je propose, ces signes à titre indicatifs. Partons simplement des voyelles et des consonnes.

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, I.

C'est donc la voyelle sur quoi est centrée la syllabe qui constitue le premier élément musical du langage articulé.

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.

Les voyelles sont à considérer 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 et celles dont nous avons parlé, qui leur sont analogues.

L'air, sortant des poumons, est intercepté dans la bouche par les mouvements des lèvres de la langue, et du voile du palais 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.

Pour prendre physiquement conscience de ces opérations rapides, il suffit de bloquer fortement 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 immédiatement, et l'air, bloqué par les lèvres, s'échappe 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 le bord du palais, 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.

Ces huit phonèmes, qui obturent ainsi le conduit buccal aux lèvres, aux gencives des dents supérieures et à la racine de la langue sont appelés OCCLUSIFS.

Ces trois points d'articulation dans la bouche permettent de former à des variantes près les couples *f-v*, *s-z*, et *ch-j*, où l'air s'échappe avec un sifflement particulier, auquel s'ajoute la résonance du larynx.

Ces six phonèmes qui laissent échapper le souffle par frottement sont appelés fricatifs.

Deux autres phonèmes consonantiques n'ont pas d'équivalent, ni buccal, ni nasal. Il s'agit du *l* qui s'articule à la gencive des dents supérieures par la pointe de la langue, et le *r*, qui s'articule à la racine de la langue au contact du voile du palais.

Nous avons donc pour les seize phonèmes consonantiques français, trois points d'articulation et trois types de vibration. Certains 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.

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 des textes.

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 fermé*, qui en arrondissant les lèvres deviennent *u*, *eu fermé*, 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*, *du*, *deux*, *daim*, *d'un*.

Nous avons ensuite 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*.

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*.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Nous avons encore trois phonèmes particuliers, que nous relierons 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* ; *fouet*, *fou-et*, précisent bien la prononciation de ces phonèmes, que l'on appelle semi-consonnes. Toutefois l'un d'eux peut se trouver après la voyelle sonore. Il s'agit du *i*, qui est tantôt prononcé en diérèse ou en synérèse - *Sina-i*, ou en synérèse - *Sinaï*. Nous trouvons également ce phonème en finale dans le mot *soleil*.

On ne trouvera pas ici le phonème *ɲ*, du reste rare, car j'estime que la phonétique, dans ce seul cas est restée tributaire de l'orthographe, et ne tient pas compte de l'évolution de la langue. Pourquoi, je le demande, différencier phonétiquement *nielle* de *agnelle*, *nièce* de *Agnès*, et *panier* de *gagner*, sous prétexte qu'un *g* intervient graphiquement, alors que la sténographie emploie le même signe ? Et, s'il existe une progression vibrante dans la suite des phonèmes *p-b-m* et *t-d-n*, de telle sorte que le *m* le *n* se dénature en *b* et *d* quand un rhume de cerveau nous prive de nos harmoniques nasales, ce prétendu *g* nasalisé devrait se dénaturer en *g* dans les mêmes circonstances. Il s'agit bien en fait d'un *n* dit mouillé par la présence de la semi-consonne *i*, comme on parle de consonnes mouillées dans les mots *tien*, *dieu*, *sien*, *lien*, *kiosque*, *chien*, *pieu*, *bien*, *mieux*, *fier*, *viens* sans les distinguer par un signe phonétique particulier, puisqu'il s'agit de deux phonèmes conjoints.

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*, *pâte*, 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*, *occupation*, etc. - que la diction moderne a abandonné pour ne le réserver qu'à l'*a* accent circonflexe.

Dans le tableau que je propose, 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.

Les pourcentages mentionnés sont établis à partir d'un corpus de base totalisant 544.876 phonèmes répartis dans six cents textes d'auteurs les plus divers qui seront mentionnés plus loin.

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 de registre aigu sont plus faciles à véhiculer que les phonèmes de registre grave. Les deux séries de syllabes enchaînées qui suivent le démontrent.

ti-si-di-zi-li-ni-nin
pou-fou-bou-vou-mou-mon

La série aiguë est émise avec le minimum d'énergie à une vitesse maximum, la série grave avec le maximum d'énergie à une vitesse minimum. 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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 sorte d'inertie dans les phonèmes de registre grave et dans les phonèmes à vibration nasale.

Tels sont donc les trente phonèmes français, qui, par leurs combinaisons multiples forment des syllabes aiguës ou graves, sèches ou vibrantes. Pour apprécier ces modifications, je propose une double liste de mots les plus divers d'une syllabe selon les trois registres - aigu, médian et grave - où la charge vibratoire des consonnes se fait sentir progressivement en attaque, d'abord, et ensuite en finale.

On constate d'évidence, des premiers mots jusqu'aux derniers une aggravation des sonorités, qui fait de ces deux claviers des sortes de gammes descendantes, et, dans chaque registre, un assombrissement des sonorités par l'apport des vibrations laryngées et nasales.

Et singulièrement je découvre ici que le mot heaume, qui se trouve rangé parmi les plus graves et les plus vibrants est la syllabe sacrée de l'Inde, celle dont parle la *Bhagavad-Gita*.

La syllabe fondamentale AUM est la base de tous les sons puissants et créateurs du Verbe révélé : AUM est l'énonciation unique de l'énergie du son et de la parole, ce qui contient et résume, synthétise et libère toute la puissance spirituelle et tout le potentiel de la note et du verbe dont tous les autres sons - de quoi sont tissés les mots du langage - sont considérés comme des développements évolués.

Shri Aurobindo, La Bhagavad-Gita

Je propose en outre une autre classification des phonèmes français selon le degré d'ouverture buccale, où l'on voit qu'en pourcentage les phonèmes de petite et de grande ouvertures s'équilibrent dans notre langue. Ce tableau est également complété par une liste de mots d'une syllabe où n'interviennent que des phonèmes d'ouverture analogue.

La substance sonore d'un langage a une importance égale à sa structure syntaxique. L'une crée la mélodie, et l'autre la pulsation rythmique.

Pour que la musicalité subtile de la langue française soit perçue, il importe de prononcer purement les voyelles. 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 chaque voyelle.

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 harmoniques.

o-a-a-o-a-e-e-i-o-è-i-é

Volage adorateur de mille objet divers.

Racine, Phèdre, II, 5.

J'ajoute que la liaison vocalique, tant à l'intérieur des mots po-ète, a-ède, thé-âtre, tra-hi, persu-ader - 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 particuliers de la musicalité française.

L'utilisation par Racine de trois voyelles conjointes en finale le prouve.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Je n'ai qu'à vous parler pour me faire haïr.

Racine, Bérénice, II, 3.

Et il nous faut une fois encore arracher une page au dictionnaire des idées reçues à propos du prétendu tabou de l'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.*

Boileau, Art poétique, I.

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, 10.

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 aété que dans Ili-a, Dana-é, Mélé-agre.

Marmontel, Encyclopédie. 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)*

Racine, Athalie, I.1.

je serai fort tenté de croire que cet hiatus est ici une véritable beauté.

Beauzée, Encyclopédie. 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'élision 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.

Harduin, Remarques diverses sur la prononciation.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Cette dernière citation fort pertinente, que Beauzée retranscrit dans l'Encyclopédie, prouve par l'usage de la diérèse en poésie la prédilection du français pour l'hiatus, comme une modulation musicale entre deux voyelles. Il n'y a, à proprement parler, d'hiatus que dans la rencontre de la même voyelle

Allez donc, | et portez cette joie | à mon frère.
Racine, Britannicus, IV, 2.

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*.

Le jeu des lèvres importe à la pureté de leur émission. 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*).

Enfin en le cherchant je suivrai (é) mon devoir.
Racine, Phèdre, I.1.

Contre moi-même enfin j'osai (é) me révolter.
Racine, Phèdre, I.3.

Si je la haïssais (è), je ne la fuyais (è) pas.
Racine, Phèdre, I.1.

J'offrais (è) tout à ce dieu que je n'osais (è) nommer.
Racine, Phèdre, I.3.

Mais l'orthographe n'est pas le repère absolu de la prononciation. Certains *ai* se prononcent *é* ouvert – *raison* – et certains *ais* se prononcent *é* fermé.

Je sais de ses froideurs tout ce que l'on récite.
Racine, Phèdre, II, 1.

Tu sais combien mon âme attentive à ta voix
S'échauffait aux récits de ses nobles exploits
Racine, Phèdre, I, 1.

Dans les formulations interrogatives, le *è* ouvert s'impose.

Que sais-je si le cœur a parlé par la bouche ?
Molière, Tartuffe, II, 3.

T'ai-je pas là-dessus ouvert cent fois mon cœur ?
Molière, Tartuffe, II, 3.

Donnerai-je l'exemple à la témérité ?
Racine, Phèdre, I, 1.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit.

Racine, Phèdre, I, 3.

La modulation de ces deux sortes de é apparaît dans ce vers signalé par Gide :

N'était qu'un faible essai des tourments que j'endure.

Racine, Phèdre IV, 6.

Le charme de la poésie classique est fait du jeu de ces impondérables.

Gide, Journal, 10 avril 1941.

Et j'en viens au mauvais usage que l'on fait de notre voyelle e ouvert, qui après le a est la voyelle la plus fréquente de la langue française. Cette voyelle a déjà l'infortune d'être mangée par toute voyelle qui la suit. Elle aurait encore, au dire de certains - encore une idée reçue tenace! - le privilège malencontreux de disparaître après une syllabe sonore qui s'allongerait à son contact. Or je persiste à penser que notre voyelle blanche est la signature la plus personnelle de la voix, car elle prend la couleur même du souffle. Il suffit que trois consonnes percutantes - p, t, k - projettent l'air hors de la bouche pour que cette voyelle délicate prenne existence. 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, coeur*. C'est là le moyen de la bien sentir et de lui permettre d'accéder au niveau des autres voyelles dans une série phonique : *sœur-cœur-jeune, ce-que-je*. Et je propose ici des enchaînements de quatre syllabes à phraser de façon égale pour 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
coeur encensé | que rend sensé
coiffeur alors | coiffera l'or
la sœur Adèle | lassera 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, une fois personnalisée par l'acteur, joue, comme nous l'avons dit plus haut, 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, III.2.

Mon sort est accompli; | vo-tre-gloi_re | s'apprête.

Racine, Bérénice, I.4.

*Vous m'avez | malgré moi | confi-é | l'un et l'autre |
La rei_ne | son amour | et vous | Seigneur | le vôtre. |
La reine qui m'entend | peut me désavouer. |*

Racine, Bérénice, V, 7

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

-

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 démodé à leur diction. 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 grasseyement 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. On ne parle guère dans les traités de phonétique de ce fait qui est de première importance puisqu'il concerne le phonème le plus fréquent de la langue française.

REPÈRE 18 : 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 19 : 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*.

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 dire.

Nous voici au cœur du problème. Le réel est ce battement rythmique de la syntaxe, qui se réduit ou se déploie en accord avec la rumeur interne du poète, et qui se manifeste par des sonorités vocales intelligibles pour un peuple. Le sens est donc très relatif. Il faut néanmoins qu'il soit intelligible, et il le sera d'autant plus que sa cadence exacte et sa mélodie auront une signification au-delà du concept.

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'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, où les mots ne sont que des repères anecdotiques, trace 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 simultanément ou conjointement proposent une signification et 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TABLEAU DES PHONÈMES FRANÇAIS

Répartition des phonèmes français selon leur caractéristiques acoustiques avec leur pourcentage d'après un corpus de 600.057 phonèmesL

	GROUPE NASAL 13,07%	GROUPE LARYNGÉ 67,11%	GROUPE BUCCAL 19,81%
GROUPE AIGU 42,12%	sous-groupe aigu-nasal AN 4,41%	sous-groupe aigu-laryngé AL 27,04%	sous-groupe aigu-buccal 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%	sous-groupe médian-nasal MN 3,33%	sous-groupe médian-laryngé ML 31,94%	sous-groupe médian-buccal MB 4,29%
		g 0,62%	k 3,66%
		j 1,53%	ch 0,63%
		r 8,28%	
	è 5,55%		
	e 6,81%		
	a 7,03%		
	an 3,33%	o 2,12%	
GROUPE GRAVE 18,33%	sous-groupe grave-nasal GN 5,34%	sous-groupe grave-laryngé GL 8,13%	sous-groupe grave-buccal GB 4,80%
	m 3,39%	b 1,26%	p 3,40%
		v 2,25%	f 1,46%
		ou 3,36%	
	on 1,95%	ô 1,26%	

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

- CLAVIER VOCAL

- CLAVIER VOCAL		
<p>FINALES NASALES ATTAQUES BUCCALES tine, Tignes, cygne - thune - thym, saint, lien, sien, Thuin, suint</p> <p>ATTAQUES LARYNGÉES dîne, Line, Luynes - digne, ligne - une, dune, lune - daim, lin sien</p> <p>ATTAQUES NASALES hein, nain - un</p>	<p>REGISTRE AIGU</p> <p>FINALES LARYNGÉES</p> <p>tea, scie, suie - Cid - tease, sise - Till, tulle, cil - tu, su, sud -Suse - tulle - thé, C - ceux, cieux, scinde</p> <p>hie, huis, dit, lit, lui - ides, lied - dise, lise, luise - île, huile, Lille - et - hue, du, lu - Lude - use, Duse, Lulle - eux, deux, Leu, yeux, Dieu - Eudes, dinde</p> <p>nid, nuit - nuise - Nil - nu - nul - nez - nœud - Inde</p>	<p>FINALES BUCCALES</p> <p>Tite, site, suite - tisse, six, Suisse - ciste - tûtes, sûtes - tusse, suce - teinte sainte, suinte - tinsse</p> <p>hit, huit, dites - dix, hisse, lisse, liste - hutte, dûtes, zut, hutte - eusse, dusse, Luce, loess</p> <p>Nice</p>
<p>FINALES NASALES ATTAQUES BUCCALES camp, chant, cran</p> <p>ATTAQUES LARYNGÉES gant, gens, rang, grand</p> <p>ATTAQUES NASALES an</p>	<p>REGISTRE MÉDIAN</p> <p>FINALES LARYNGÉES</p> <p>craie, chais - Craig - Caire, chair - cœur - cas, chat - cage - car, char - cargue - charge - corps - change, cancre, chancre</p> <p>haie, grès, jais, raie - aigue, Gregh - aigre - ai-je, grège - air, guerre gère - erg - heure - gars, jà, rat - Hague, gag - âge, gage, rage - art gare, jars, rare - Gog, rogue grog - or - orgue - orge, Georges - ogre - gangue, Gange, range, grange</p> <p>ange</p>	<p>FINALES BUCCALES</p> <p>cake, chèque - crèche, cherche - caque, craque, chaque - cache, crache - coq, croque - coche, croche - choque - Canche</p> <p>Grec - rèche - Jacques, Gracq- âcre - hache, gâche, arc, arche, Garches - oc, roc, Grock - ocre - orgue - hoche, roche</p> <p>ankh - ancre - hanche</p>
<p>FINALES NASALES ATTAQUES BUCCALES poum, paume - fond ATTAQUES LARYNGÉES boum - heaume, baume - bon vont ATTAQUES NASALES môme - ont, mont</p>	<p>REGISTRE GRAVE</p> <p>FINALES LARYNGÉES</p> <p>poux, fou - peau, faux - fauve</p> <p>houx, bout, vous - haut, beau, veau - aube - bombe</p> <p>mou, mot, mauve</p>	<p>FINALES BUCCALES</p> <p>poupe - pouf - pompe</p> <p>houppe, poupe, bouffe</p>

LES VARIABLES DU PHRASÉ

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.

Pour maîtriser l'énergie de propulsion de la parole et la rendre efficace, plus l'acteur aura notion de l'art d'écrire, plus il connaîtra l'art de phraser un texte. Qu'il reprenne à son compte et à son usage les exercices de grammaire transformationnelle moderne. Qu'il reconsidère la matière des mots mis en présence, qu'il les rétablisse dans l'ordre habituellement admis comme évident, qu'il supprime les éléments non essentiels à l'énoncé, qu'il rajoute ceux que l'auteur a sous-entendu, pour enfin élire la formulation choisie par le poète comme la seule perspective verbale où se manifeste une pensée singulière.

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, 27 mars 1853.

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, 73.44.

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, 10 mars 1700.

Le poète lance à la fois des clartés sur l'objet littéraire et sur l'âme humaine, qu'il nous rend plus proche, plus vivante, accessible. 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. 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Tout homme utilise une langue dans sa langue. Chaque auteur, chaque texte a sa longueur d'onde particulière ? Un poème d'amour, par exemple, ne fait pas appel aux mêmes données du cœur sous diverses signatures. Roméo ne parle pas de Rosalinde comme il parle de Juliette.

Les mots sont comme une voûte sur la pensée souterraine.

Renard, Journal, 17 octobre 1899.

C'est cette pensée souterraine, faite d'intelligence, de sensibilité et de sensualité qu'il s'agit pour l'acteur de mettre à 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.

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, 2.

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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

Pierre Fresnay, disant les *Pensées* de Pascal, illustre avec évidence ce grand art du phrasé.

La chaîne parlée – la série des phonèmes – et la chaîne chantée – la série des notes – pour l'acteur comme pour le chanteur posent des problèmes analogues quant à leur émission vocale. Mais il y a en musique un code d'interprétation plus apparent qu'en littérature, où les sons et les rythmes ne sont perçus que par ceux qui ont l'instinct de les découvrir.

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 efficacité. C'est le solfège de base de l'orateur. À cela s'ajoutent d'autres codes expressifs qui enrichissent le phrasé.

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.

Quand on lit trop vite ou trop doucement, on n'entend rien.

Pascal, *Pensées*, L. 41, B. 69.

Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves.

Pour le reste, 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

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, 3.18.3.

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. Préface.

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. Tous ceux qui ont pu assister naguère au récital de John Gielgud : *The ages of man*, dont il existe un enregistrement sur disques, savent ce qu'est cette exceptionnelle maîtrise.

À titre indicatif, je propose ici un tableau général des phrasés possibles d'une seule unité respiratoire.

- Longueur des vecteurs :
 - phrasé court (moins de douze syllabe)
 - phrasé moyen (douze syllabes)
 - phrasé long (plus de douze syllabes)
- Registre des vecteurs :
 - phrasé aigu
 - phrasé médian
 - phrasé grave
 - phrasé ascendant
 - phrasé descendant
- Puissance des vecteurs :
 - phrasé forte
 - phrasé mezzo-forte
 - phrasé piano
 - phrasé crescendo
 - phrasé decrescendo
- Tempo des vecteurs :
 - phrasé lent : largo
 - phrasé modéré : andante
 - phrasé rapide : presto
 - phrasé accéléré : accelerando
 - phrasé décéléré : ritardando
- Élocution des vecteurs :
 - phrasé lié : legato
 - phrasé simple
 - phrasé martelé : staccato

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

- Timbre des vecteurs :
 - phrasé vibrant
 - phrasé normal
 - phrasé mordant
- Énergie des vecteurs :
 - phrasé intériorisé
 - phrasé neutre
 - phrasé extériorisé
- Interprétation des vecteurs :
 - sens explicite
 - sens implicite

À quoi l'on peut ajouter la tonalité générale d'un discours, telle que le souhaitaient les maîtres classiques quant au style :

- ton soutenu
- ton naturel
- ton familier

Ce qui mathématiquement donne par combinaisons 60.750 phrasés possibles. Il est bien évident que cette nomenclature n'est qu'indicative. Elle permet néanmoins, comme elle emprunte certains repères à la musique, de dissocier des moyens expressifs qui sont parfois confondus par le comédien qui se fie à sa seule impulsion. Ainsi ai-je remarqué la tendance habituelle d'associer par exemple un phrasé ascendant à un *crescendo* doublé d'un *accelerando*, ce qui n'est pas toujours le cas dans le langage musical. Je crois qu'en étudiant de près ces repères, il y a moyen de développer en soi un nombre infini de phrasés, dont plusieurs en conformité avec le texte, à des variables impondérables qui font l'art même de l'interprète.

Un rien imperceptible et tout est déplacé.

Pascal, Pensées.

Je ne prendrai qu'un exemple. Un phrasé ascendant a une vertu énergétique du fait que la note finale est plus aiguë que la note d'attaque. C'est la différence de niveau qui crée l'énergie potentielle, comme le prouve toute la dynamique du monde. Si l'écart est d'une tierce, il n'a la même vertu expressive qu'une quinte ou qu'une octave.

Tout cela est à expérimenter par l'acteur pour relier son clavier externe à son clavier interne et lui permettre de passer à l'interprétation pure. Il y a dans l'exercice d'un art une part chiffrable et une autre non chiffrable. Nous entrons ici dans le domaine de l'intuition créatrice et de ses impondérables, que ce livre cherche à susciter chez l'acteur au seul, profit de son talent personnel.

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 du tout; ils n'ont qu'à le suivre pour bien parler.

Bouhours: Les entretiens d'Ariste et d'Eugène 2.

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 ; 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, L. 652, B. 14.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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, Thécel, 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

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.

SECONDE PARTIE :

PHONÉTIQUE ET SUBSTANCE SONORE

Il y a une phonétique pure qui, faisant abstraction de toute sémantique, constate simplement la généalogie des sons, leurs mutations, leurs influences réciproques. L'esthétique du mot ne s'occupera que de surcroît, du sens verbal, tout à fait insignifiant dans une question de beauté physique : la signification d'un mot ni l'intelligence d'une femme n'ajoutent rien, ni n'enlèvent rien à la pureté de leur forme. Pureté : voilà le déterminatif.

Gourmont, Esthétique de la langue Française, I.

ANALYSES DE LA SUBSTANCE SONORE DU LANGAGE FRANÇAIS

La parole se transmet dans la nuit. La lumière lui est inutile puisqu'elle est elle-même lumière. C'est dans le vide qu'elle perd existence. Et 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.

*Ce que nous nommons rose
Sous un autre vocable aurait même parfum.*
Shakespeare: Roméo et Juliette 2.I.

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, ippos 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 : 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, comme si ces deux phrases étaient jouées par deux instruments différents : le violoncelle, puis la flûte?

*Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.*
Shakespeare : Roméo et Juliette 5.5.

*Les cierges de la nuit sont brûlés, le gai matin
Fait des pointes sur les montagnes embrumées.*
Version P.J. Jouve.

Et dans une même langue, lorsque Valéry cherche un mot dont il donne le synonyme, qui ait une sonorité qu'il précise sur une page de ses Cahiers, quand Mallarmé emploie le substantif ptyx pour une rime privée de sens, mais riche d'évocations, il s'agit bien de la vertu phonétique du verbe 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. Cocteau disait de Marlène Dietrich que son nom commençait par une caresse et s'achevait sur un coup de cravache. Pour en revenir au passage cité du *Lys dans la vallée*, rien ne permet d'affirmer que tous les t prononcés en attaque, en dehors de ceux de la comtesse de Mortsauf pour le personnage qui subit la magie de sa voix, accusent le "despotisme du cœur". Pourtant n'y aurait-il pas des familles de phonèmes de caractère identique, qui auraient un retentissement analogue dans l'esprit humain? Les textes bibliques, l'intuition des poètes, nous ont permis d'entrevoir une vérité cachée sur l'autre versant du verbe. Il est nécessaire, pour ordonner les résultats de notre étude en ce domaine, de considérer les analyses qualitatives et quantitatives de la substance phonétique en ce qui concerne la langue française.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

ANALYSES QUALITATIVES.

Pour M. Grammont (*Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, 1937*), qui se réfère à de nombreuses citations,

- les voyelles aiguës et claires (i, é, u, eu) correspondent à ce qui est clair, gai, petit, léger, rapide, aux bruits aigus, aux cris;
- les voyelles éclatantes, graves et sombres (ê, e, a, â, ou, o) correspondent à ce qui est sombre, triste, grand, lourd, lent, aux bruits graves, aux grondements;
- les voyelles nasalisées atténuent l'effet des voyelles orales qui leur sont associées.

En ce qui concerne les consonnes, il ne dépasse pas le stade de l'onomatopée,

- les occlusives p, t, k, b, d, g, expriment les bruits secs et répétés, les mouvements saccadés ;
- les fricatives f, v, le souffle court, s, z, le sifflement, ch, j, le chuchotement;
- le phonème l, la liquidité, le phonème r, le roulement;
- les nasales m, n, la nonchalance.

H. Morier (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique, 1961*) précise les observations de M. Grammont en classant les voyelles selon leur résonance, leur ouverture, leur intensité, leur forme, et il tente, ainsi que pour les consonnes, de dégager le sens général de séries de mots regroupés selon leur identité phonémique.

Il propose en outre, en s'inspirant de Swedenborg, des correspondances entre

- les voyelles labialisées (u, eu, e) et la douceur, les sentiments de l'âme angélique,
- les voyelles sombres, menaçantes (ou, ô, on) et la violence, les sentiments de l'âme satanique,
- les voyelles ouvertes, généreuses, éclatantes (è, e, a, â, o) et la chaleur, les sentiments de l'âme passionnée,
- les voyelles prépalatales (i, u, é, è) et la rigueur, l'intellectualisme, la subordination des sentiments.

Il considère également comme masculines et terriennes les consonnes p, t, k, f, s, ch, féminines et terriennes les consonnes l, r, m, n, féminines et élyséennes les consonnes v, z, j,

Puis il tente, uniquement pour les voyelles, d'étudier les variations de pourcentage du total des voyelles a, ô, ou, qu'il considère comme significatif des tendances exprimées par sept poètes, soit vers l'intellect, soit vers le sentiment. Voici, selon lui, du plus intellectuel au plus sentimental, les pourcentages qu'il donne et le total des syllabes considérées pour chaque poète.

Valéry (2.480 syllabes) 7,58%
Voltaire (3.768 syllabes) 9,16%
Baudelaire (1.000 syllabes) 9,70%
Leconte de Lisle (2.000 syllabes) 12,25%
Vigny (1.392 syllabes) 13,15%
Racine (1.000 syllabes) 13,50%

C.L. Van den Berghe (*La phonostylistique du français, 1976*) étudie 280 ouvrages qui établissent ou proposent des interprétations de la substance phonétique du langage français, et rassemble pour chaque phonème ou groupe de phonèmes les évocations qui leur sont attribuées. Et il conclue à l'incohérence de ces relations, et à l'arbitraire du signe phonétique.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

ANALYSES QUANTITATIVES.

Que sait-on jusqu'à ce jour des occurrences des phonèmes de la langue française? Il n'existe que neuf statistiques, à notre connaissance, dont le nombre total des phonèmes et la nature des échantillons soient mentionnés, quoique imparfaitement. Cela nous permet néanmoins une étude comparative des résultats obtenus pour ce type d'investigation. Voici, selon l'ampleur des travaux, les caractéristiques de ces recherches.

- A. Juilland (*Dictionnaire inverse de la langue française, 1965*) donne pour un total de 286.946 phonèmes les fréquences textuelles des trente-six phonèmes français, sans mentionner clairement la matière littéraire qui a servi de base à son travail. Il a publié en outre un dictionnaire de fréquence des mots établi d'après un certain nombre d'ouvrages parus entre 1920 et 1940. Il est probable qu'il a trouvé là matière à son étude.

- F. Wioland (*Estimation de la fréquence des phonèmes en français parlé, et Contribution à l'établissement de constantes en relation avec la fréquence des phonèmes en français parlé, Travaux de l'Institut de phonétique de Strasbourg 1972, n°4, et 1974, n°6*) dépouille 77.702, puis 200.000 phonèmes à partir de sept émissions radiophoniques et d'extraits de *Racine* de T. Maulnier, *Les vrilles de la vigne* de Colette, *Le Babour* de F. Marceau, *Maitre Bolbec et son mari* de G. Berr et L. Verneuil.

- A. Malécot (*Frequency of occurrence of french phonemes and consonant clusters, Phonetica 1974, n°29*) analyse un corpus de conversations enregistrées dans la société bourgeoise parisienne de 200.713. phonèmes.

- J.P. Haton et M. Lamotte (*Etude statistique des phonèmes et diphonèmes dans le français parlé, Revue d'Acoustique, 1971, n°16*) donnent les résultats de leur étude qui porte sur des conversations enregistrées, des débats radiophoniques et des articles de presse pour un total de 50.033 phonèmes.

- P. Chavasse (*Essai sur la phonétique statistique de la langue française et son application à l'étude de l'intelligibilité d'une conversation. Annales des télécommunications, janvier 1948*) choisit des extraits de *Le père Goriot* de Balzac, *Jean Jacques Rousseau* de J. Lemaitre, *De la relativité* de Nordmann, *Les misérables* de V. Hugo, *Coutras voyage* d'A. Hermant, *Les provinciales* de Pascal, *Zadig* de Voltaire, *Laurette ou le cachet rouge* de Vigny, *Le crime de Sylvestre Bonnard* d'A. France, *Mon cher Tommy* de M. Prévost, *Télémaque* de Fénelon, *Emile* de J.J. Rousseau, *Lettres persanes* Montesquieu, *Les caractères* de La Bruyère, *Salammbô* de Flaubert, ceci en s'arrêtant au milieu d'une phrase, voire d'un mot pour ne prélever que 2.000 phonèmes pour chacun de ces ouvrages, soit un total de 30.000 phonèmes.

- A. Valdman (*Les bases statistiques de l'antériorité articulatoire du français. Le français moderne, 1959, n°1*) prend pour base une discussion télévisée entre critiques dramatiques de 26.896 phonèmes.

- J.C. Lafon (*Message et phonétique, 1961*) retient des passages de 1.000 phonèmes de conversations de dix personnes de classe sociale et d'origine régionale différente et donne ses résultats pour 10.000 phonèmes. Ce sont ces pourcentages qui sont mentionnés dans le *Grand Larousse de la langue française*.

- M. Hug (*La distribution des phonèmes est-elle aléatoire? Bulletin de l'institut de phonétique de Grenoble, 1972, n°1*) pousse son investigation dans des articles du *Canard enchaîné* et dans les *propos* d'Alain, soit un total de 10.000 phonèmes.

- G.R. Zipf (*Phonemes and variphones in four present-day romance languages and classical latin from the viewpoint of dynamic philology. Archives néerlandaises de phonétique expérimentale, 1939, XV*) prélève 5.000 phonèmes de *Chrestomathie* de J. Passy et A. Rambeau.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Comme on le voit, l'ampleur, le choix et la méthode d'investigation varient selon les chercheurs. Il est hasardeux d'établir une statistique synthèse de ces résultats pour ces raisons mêmes. Cependant, à titre indicatif, le tableau de la page 119 rend compte des variations des pourcentages particuliers de chacun des phonèmes français réduits à trente pour en faciliter la comparaison avec nos propres pourcentages. Ces rectifications qui n'affectent guère les pourcentages obtenus par chacun des neuf chercheurs, étaient nécessaires pour une comparaison unitaire des phonèmes.

Quand on compare les pourcentages particuliers des phonèmes aux chiffres donnés par les études antérieures, on relève un certain nombre d'anomalies. F. Wioland a tenté de déterminer la marge de variabilité à partir de vingt échantillons qu'il a prélevés lui-même. On y remarque des résultats déroutants. Ainsi, dans le second de ses articles cité précédemment, il cherche à préciser un intervalle de confiance à 0,01% près pour chacun des phonèmes. Or, pour nous en tenir aux quatre relevés totalisant plus de 200.000 phonèmes, certaines moyennes de fréquence phonétique établies par les autres chercheurs sont à l'extérieur de ses fourchettes. Je ne mentionnerai ici que sept phonèmes, pour lesquels les trois autres résultats divergent des siens.

- Pour le phonème e, F.W. intervalle de confiance 3,44/3,91%
M.B. 6,82% A.J. 6,09% A.M. 6,23%
- Pour le phonème ou, F.W. intervalle de confiance 3,40/4,24%
M.B. 3,38 % A.J. 4,36% A.M. 2,36%
- Pour le phonème v, F.W. intervalle de confiance 2,51/2,99%
M.B. 2,25% A.J. 3,20% A.M. 2,36%
- Pour le phonème o, F.W. intervalle de confiance 1,30/1,49
M.B. 2,12% A.J. 1,94% A.M. 2,01%
- Pour le phonème on, F.W. intervalle de confiance 2,17/2,34%
M.B. 1,94% A.J. 1,84% A.M. 2,26%
- Pour le phonème ô, F.W. intervalle de confiance 1,81/2,12%
M.B. 1,28% A.J. 1,10% A.M. 1,02%
- Pour le phonème in F.W. intervalle de confiance 1,18/1,81%
M.B. 1,08% A.J. 1,09% A.M. 1,26%

S'il est possible, à la lumière de ces travaux, si différents de nature et de qualité, d'avoir une idée générale de la fréquence relative de chacun des phonèmes français, des plus nombreux aux plus rares, il est difficile néanmoins, dans l'état actuel des recherches, vu leur disparité, d'établir de façon absolue une échelle de valeur qui puisse servir de référence. Et si même on la pouvait déterminer, il ne faudrait la considérer que comme une étape en vue d'une étude de variabilité pour appréhender le phénomène vocal dans sa mouvance même.

Jusqu'à présent les analyses qualitatives de la substance sonore de notre langue nous livrent des éléments d'un phénomène à déchiffrer, quoique leurs conclusions ne soient pas étayées par la rigueur des chiffres; et les analyses quantitatives en ce domaine nous proposent des listes figées de pourcentages très relatifs, où semble être abolie la vie même du langage. N'y aurait-il pas moyen de trouver pour le signifiant un modèle mathématique qui serve de support à une analyse intuitive des textes?

Le langage est un phénomène naturel, une manifestation physique. Le livre, quoique apparemment inerte, détient le chiffre d'une énergie révélatrice de son auteur. L'oeil qui s'en empare permet à la voix d'opérer cette métamorphose sonore, dont les ondes, comme toute énergie, obéissent aux lois de la gravitation universelle. C'est le texte en tant que réceptacle d'ondes sonores qu'il s'agit pour nous maintenant de considérer dans sa charge vibrante et sa variété acoustique.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Il est bien certain qu'en dénombrant les phonèmes quelle que soit leur position dans les phrases, qu'en leur donnant indifféremment la valeur 1 à chaque rencontre, on ne tient pas compte exactement de leur durée, liée aux points d'inflexion syntaxique, comme la blanche, dans un motif musical, se dégage plus nettement des croches qui la précèdent. Il est également impossible de donner les périodes de réapparition des mêmes phonèmes, sauf en poésie pour les rimes, encore que celles-ci, nous l'avons vu, manquent souvent de précision. À ces réserves près, qui ont leur importance, nous avons tenté d'unir l'impondérable au pondérable, de dégager les significations qualitatives des phonèmes en prenant pour base une étude quantitative de variabilité. Nous avons voulu dénombrer pour mieux appréhender la face cachée du verbe.

Nous avons donc dépouillé personnellement selon les mêmes normes 600.047 phonèmes répartis dans 600 textes empruntés à la littérature française classique et moderne, et particulièrement à la poésie qu'aucune des recherches statistiques précédentes n'a considérée. Ces textes avaient des longueurs différentes déterminées par la volonté même de leur auteur. Il était pour nous impensable d'interrompre le mouvement d'une formulation verbale au milieu d'un énoncé sous prétexte qu'une comparaison serait mathématiquement plus commode si le total des phonèmes était identique. Or même le sonnet dont la forme est fixée à quatorze vers n'a pas toujours le même nombre de phonèmes. Certains sont en alexandrins, d'autres en décasyllabes, et chaque syllabe comporte au minimum un phonème, la voyelle, et au maximum cinq phonèmes comme dans le mot *perdre*. Chaque texte, donc, fût-il court ou long, formait pour nous un tout homogène, détachable d'un ensemble. C'est en fonction de ces critères que nous les avons choisis. Un poème, un paragraphe, une tirade avaient une identité propre qui s'imposait à nous comme un préalable à respecter.

Dans certains poèmes courts, nous avons atteint des cas limites, qui néanmoins se prêtaient à l'analyse, car le poète choisit autant pour leur sonorité que pour leur sens les vocables dont il use quand il écrit. D'où l'intérêt de privilégier, comme nous l'avons fait, la poésie qui réalise l'équilibre et l'harmonie entre les deux formants du verbe : le signifiant et le signifié.

Dans les textes longs, il nous a paru impossible de briser le cours d'un développement organisé sans la moindre rupture. Ces textes avaient leur homogénéité sémantique et phonétique, qui ne souffrait aucune dissociation. Et il s'est avéré que, respectant ainsi la cohérence d'une pensée, d'une attitude, d'un mouvement de l'âme, nous avons obtenu sur le plan phonétique une cohérence analogue qui prolonge le sens du message.

Les échantillons qui constituent notre corpus de base dont le nombre total de phonèmes par auteur est mentionné en annexe de ce chapitre sont, comme on peut le constater, suffisamment variés pour que nous puissions envisager leur ensemble comme une norme pouvant servir de référence

Pour ce qui est de la prononciation, elle est chose mouvante, elle évolue selon les siècles autant et sinon plus que l'orthographe. Au XVIIe siècle, Vaugelas nous l'apprend, on prononçait *abre*, *méccredi*, *satifaction* au lieu de *arbre*, *mercredi*, *satisfaction*, pour ne citer que trois exemples. Une anecdote nous révèle qu'on prononçait encore *roi* comme *rouet* sous la Révolution. L. Brémont, au début de ce siècle, entend articuler à la Comédie-Française *desir*, et même *d'sir* mot désir. Mais si les linguistes nous ont laissé des documents sur la prononciation d'autrefois, il est quasiment impossible de restituer intégralement la prononciation ancienne des textes classiques.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Chaque texte a donc été phrasé tel qu'un acteur le ferait dans l'exercice de son art, c'est-à-dire selon une prononciation moderne, non tout à fait celle du parler courant relâché, dont les négligences articulatoires sont le reflet d'une syntaxe malmenée, mais celle dont les normes, véritablement inclassables dans un dictionnaire, s'imposent avec évidence pour qui l'écoute comme un pur parler sans affectation. C'est ici que se mesure tout l'art de l'interprète dans les points d'option qu'il prend devant les liaisons, les voyelles e non élidé, etc ... À chaque style, un phrasé particulier.

Pour ce qui est de la répartition des phonèmes nécessaire pour éviter de se perdre dans un trop grand nombre d'indices, les classements binaires ne concernent pas toujours l'ensemble de la substance verbale. Nous avons donc choisi deux classifications ternaires qui ont le mérite de se compléter par croisement pour former une grille de répartition globale des phonèmes français, que nous rappelons ici de façon plus précise avec les termes employés habituellement par les phonéticiens.

1° Classification en trois groupes selon les fréquences acoustiques.

a) groupe aigu (diffus)

- phonèmes consonantiques ayant leur point d'articulation dans la partie antérieure du palais, à la racine des dents, qui réduisent la cavité buccale et produisent des fréquences élevées :

t, d, n, s, z l.

- phonèmes vocaliques de petite ouverture et de fréquence élevée :

i, é, in, u eu, un.

b) groupe médian (compact)

- phonèmes consonantiques ayant leur point d'articulation dans la partie postérieure du palais, qui, proches des cordes vocales, produisent un spectre acoustique relativement compact :

k, g, ch, j, r.

- phonèmes vocaliques de grande ouverture et de fréquence moyenne :

è, e, o, a an.

c) groupe grave (diffus)

- phonèmes consonantiques ayant leur point d'articulation dans la partie externe de la bouche, qui ferment la cavité buccale et produisent des fréquences basses :

p, b, m, f, v.

- phonèmes vocaliques de petite ouverture et de fréquence basse :

ou, ô, on.

2° Classification en trois groupes selon les degrés de vibration.

a) groupe buccal (non voisé)

- phonèmes consonantiques qui ne comportent qu'une explosion buccale :

t, s, k, ch, p, f

b) groupe laryngé (voisé)

- phonèmes consonantiques à résonance laryngée :

d, z, g, j, b, v, l, r,

- phonèmes vocaliques à résonance laryngée :

i, é, è, u, eu, e, a, ou, ô, o.

c) groupe nasal

- phonèmes consonantiques à résonance laryngée et nasale :

n, m.

- phonèmes vocaliques à résonance laryngée et nasale :

in, un, an, on

Le travail préalable d'un dépouillement phonétique suffisamment abondant et divers permet dans un second temps d'envisager l'étude mathématique de la variabilité des phonèmes, que nous exposons dans le chapitre suivant comme une parenthèse, qui peut être négligée par le lecteur non intéressé par le détail de ces recherches.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Corpus de base	3.210 Prouhon
totalisant 600.047 phonèmes	3.005 Henry
	2.986 Colette
29.944 Racine	2.925 Camus
24.426 Baudelaire	2.916 Séguy
16.084 Giscard d'Estaing	2.872 Claudel
14.877 Mallarmé	2.817 Lamare
14.766 La Fontaine	2.750 Aragon
14.649 Valéry	2.747 Annonces de Libération
12.666 M.B.	2.688 Massillon
12.494 Verlaine	2.643 Queneau
12.440 Rousseau	2.516 O.B.
11.156 Rimbaud	2.393 Artaud
10.769 Zola	2.370 S.S.
10.650 Pascal	2.364 J. Rostand
10.452 Hugo	2.361 Vigny
10.422 Corneille	2.352 Noailles
10.280 Chateaubriand	2.307 Paris écologie
10.231 Molière	2.264 Servan-Schreiber
10.156 Napoléon	2.260 Mendès-France
10.149 Saint John Perse	2.162 Laval
10.038 Nerval	2.140 C.B.
9.103 Barre	2.070 La.martine
8.966 Proust	2.045 A.L.
6.864 Publicité	2.010 F.K.
6.748 Beaumarchais	1.988 Fénelon
6.512 Mitterand	1.961 Barbusse
6.114 De Gaulle	1.957 Malraux
6.110 Van Gogh	1.944 Tesson
6.018 Renan	1. 932 Diderot
5.649 Lautréamont	1.930 Ornano
55.611 Nougaro	1.907 Péguy
5.415 Prévert	1.897 Marchais
5.138 C.B.	1.851 Fouché
5.073 La Bruyère	1.800 Jean-Paul II
5.059 Droits de l'homme	1.785 Piaf
5.019 Marivaux	1.763 Montesquieu
4.869 Musset	1.714 B.T.
4.845 Brel	1.707 Balzac
4.818 Talleyrand	1.693 A. C.
4.387 Chénier	1.684 Verhaeren
4.326 Roubaud	1.647 Brassens
4.268 P.D.	1.646 Gide
4.160 Paris	1.635 Stendhal
4.006 Pétain	1.585 Bernanos
3.949 Sévigné	1.535 Ceyrac
3.948 J.M.	1.529 Pompidou
3.884 Ronsard	1.523 Bergson
3.815 Chirac	1.515 Breton
3.771 Lambert	1.511 Courier
3.745 J. de Maistre	1.509 A.L.
3.437 Lamennais	1.505 Hérédia
3.423 D.L.	1.474 Sponde
3.379 Mil.osz	1.474 Bossuet
3.363 Giovannoni	1.440 V.C.
3.243 Beckett	1.437 Teilhard de Chardin

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

1.415 J.N.S.	554 Guitry
1.395 Chedid	537 Mouloudji
1.370 E. Rostand	529 Pagnol
1.363 Voltaire	529 Vincent de Paul
1.333 Rivarol	523 Cros
1.296 Dalle Nogare	510 P.C.
1.267 Robespierre	470 Michelet
1.243 S.F.	447 Fort
1.206 Gautier	425 Saint Exupéry
1.168 Sartre	406 Apollinaire
1.122 Krasucki	373 Nostradamus
1.050 Laforgue	369 Jarry
1.047 J.L.	364 Saint Amant
1.035 Trénet	341 Vianney
1.020 A.I.	338 Cioran
1.003 Hergé	316 Labé
999 Boileau	300 Jacob
994 Ségur	243 B.M.
975 C.Q.V.	226 Scève
959 Brillat-Savarin	
959 Malebranche	
953 Barbara	
944 Danton	
935 Delacroix	
926 Du Bellay	
925 Pothier	
891 Bichat	
854 Jobert	
928 Vian	
821 Guide Clauze	
810 M.P.L.	
799 Ferré	
793 Simenon	
792 Sand	
790 Desnos	
789 Villon	
778 La Rochefoucauld	
776 De Foucauld	
770 Bruant	
755 Delanoë	
749 Montaigne	
743 Cholodenko	
734 M.F.	
709 Fléchier	
709 Mauriac	
706 Du Bartas	
704 A.J.	
694 Giraudoux	
680 Berlioz	
658 Flaubert	
653 M.C.	
650 Leconte de Lisle	
624 Marie Noël	
597 Descartes	
589 Green	
573 Cocteau	

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Pourcentages particuliers des phonèmes français
selon les neuf statistiques mentionnées
comparées à celles de l'auteur.

	M.B.	A.J.	F.W.	A.M.	H.L.	P.C.	A.V.	J.C.L.	M.H.	G.K.Z.
r	8,28%	7,54%	7,34%	7,07%	8,38%	7,33%	7,60%	6,87%	8,11%	7,43%
a	7,03%	8,32%	8,44%	8,03%	7,51%	6,56%	7,00%	8,27%	6,51%	6,53%
e	6,81%	6,09%	3,72%	6,23%	6,03%	10,41%	3,70%	5,18%	7,90%	5,15%
i	6,57%	6,86%	7,07%	7,07%	7,23%	6,71%	7,77%	7,17%	6,94%	6,53%
l	6,43%	5,42%	5,70%	5,54%	6,72%	6,37%	6,00%	6,77%	6,17%	6,87%
s	5,67%	5,35%	5,93%	6,09%	5,90%	5,56%	6,40%	5,78%	6,02%	5,05%
è	5,55%	5,24%	5,57%	2,96%	4,82%	2,99%	4,50%	5,28%	5,92%	5,87%
t	4,99%	5,05%	5,35%	5,08%	4,94%	5,31%	5,30%	4,48%	5,01%	4,90%
é	4,61%	5,12%	5,09%	7,96%	5,83%	7,48%	8,19%	6,47%	4,32%	4,98%
d	4,55%	3,98%	4,09%	4,01%	4,52%	4,48%	4,00%	3,49%	4,94%	4,54%
k	3,66%	3,74%	3,97%	4,06%	3,91%	3,78%	4,90%	4,48%	3,83%	3,32%
p	3,40%	3,67%	3,76%	3,73%	3,95%	3,34%	3,50%	4,28%	3,93%	3,96%
m	3,39%	4,09%	3,86%	3,28%	2,98%	3,14%	3,80%	3,39%	3,14%	3,42%
ou	3,36%	4,36%	3,78%	3,26%	3,22%	2,83%	3,30%	3,59%	2,94%	4,62%
an	3,33%	2,89%	3,12%	3,56%	3,74%	3,27%	3,50%	3,29%	3,15%	3,52%
n	2,87%	3,01%	3,13%	2,85%	2,63%	2,52%	2,77%	2,89%	2,85%	3,16%
u	2,56%	2,57%	2,41%	2,30%	2,66%	2,69%	2,10%	2,69%	2,61%	2,14%
v	2,25%	3,20%	2,82%	2,36%	2,46%	1,98%	2,00%	2,39%	1,73%	3,46%
o	2,12%	1,94%	1,36%	2,01%	2,16%	0,92%	1,90%	1,49%	1,96%	2,14%
on	1,95%	1,84%	2,26%	1,90%	2,13%	1,95%	2,20%	1,99%	2,43%	1,48%
z	1,62%	0,73%	1,54%	2,05%	0,75%	1,45%	1,40%	0,60%	1,50%	2,00%
j	1,53%	2,08%	1,64%	1,74%	1,23%	1,24%	1,40%	1,69%	0,85%	1,98%
f	1,46%	1,31%	1,40%	1,57%	1,44%	1,32%	1,00%	1,29%	1,26%	1,26%
ô	1,26%	1,10%	1,97%	1,02%	1,07%	2,19%	1,10%	1,69%	1,40%	1,44%
b	1,26%	1,20%	1,25%	1,05%	1,18%	1,14%	0,80%	1,20%	1,15%	1,82%
in	1,08%	1,09%	1,33%	1,26%	0,99%	1,02%	1,20%	1,39%	1,19%	0,36%
ch	0,63%	0,62%	0,56%	0,44%	0,56%	0,49%	0,50%	0,50%	0,52%	0,76%
g	0,62%	0,46%	0,50%	0,53%	0,54%	0,52%	0,40%	0,30%	0,57%	0,36%
eu	0,59%	0,71%	0,60%	0,45%	0,00%	0,55%	1,30%	0,60%	0,54%	0,42%
un	0,45%	0,43%	0,48%	0,53%	0,49%	0,48%	0,50%	0,50%	0,54%	0,56%

ÉTABLISSEMENT DE LA FORMULE DE L'ÉCART TYPE THÉORIQUE

En classant nos 600 fiches par tranches régulières, des plus faibles pourcentages au plus forts pour chacun des 30 phonèmes, des 9 sous-groupes et des 6 groupes, il nous est apparu avec évidence que l'on pouvait appliquer la loi normale de répartition.

L'écart réduit t nous donnait donc un indice qui nous permettait de chiffrer la variabilité des résultats obtenus par notre analyse chiffrée.

Dans un premier temps, nous avons donc appliqué la formule généralement admise :

$$\text{écart réduit (t)} = \frac{\text{écart absolu (x - np)}}{\text{écart type théorique } (\sqrt{npq})}$$

x = nombre des phonèmes considérés

n = nombre total des phonèmes de l'échantillon

p = probabilité des phonèmes considérés

q = probabilité complémentaire des phonèmes considérés

Or cette formule s'est révélée aberrante à l'épreuve. En effet, pour les échantillons comportant un nombre total de phonèmes élevé, les indices obtenus pour l'écart réduit dépassait de loin les limites de la loi normale de répartition. L'écart type théorique généralement employé en statistique linguistique était donc trop faible.

Nous avons donc entrepris de définir une formule d'écart type théorique plus satisfaisante, qui permette de considérer de la même façon les échantillons dont le nombre total des phonèmes est faible et les échantillons dont le nombre total des phonèmes est fort. Voici comment nous avons procédé :

Nous avons prélevé de l'ensemble de notre corpus de base trois séries de trente textes, dont le nombre total de phonèmes est sensiblement égal à 300, 900 et 1.500 phonèmes. Nous avons ensuite établi les relevés des écarts types observés dans chacune des trois séries pour chacun des 30 phonèmes, des 9 sous-groupes et des 6 groupes. Les résultats que nous avons obtenus sont mentionnés en annexe transformés en logarithmes népériens (tableau 4).

La moyenne de ces résultats ne pouvait être obtenue avec une sûreté relative qu'en tenant compte d'un fait. Si la valeur p du groupe aigu, voisinait 50%, celle du phonème un voisinait 0%. Il était donc nécessaire d'établir, comme pour le nombre total des phonèmes de chacune des séries d'échantillons considérées, des tranches moyennes à intervalles relativement réguliers de la valeur p. Nous avons fixé ces limites à (?) et à 33% de telle sorte que, dans le tableau suivant, le groupe 1 représente en logarithmes népériens les moyennes des valeurs des groupes aigu, médian et laryngé ; le groupe 2 celles des sous-groupes médian-laryngé, aigu-laryngé et des groupes buccal et grave; et le groupe 3 celles de autres phonèmes, groupes et sous-groupes.

		logn.	n1	logn.	n2	logn.	n3		
			5,7054		6,8033		7,3131		
		logn.	pq	logn.	s1	logn.	s2	logn.	s3
groupe	1	-1,4517	2,2755	3,1757	3,5000				
groupe.	2	-1,7222	2,2597	2,9579	3,3512				
groupe	3	-3,5392	1,3634	2,0286	2,3090				

D'où se déduit la formule générale à trois variables :

$$\text{logn. s} = 0,5216 \text{ logn. pq} + 0,6780 \text{ logn. n} - 0,7325$$

avec un coefficient de corrélation R = 0,9934

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Il nous était donc possible d'admettre comme valable cette formule particulière de l'écart-type théorique applicable en phonétique :

$$s = \sqrt{pq} \times n^{2/3} \times c$$

où c, qui voisine 0,5, représente la moyenne des constantes caractéristiques de chacune des courbes de répartition, qui permettent d'ajuster celles-ci aux indices de la loi normale pour compenser l'amplitude de leur étalement particulier.

Pour préciser chacune de ces constantes caractéristiques, un nouveau tableau de relevés était nécessaire, que l'on trouvera en annexe (tableau 5), où la valeur c est établie de la façon suivante :

$$c = \frac{s}{\sqrt{pq} \times n^{2/3}}$$

Nous obtenons ainsi pour chacun des groupes, sous-groupes et phonèmes une marge d'approximation pour la valeur de ces constantes.

Peut-être est-il possible d'affiner encore les valeurs de ces indices par recoupement? J'en laisse le soin aux spécialistes en ce domaine, avec qui j'aimerais collaborer pour pousser plus avant mon investigation. Mais dans l'état présent de mes recherches, je propose à titre provisoire le tableau suivant qui donne les valeurs particulières des probabilités et des constantes caractéristiques des 6 groupes, des 9 sous-groupes et des 30 phonèmes applicables dans la formule suivante :

$$t = \frac{x - np}{\sqrt{pq} \times n^{2/3}} \times k$$

x = nombre des phonèmes considérés

n = nombre total des phonèmes de l'échantillon

p = probabilité des phonèmes considérés

q = probabilité complémentaire des phonèmes considérés (1 - p)

k = 1/c = constante caractéristique de la courbe. Plus cette valeur est élevée, plus la courbe est serrée. Plus cette valeur est basse, plus la courbe est étalée.

			N	.1307	1.8054	L	.6711	2.1291	B	.1982	1.8741
A	.4212	1.7419	n	.0287	1.9623	i	.0657	2.4420	s	.0567	1.9750
			in	.0108	2.6350	l	.0653	1.8202	t	.0499	2.4492
			un	.0045	2.3458	é	.0461	1.8871			
						d	.0455	2.1920			
						u	.0256	2.4108			
						z	.0162	1.9376			
						eu	.0059	2.0020			
			AN	.0441	2.4832	AL	.2704	1.8744	AB	.1066	1.9257
M	.3955	2.1110	an	.0333	2.3574	r	.0828	2.1203	k	.0366	2.0288
						a	.0703	2.2650	ch	.0063	2.0416
						e	.0681	1.5013			
						è	.0555	2.2056			
						o	.0212	2.3568			
						j	.0153	1.2671			
						g	.0062	2.5767			
			MN	.0333	2.3574	ML	.3194	2.0317	MB	.0429	2.2139
G	.1833	2.1487	n	.0339	1.5967	ou	.0336	1.7334	p	.0340	2.3229
			on	.0195	2.4600	v	.0225	1.9666	f	.0146	2.5069
						ô	.0126	1.7129			
						b	.0126	1.7522			
			GN	.0534	1.9073	GL	.0813	1.6152	GB	.0486	2.6096

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Les valeurs obtenues pour chacun des écarts réduits t permettent en les comparant aux indices de la loi normale de répartition (tableau 6) de déterminer des cotes qui nous donneront une échelle de valeurs comparatives.

La cote est définie comme le pourcentage de textes ayant la proportion de phonèmes correspondants inférieure ou égale à la valeur indiquée. Elle correspond à la graduation de l'aire sous la courbe.

Ainsi un texte ayant un écart réduit de 1.0363 est coté 85, ce qui veut dire que seuls 15% des textes ont des valeurs supérieures pour un type de phonèmes étudié. Un écart réduit égal à -1.0363 est coté 15, ce qui veut dire que seuls 15% des textes ont des valeurs inférieures pour ce type de phonèmes étudié.

Chacun peut donc, à partir de la formule que nous avons établie, du tableau général des valeurs particulières de la probabilité p et de la constante caractéristique k , en se référant au tableau des indices de la loi normale de répartition, coter la variabilité des 30 phonèmes français, des 9 sous-groupes et des 6 groupes, comme nous l'avons fait ce qui nous a permis de découvrir un certain nombre d'aspects significatifs.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TABLEAU 5 : RELEVÉS NUMÉRIQUES DES CONSTANTES CARACTÉRISTIQUES c

phonèmes	n1	n2	n3	cm		
	300	901	1500			
	p	c1	c2	c3		
A	.4206	.4977	.6517	.5730	.4971	.5741 .6511
N	.3960	.3551	.5519	.5140	.3693	.4737 .5781
G	.1834	.4962	.4145	.4855	.4210	.4654 .5098
B	.1975	.6274	.4592	.5141	.4478	.5336 .6193
L	.6722	.5099	.4150	.4838	.4205	.4696 .5186
N	.1304	.7390	.5049	.4178	.3878	.5539 .7200
AB	.1061	.5601	.4649	.5328	.4702	.5193 .5683
AL	.2705	.4646	.5714	.5644	.4737	.5335 .5932
AN	.0440	.5800	.3270	.3012	.2487	.4027 .5568
MB	.0427	.4252	.5366	.3932	.3764	.4517 .5269
ML	.3200	.4531	.5232	.5002	.4564	.4922 .5279
MN	.0333	.4504	.4862	.3361	.3458	.4242 .5026
GB	.0487	.3959	.4537	.3001	.3057	.3832 .4608
GL	.0817	.6102	.5489	.6982	.5441	.6191 .6941
GN	.0531	.6887	.4402	.4441	.3820	.5243 .6667
r	.0832	.4869	.4391	.4848	.4433	.4703 .4973
a	.0703	.4973	.4441	.3831	.3844	.4415 .4986
e	.0682	.5029	.7918	.7037	.5181	.6661 .8142
l	.0656	.5755	.5246	.5482	.5240	.5494 .5749
i	.0654	.3780	.4261	.4243	.3822	.4095 .4367
s	.0563	.5489	.4910	.4761	.4669	.5053 .5438
è	.0556	.4321	.4630	.4650	.4349	.4534 .4718
t	.0498	.4290	.3972	.3988	.3904	.4083 .4262
é	.0461	.5926	.4955	.5016	.4755	.5299 .5843
d	.0457	.5047	.4723	.3917	.3980	.4562 .5144
k	.0364	.4118	.6082	.4571	.3895	.4924 .5952
p	.0341	.4632	.4747	.3537	.3637	.4305 .4973
ou	.0338	.5158	.6248	.5902	.5212	.5769 .6326
m	.0337	.7812	.5019	.5957	.4841	.6263 .7684
an	.0333	.4504	.4862	.3361	.3458	.4242 .5026
n	.0286	.7687	.4348	.3254	.2787	.5096 .7406
u	.0256	.4176	.4342	.3927	.3939	.4148 .4357
v	.0225	.5004	.4594	.5658	.4549	.5085 .5622
o	.0212	.3816	.4402	.4511	.3869	.4243 .4617
on	.0194	.3425	.5040	.3730	.3207	.4065 .4923
z	.0163	.4843	.5112	.5529	.4816	.5161 .5507
j	.0153	1.1207	.6172	.6296	.5020	.7892 1.0763
f	.0146	.4377	.3667	.3923	.3629	.3989 .4349
ô	.0128	.6572	.5139	.5802	.5121	.5838 .6555
b	.0126	.5304	.6877	.4939	.4677	.5707 .6737
in	.0108	.4347	.3620	.3417	.3306	.3795 .4284
ch	.0063	.4398	.5602	.4695	.4271	.4898 .5526
g	.0062	.3780	.3446	.4418	.3387	.3881 .4375
eu	.0058	.5806	.4461	.4718	.4281	.4995 .5709
un	.0045	.4851	.3945	.3992	.3753	.4263 .4773

LE SONORE VISIBLE

Si l'on se sert des moyennes globales des phonèmes français pour considérer les valeurs situées en dehors des intervalles de confiance comme aberrantes, on reste prisonnier de la norme et l'on n'a peu de chance de mesurer la signification des écarts. Au contraire, l'étude mathématique des variabilités, que nous sommes à même d'aborder maintenant grâce au travail exposé dans notre parenthèse chiffrée, montrera que les textes sont d'autant plus significatifs que leurs écarts par rapport à la norme sont plus marqués. Et la signature particulière d'un auteur se lira dans la distance qu'il prend relativement à la norme phonétique du langage qu'il utilise.

La multiplicité des valeurs numériques attribuées à chacun des phonèmes français, même réduits à trente, ne permet guère d'appréhender la traduction sonore d'un texte dans son ensemble et ne se prête pas à une représentation simple. En revanche, les données chiffrées de phonèmes groupés par analogie de caractères, graduées selon les cotes de la loi normale de répartition des probabilités, peuvent être représentées d'une manière graphique comme la synthèse lisible de nos observations et comme support d'une analyse où l'oeil se met au service de l'oreille.

Une représentation des données phonétiques d'un texte à partir des groupes aigu, médian et grave, d'une part, et des groupes buccal, laryngé et nasal, de l'autre, permet une caractérisation générale en quatre grandeurs indépendantes. En effet, le total des pourcentages des groupes aigu, médian et grave est égal au total des pourcentages des groupes buccal, laryngé et nasal, soit 100. Ce modèle à quatre variables que nous avons étudié dans un premier temps, s'il nous a donné des premiers éléments d'information, ne suffisait pas à représenter toute la substance phonémique d'un texte. Il amenait en outre à des conclusions erronées. Ainsi un échantillon riche à la fois sur le plan du registre aigu et sur le plan de la vibration nasale, pouvait être singulièrement pauvre dans le sous-groupe aigu-nasal. Ce paradoxe apparent est l'indice d'une vérité plus complexe inaccessible à quatre dimensions.

C'est pourquoi nous avons choisi une classification en neuf sous-groupes, qui permet de caractériser chacun des textes par neuf valeurs reliées entre elle du fait que le total des pourcentages de ces sous-groupes égale 100, comme plus apte à définir la substance phonémique d'un texte. L'ensemble des informations par lesquelles nous pourrions situer phonétiquement un texte peut donc être caractérisé par huit grandeurs indépendantes - la neuvième se déduisant des autres par complément à 100. La case centrale - médian-laryngé - que nous avons considérée comme la racine de la langue, nous lui avons réservé ce rôle complémentaire, d'autant qu'elle se situe géométriquement au centre de toutes les tendances.

Une représentation graphique en huit vecteurs variables, dont la longueur est proportionnelle à leurs cotes, comme une sorte de rose des vents, peut figurer le monde phonétique en huit dimensions. Et l'expérience des tracés graphiques selon ce modèle nous a montré que ces huit vecteurs étaient bien indépendants.

Toutefois l'infinie variété des figures ainsi obtenues nécessiterait une étude qui dépasserait le cadre de cet ouvrage. Voilà pourquoi, pour rendre plus évident le facteur de tendance d'un groupe ou sous-groupe phonétique par rapport à un autre dont les caractéristiques sont contraires, nous avons coté les vecteurs phonétiques, non plus selon leurs valeurs absolues - c'est-à-dire par rapport à la somme globale des phonèmes de l'échantillon considéré (n) - mais selon leurs valeurs relatives - c'est-à-dire par rapport. A la somme des phonèmes des deux groupes ou sous-groupes dont les caractéristiques sont contraires Cette manière d'opérer permet d'établir la complémentarité de deux vecteurs opposés, car la somme de leurs cotes est alors égale à 100, et elle nous permet en outre d'obtenir trois types d'opposition grave/aigu et trois types d'opposition nasal|buccal.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Le facteur d'amplitude est également à considérer, et, pour cela, nous avons coté la somme des phonèmes de deux groupes ou sous-groupes dont les caractéristiques sont contraires par rapport à la somme des phonèmes de l'échantillon envisagé.

Les valeurs particulières des probabilités (p) et des constantes caractéristiques (k) des facteurs de tendance et d'amplitude de chacun des axes phonétiques sont donnés ci-après avec l'analyse de nos observations.

Tel est le point d'équilibre que nous proposons entre la disparité des données chiffrées des phonèmes français réduits à trente et le condensé en huit sous-groupes dont la projection graphique en huit vecteurs se prête à une variété suffisante de figures pour nous permettre d'analyser la richesse d'un message ainsi retranscrit.

On trouvera en annexe à ce chapitre un choix de cas extrêmes qui compose une anthologie d'un type nouveau, où les textes sont classés en fonction des secteurs phonétiques privilégiés, accompagnés de graphiques qui en illustrent la substance sonore.

À la suite de cette anthologie de textes, qui nous permet, en quelque sorte, de faire le tour complet du cadran des possibilités phonétiques françaises, nous présentons le graphique particulier de seize auteurs pour lesquels nous avons dénombré le plus grand nombre de phonèmes. Il est bien certain qu'il ne s'agit là que d'une première tentative d'approche du phénomène, qui révèle néanmoins des orientations sonores dont chacune est caractéristique d'une attitude que nous allons tenter de définir.

Il est possible à présent d'analyser les relations qui existent entre la substance phonétique d'un texte et la signification de son message, qu'intuitivement nous pressentions.

Pour une vue d'ensemble de ces concordances, reprenons la double classification que nous avons prise pour base dans l'établissement de notre grille de répartition.

AXE GRAVE/AIGU

1° Facteur de tendance - A/A+G : $p = 0.6967$; $k = 1.0163$.

GRAVE - Le secteur grave privilégié est illustré par des textes de Colette, Racine, Claudel, Brel, La Fontaine, Corneille, Molière, Ronsard, Piaf, Bernanos, Hugo, Péguy, Beckett, Dalle Nogare, où se manifeste la considération momentanée des êtres et des choses en relation avec tout ce qui touche au plan matériel, physique.

Nous avons constaté qu'une orientation vers le secteur grave semblait correspondre au domaine concret, réel, à la terre, à tout ce qui exprime la pesanteur, l'enracinement, sous aspect anecdotique, que l'on peut résumer par le terme IMMANENCE.

AIGU - Le secteur aigu privilégié est illustré par des textes de R.Barre, J. Rostand, Malraux, Servan-Schreiber, Zola, La Bruyère, Voltaire, Ornano, Proudhon, Mallarmé, Proust, Pascal, Camus, et la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, où se manifeste la considération intemporelle des êtres et des choses en relation avec tout ce qui touche au plan spirituel, mental.

Nous avons constaté qu'une orientation vers le secteur aigu semblait correspondre 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.

2° Facteur d'amplitude - A+G/n : $p = 0.6045$; $k = 1.9262$. L'étendue de l'axe grave/aigu est illustré par des textes de J.Rostand, Courier, Rivarol, La Bruyère, Péguy, Ornano, Bergson, Teilhard de Chardin, Fénelon, Krasucki, Mendès-France, la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, et des textes publicitaires, où se manifeste plus ou moins, selon le facteur de tendance, les caractéristiques de l'opposition remarquée.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Ces constatations qui recourent une partie des observations de M. Grammont et de H. Morier, en élargissent néanmoins le cadre jusqu'à un vaste réseau de correspondances millénaires où s'opposent les thématiques du bas et du haut, de la terre et du ciel, du yin et du yang chinois. Et, puisque nous tentons de visualiser le phénomène sonore, nous pouvons ici faire réflexion sur l'analogie entre les ondes perçues par l'oeil et par l'oreille. De $3,7 \times 10^{14}$ à $7,5 \times 10^{14}$ Hz, les ondes lumineuses se déploient du rouge au violet. De 20 à 20.000 Hz, les ondes sonores se déploient de même de l'extrême grave à l'extrême aigu. On parle d'infra rouge comme on parle d'infrason et d'ultraviolet comme on parle d'ultrason. Il y aurait donc analogie entre les fréquences lumineuses et acoustiques, entre les phénomènes visibles et sonores dans les limites perceptibles par l'homme. Les trois couleurs fondamentales - le rouge, le jaune et le bleu - correspondraient aux trois voyelles cardinales - ou, a, i - comme une étude récente le confirme. Le rouge du sang, l'or des moissons, le bleu du ciel s'étagent ainsi par ordre croissant de fréquence dans la manifestation visible de bas en haut, comme du bovidé à l'oiseau, de la contrebasse à la flûte, le sonore se manifeste du grave à l'aigu.

Nous pouvons également tenir compte de tout ce que la science moderne nous apprend des relations entre l'espace, le temps et la matière, du triple effet de la gravitation, pour appréhender le phénomène dans son ampleur. Le lieu, le moment et la masse n'existent que par rapport à la planète, support de la manifestation, la terre en l'occurrence. Ailleurs, ces trois repères caractéristiques ne sont plus les mêmes. Qui s'arrache à la terre, qui s'éloigne de son centre, échappe à sa localisation, à sa temporalité, à sa pesanteur. Ces phénomènes très réels et très vérifiables retentissent, comme nous l'avons observé, dans les textes en fonction des variations des fréquences acoustiques.

AXE NASAL/BUCCAL

1° Facteur de tendance - B/B+N : $p = 0.6025$; $k = 1.4955$.

NASAL - Le secteur nasal privilégié est illustré par des textes de Laforgue, Péguy, Corneille, Dalle Nogare, Sévigné, Ronsard, Rousseau, Brel, Fénelon, Claudel, Nougare, Sponde, Baudelaire, Noailles, on se manifeste la considération particulière des êtres et des choses en relation avec tout ce qui touche au plan interne, sensitif.

Nous avons constaté qu'une orientation vers le secteur nasal semblait correspondre au domaine privé, individuel, au locuteur, à tout ce qui exprime la perception, l'introversión, sous l'aspect d'une expérience unique, que l'on peut résumer par le terme SUBJECTIVATION.

BUCCAL - Le secteur buccal privilégié est illustré par des textes de Robespierre, Tesson, Malraux, Queneau, Mitterand, Giscard, Talleyrand, Proudhon, Pétain, La Bruyère, Renan, Barre, Sartre, Aragon, où se manifeste la considération générale des êtres et des choses en relation avec tout ce qui touche au plan externe, moteur.

Nous avons constaté qu'une orientation vers le secteur buccal semblait correspondre au domaine public, social, à l'environnement, à tout ce qui exprime la projection, l'extraversión, sous l'aspect d'une adresse au nombre, que l'on peut résumer par le terme OBJECTIVATION.

2° Facteur d'amplitude - B+N/n : $p = 0.3289$; $k = 1.4775$.

L'étendue de l'axe nasal/buccal est illustré par des textes de Beckett, Fénelon, Teilhard de Chardin, Bergson, Camus, Pascal, Gide, Krasucki, Roubaud, De Gaulle, Pompidou, J. Rostand, Artaud, Proust, on se manifeste plus ou moins selon le facteur de tendance les caractéristiques de l'opposition remarquée.

Il suffit d'ailleurs de prononcer la série des phonèmes du groupe nasal, par opposition à la série des phonèmes du groupe buccal pour éprouver l'effet de leurs contrastes. Les premiers intériorisent le son au maximum du fait qu'ils font vibrer tout l'appareil buccal, laryngé et nasal, et les seconds extériorisent le son au maximum du fait qu'ils ne comportent qu'une explosion buccale.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Les phonèmes du groupe nasal se signalent par leur résonance, les phonèmes du groupe buccal par leur impact. Köhler a expérimenté le fait sur le plan graphique en proposant deux figures, l'une en courbes et l'autre en angles, auxquelles il s'agissait d'attribuer deux mots inventés contenant l'un des phonèmes du groupe nasal, - *malouma* - et l'autre des phonèmes du groupe buccal - *takete* -. Les réponses qu'il a obtenues au cours de son enquête ont confirmé qu'il existait des rapports entre la nasalisation et les courbes comme entre la buccalisation et les angles.

Il semble donc, en résumé, que la bipolarité de l'axe vertical grave/aigu, de caractère spatial soit complétée par la bipolarité de l'axe horizontal nasal/buccal de caractère humain. Il y a là les caractéristiques d'une double attitude que nous retrouvons dans un symbolisme millénaire. Pour les Chinois, l'homme, *jen*, est produit et témoin de la terre, *ti*, et du ciel, *t'ien*, et de l'interaction de cette double énergie qui anime l'univers.

Un homme qui parle inscrit implicitement son texte dans l'espace. Il en prend possession. Son corps devient l'espace même. Il projette vers le bas les phonèmes du secteur grave, vers le haut les phonèmes du secteur aigu, vers soi les phonèmes du secteur nasal, et vers autrui les phonèmes du secteur buccal pour transmettre un message, dont la signification qu'on en retient généralement ne livre qu'un aspect du phénomène.

Les auteurs qui privilégient un type de phonèmes situent leurs textes dans l'un de ces complexes de correspondances dont nous avons tracé les grandes lignes, mais n'en expriment pas nécessairement tous les aspects implicitement déductibles. En revanche, les idées qu'ils formulent, les images qu'ils produisent, centrées sur un point particulier de ces quatre zones peuvent enrichir encore les mots référentiels que nous avons mentionnés.

Si nous passons maintenant à l'étude des huit vecteurs phonétiques des sous-groupes, l'analyse sera plus nuancée, car, nous l'avons dit, notre modèle permet d'envisager trois types d'opposition grave/aigu et trois types d'opposition nasal/buccal.

AXE GRAVE LARYNGÉ/AIGU LARYNGÉ.

1° Facteur de tendance - AL/AL+GL : $p = 0.7688$; $k = 0.9158$.

GRAVE LARYNGÉ - Le vecteur grave laryngé, qui caractérise l'immanence et le plan matériel, se trouve privilégié chez Racine, Verlaine, Lamennais, La Fontaine, Claudel, Brel, Ronsard, Beckett, Verhaeren, Hugo, Molière, Péguy, Dalle Nogare, et dans les textes publicitaires.

AIGU LARYNGÉ - Le vecteur aigu laryngé, qui caractérise la transcendance et le plan spirituel, se trouve privilégié chez Barre, Chirac, J. Rostand, Malraux, Ornano, Camus, Giscard, Talleyrand, De Gaulle, Teilhard de Chardin, Servan-Schreiber, Mitterand, Fouché et dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*.

2° Facteur d'amplitude - AL+GL/n : $p = .3517$; $k = 1.4149$.

L'étendue de l'axe grave laryngé/aigu laryngé se trouve marquée chez Courier, La Bruyère, Ornano, Rimbaud, Milosz, Sévigné, Rivarol, Proudhon, Chateaubriand, Napoléon, Queneau, Baudelaire, dans les manifestes écologiques et dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*.

AXE MÉDIAN NASAL/MÉDIAN BUCCAL.

1° Facteur de tendance - MB/MB+MN $P = .5632$; $k = 1.9032$.

MÉDIAN NASAL - Le vecteur médian nasal, qui caractérise la subjectivation et le plan interne, se trouve privilégié chez Saint John Perse, Dalle Nogare, Ronsard, Noailles, Beckett, Rimbaud, Hugo, Breton, Nerval, Sponde, La Fontaine, Barre, Mallarmé, Proust.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

MEDIAN BUCCAL - Le vecteur médian buccal, qui caractérise l'objectivation et le plan externe, se trouve privilégié chez Aragon, Lamennais, Robespierre, Brel, Queneau, Malraux, Massillon, Jean Paul II, Servan-Schreiber, La Bruyère, Renan, Claudel, Tesson, Lautréamont.

2° Facteur d'amplitude - MB+MN/n : $p = 0.0761$; $k = 2.5055$.

L'étendue de l'axe médian nasal/médian buccal se trouve marquée chez Beckett, Gide, Brassens, Proust, Brel, Vigny, Tesson, Van Gogh, Zola, Diderot, Bergson, Laforgue, Artaud, Séguy.

AXE GRAVE BUCCAL/AIGU NASAL.

1° Facteur de tendance - AN/AN+GB : $p = .4757$; $k = 1.8250$.

GRAVE BUCCAL - Le vecteur grave-buccal, qui caractérise l'immanence objectivée et le plan de l'extériorisation matérielle, se trouve privilégié chez Talleyrand, Giscard, Robespierre, Mitterrand, Tesson, Artaud, Balzac, Hugo, Noailles, Proudhon, Queneau, Barre, Pompidou, et dans les annonces de *Libération*.

AIGU NASAL - Le vecteur aigu nasal, qui caractérise la transcendance subjectivée et le plan de l'intériorisation spirituelle se trouve privilégié chez Voltaire, Lamennais, Massillon, Fénelon, Péguy, Musset, J.Rostand, Brel, Claudel, Diderot, Maistre, Montesquieu, Sévigné, Pascal.

2° Facteur d'amplitude - AN+GB/n -: $p = 0.0927$; $k = 2.4361$.

L'étendue de l'axe grave-buccal/aigu-nasal se trouve marquée chez Fénelon, Beckett, Brel, La Fontaine, De Gaulle, Robespierre, J. Rostand, Laval, Barre, Corneille, La Bruyère, Rivarol, Lautréamont, Prévert.

AXE GRAVE NASAL/AIGU BUCCAL.

1° Facteur de tendance - AB/AB+GN : $p = .6664$; $k = 1.1765$.

GRAVE NASAL - Le vecteur grave nasal, qui caractérise l'immanence subjectivée et le plan de l'intériorisation matérielle se trouve privilégié chez Claudel, Brel, Corneille, Nougaro, Sévigné, Péguy, Piaf, Noailles, Rousseau, Verlaine, Pompidou, Jean Paul II, Ronsard, Baudelaire.

AIGU BUCCAL - Le vecteur aigu buccal, qui caractérise la transcendance objectivée et le plan de l'extériorisation spirituelle se trouve privilégié chez Pétain, Breton, Barre, Zola, Voltaire, Sartre, Tesson, Robespierre, J.Rostand, Servan-Schreiber, Malraux, La Bruyère, dans les textes publicitaires et dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*.

2° Facteur d'amplitude - AB+GN/n : $p = 0.1600$; $k = 1.6681$

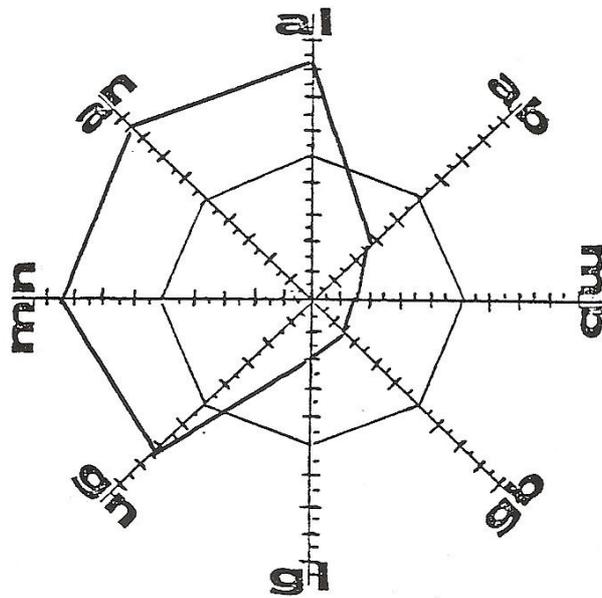
L'étendue de l'axe grave-nasal/aigu-buccal se trouve marquée chez Camus, Bergson, Teilhard de Chardin, Sponde, Piaf, Barre, Krasucki, Séguy, Artaud, Proust, Pascal, Sartre, Giscard, Valéry.

L'analyse d'un texte en fonction des vecteurs phonétiques privilégiés peut donc ouvrir un nouveau champ d'investigation, qui permet de préciser le regard que nous portons sur une oeuvre. Les orientations phonétiques que l'on peut déterminer par le graphique global d'un auteur établissent la synthèse des variations momentanées que l'on peut appréhender par le graphique particulier d'un poème, voire d'une strophe de cet auteur. L'anthologie qui suit permet d'envisager la nouveauté de cette investigation.

D'autre part ces orientations phonétiques, liées à un type d'attitude, doivent probablement se retrouver avec leurs caractéristiques dans la production littéraire étrangère relativement à la norme de la langue employée, et la langue française doit elle-même se signaler par des écarts relativement à la norme particulière des autres langages des hommes.

Le jour où nous aurons des éléments de comparaison, et ce jour n'est pas loin, grâce à l'ordinateur qui bientôt dénombrera les phonèmes d'une conversation ou d'un texte enregistré, nous pourrions envisager l'étude du phénomène phonétique dans son ampleur et sa diversité, nous pourrions préciser les correspondances que nous avons remarquées, ou rectifier les erreurs que nous avons pu commettre sur le plan des relations qui existent entre la substance phonétique d'un texte, d'une oeuvre, d'une langue et l'attitude caractéristique de l'auteur ou du peuple qui l'a produit.

TEXTE 1



BAUDELAIRE
L'horloge.

Les Chinois voient l'heure dans l'oeil des chats.

Un jour un missionnaire, se promenant dans la banlieue de Nankin, s'aperçut qu'il avait oublié sa montre, et demanda à un petit garçon quelle heure il était.

Le gamin du céleste Empire hésita d'abord; puis, se ravissant, il répondit: « Je vais vous le dire. » Peu d'instant après, il reparut, tenant dans ses bras un fort gros chat, et le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux, il affirma sans hésiter: « Il n'est pas encore tout à fait midi. »

Ce qui était vrai.

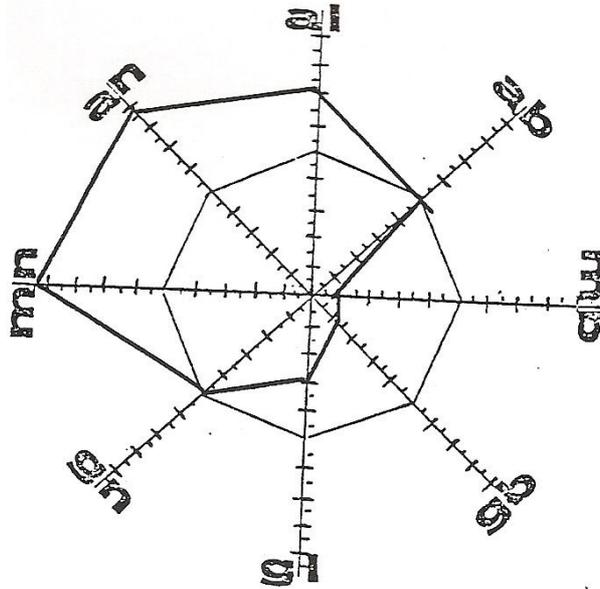
Pour moi, si je me penche vers la belle Féline, la si bien nommée, qui est à la fois l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon coeur et le parfum de mon esprit, que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, - une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'oeil.

Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur ce délicieux cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant, quelque Démon du contretemps venait me dire: « Que regardes-tu là avec tant de soin? Que cherches-tu dans les yeux de cet être? Y vois-tu l'heure, mortel prodigue et fainéant? » je répondrais sans hésiter: « Oui, je vois l'heure; il est l'Eternité! »

N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 2



MALLARMÉ

L'azur.

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide, Où fuir? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?

Brouillards, montez! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Que noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux!

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t'en venant la vase et les pâles roseaux
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Encor! que sans répit les tristes cheminées
Fument, et que de suie une errante prison
Eteigne dans l'horreur de ses noires traînées
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!

- Le Ciel est mort. - Vers toi, j'accours! donne, ô matière
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché
A ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché

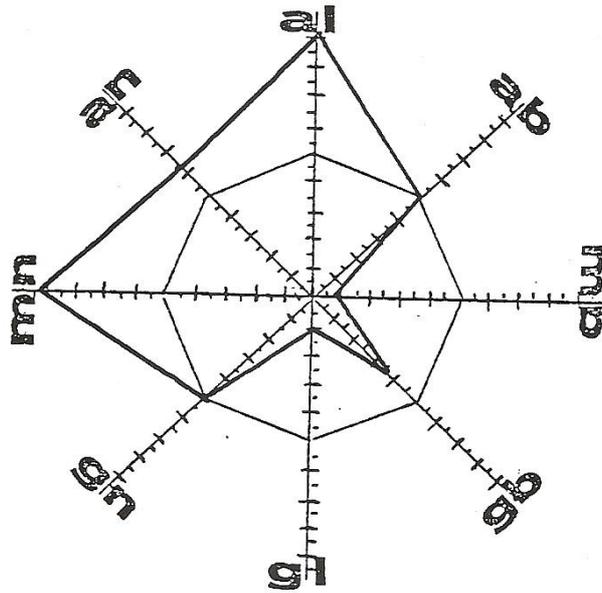
Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angelus!

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sùr
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!

TEXTE 3



DE GAULLE

Manifeste de Brazzaville, 27 octobre 1940.

La France traverse la plus terrible crise de son histoire. Ses frontières, son empire, son indépendance et jusqu'à son âme sont menacés de destruction.

Cédant à une panique inexcusable, des dirigeants de rencontre ont accepté et subissent la loi de l'ennemi. Cependant, d'innombrables preuves montrent que le peuple et l'empire n'acceptent pas l'horrible servitude. Des millions de Français ou de sujets français ont décidé de continuer la guerre jusqu'à la libération. Des millions et des millions d'autres n'attendent pour le faire que de trouver des chefs dignes de ce nom.

Or, il n'existe plus de gouvernement proprement français. En effet, l'organisme sis à Vichy, et qui prétend porter ce nom, est inconstitutionnel et soumis à l'envahisseur.

Dans son état de servitude, cet organisme ne peut être, et n'est en effet, qu'un instrument utilisé par les ennemis de la France contre l'honneur et l'intérêt du pays. Il faut donc qu'un pouvoir nouveau assume la charge de diriger l'effort français dans la guerre. Les événements m'imposent ce devoir sacré. Je n'y faillirai pas.

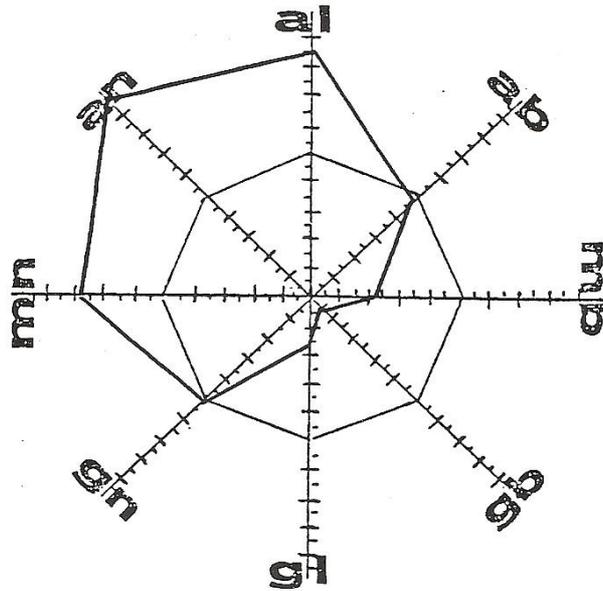
J'exercerai mes pouvoirs au nom de la France et uniquement pour la défendre et je prends l'engagement solennel de rendre compte de mes actes aux représentants du peuple français dès qu'il lui aura été possible d'en désigner librement.

J'appelle à la guerre, c'est-à-dire au combat ou au sacrifice, tous les hommes et toutes les femmes des territoires français qui sont ralliés à moi. En union étroite avec nos alliés, qui proclament leur volonté de contribuer à restaurer l'indépendance et la grandeur de la France, il s'agit de défendre contre l'ennemi ou contre ses auxiliaires la partie du patrimoine national que nous détenons, d'attaquer l'ennemi partout où il sera possible de mettre en oeuvre toutes nos ressources militaires, économiques, morales, de maintenir l'ordre public et de faire régner la justice.

Cette grande tâche, nous l'accomplirons, pour la France dans la conscience de la bien servir et dans la certitude de vaincre.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

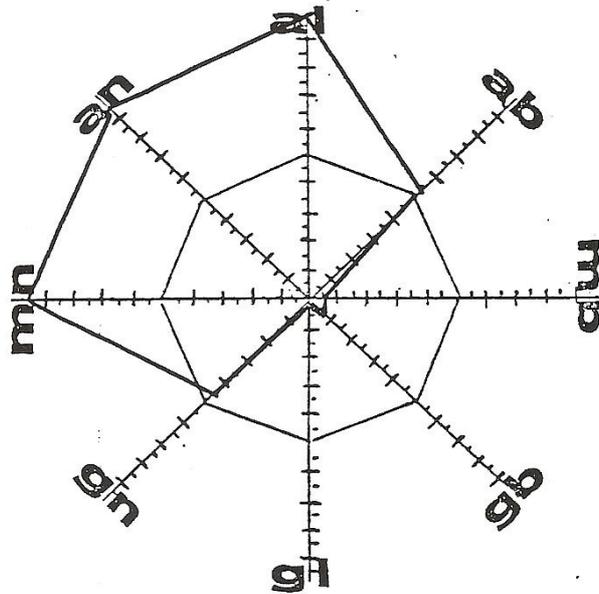
TEXTE 4



BEAUMARCHAIS

Requête à la Commune de Paris

Qu'étais-je donc ? Je n'étais rien, que moi, et moi tel que je suis resté, paresseux comme un âne et travaillant toujours, en butte à mille calomnies, mais heureux dans mon intérieur. Libre au milieu des fers, serein dans les plus grands dangers, n'ayant jamais été d'aucune coterie ni littéraire, ni politique, ni mystique, faisant tête à tous les orages, un front d'airain à la tempête, les affaires d'une main et la guerre de l'autre. N'ayant fait de cour à personne, et partant, repoussé de tous. N'étant membre d'aucun parti et surtout ne voulant rien être, par qui pourrais-je être porté ? Je ne veux l'être par personne.



MALLARMÉ

Le démon de l'analogie.

Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ?

Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant: « La Pénultième est morte », de façon que

La Pénultième

finit le vers et

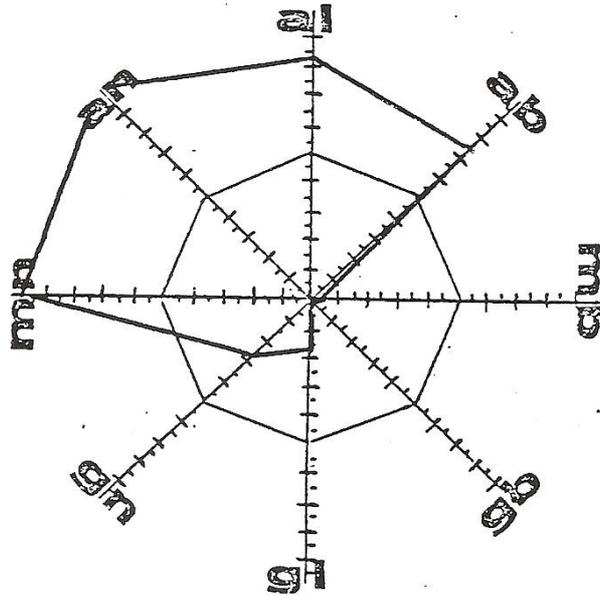
Est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification. Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son nul la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai de vœux intellectuels une spéculation différente. La phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue, jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité. J'allais (ne me contentant plus d'une perception) la lisant en fin de vers, et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler; bientôt la prononçant avec un silence après Pénultième dans lequel le trouvais une pénible jouissance : La Pénultième puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son nul, cassait sans doute et j'ajoutais en manière d'oraison : « Est morte. Je ne discontinuai pas de tenter un retour à des pensées de prédilection, alléguant, pour me calmer, que, certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique la sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment.

Harcelé, je résolus de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance : « La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième », croyant par là satisfaire l'inquiétude, et non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie quand, effroi! - d'une magie aisément déductible et nerveuse - je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique).

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Mais où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens. Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième.



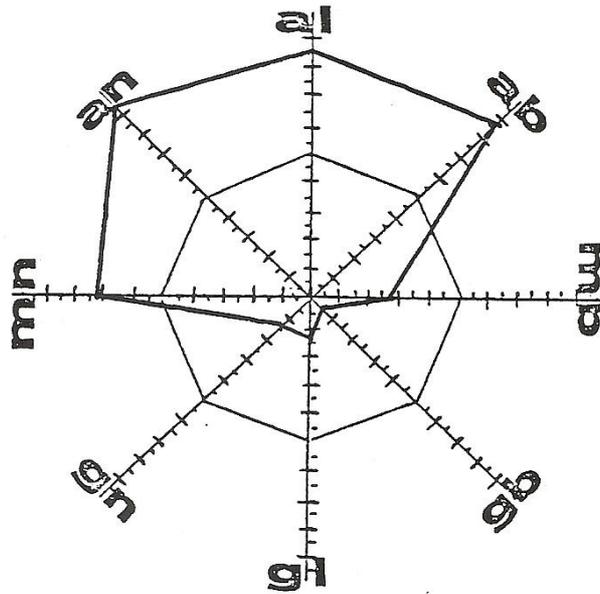
ROUSSEAU
Émile, Livre IV.

Exister pour nous, c'est sentir; notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence, et nous avons eu des sentiments avant des idées. Quelle que soit la cause de notre être, elle a pourvu à notre conversation en nous donnant des sentiments convenables à notre nature; et l'on ne saurait nier qu'au moins ceux-là ne soient innés. Ces sentiments, quant à l'individu, sont l'amour de soi, la crainte de la douleur, l'horreur de la mort, le désir du bien-être. Mais si, comme on n'en peut douter, l'homme est sociable par sa nature, ou du moins fait pour le devenir, il ne peut l'être que par d'autres sentiments innés relatifs à son espèce; car, à ne considérer que le besoin physique, il doit certainement disperser les hommes au lieu de les rapprocher. Or c'est du système moral formé par ce double rapport à soi-même et à ses semblables que naît l'impulsion de la conscience. Connaître le bien, ce n'est pas l'aimer : l'homme n'en a pas la connaissance innée, mais sitôt que sa raison le lui fait connaître, sa conscience le porte à l'aimer : c'est ce sentiment qui est inné. Je ne crois donc pas, mon ami, qu'il soit impossible d'expliquer par des conséquences de notre nature le principe immédiat de la conscience, indépendant de la raison même. Et quand cela serait impossible, encore ne serait-il pas nécessaire ; car, puisque ceux qui nient ce principe admis et reconnu par tout le genre humain ne prouvent point qu'il n'existe pas, mais se contentent de l'affirmer; quand nous affirmons qu'il existe, nous sommes out aussi bien fondés qu'eux, et nous avons de plus leur témoignage intérieur, et la voix de la conscience qui dépose pour elle-même. Si les premières lueurs du jugement nous éblouissent et confondent d'abord les objets à nos regards, attendons que nos faibles yeux se rouvrent, se raffermissent; et bientôt nous reverrons ces mêmes objets aux lumières de la raison, tels que nous les montrait d'abord la nature : ou plutôt soyons plus simples et moins vains; bornons-nous aux premiers sentiments que nous trouvons en nous-mêmes, puisque c'est toujours à eux, que l'étude nous ramène quand elle ne nous a point égarés.

Conscience! conscience! instinct divin, immortel et céleste voix; guide assuré d'un être ignorant et borné, mais intelligent et libre; juge infaillible du bien et du mal, qui rends l'homme semblable à Dieu, c'est toi qui fais l'excellence de sa nature et la moralité de ses actions; sans toi je ne sens rien en moi qui m'élève au-dessus de bêtes, que le triste privilège de m'égarer d'erreurs en erreurs à l'aide d'un entendement sans règle et d'une raison sans principe.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 7



PASCAL

Pensées, B.72 ; L.199.

Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté, qu'il éloigne la vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit, et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que ces astres, qui roulent dans le firmament, embrassent. Mais si notre vue s'arrête là que l'imagination passe outre, elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche, nous avons beau enfler nos conceptions au delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée.

Que l'homme étant revenu à soi considère ce qu'il est au prix de ce qui est, qu'il se regarde comme égaré, et que de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer, la terre, les royaumes, les villes, les maisons et soi-même, son juste prix. Qu'est-ce qu'un homme, dans l'infini ?

Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates, qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ses jambes, du sang dans ses veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ses humeurs, des vapeurs dans ces gouttes, que divisant encore ces dernières choses il épuise ses forces en ces conceptions et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours. Il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là dedans un abîme nouveau. Je lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature dans l'enceinte de ce raccourci d'atome, qu'il y voie, une infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible, dans cette terre des animaux, et enfin des cirons. Dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné, et trouvant encore dans les autres la même chose sans fin et sans repos, qu'il se perdra dans ces merveilles aussi étonnantes dans leur petitesse, que les autres par leur étendue, car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse un monde ou plutôt un tout à l'égard du néant où l'on ne peut arriver. Qui se

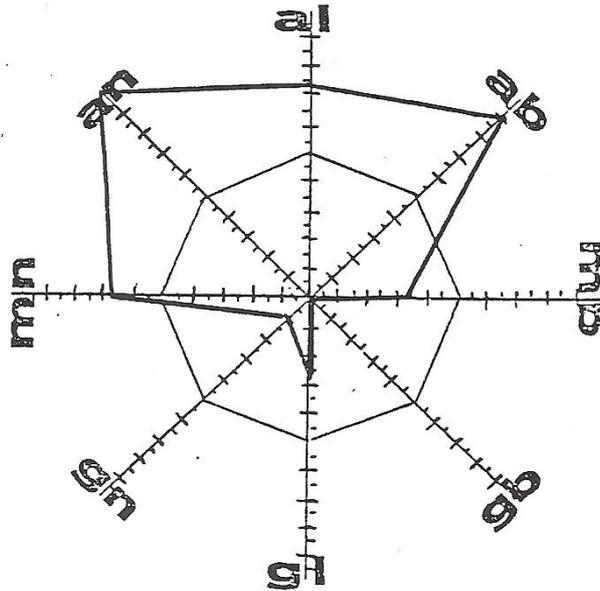
L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

considèrera de la sorte s'effraiera de soi-même et se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donnée entre ces deux abîmes de l'infini et du néant il tremblera dans la vue de ces merveilles et je crois que sa curiosité se changeant en admiration il sera plus disposé à les contempler en silence qu'à les rechercher avec présomption.

Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes ; la fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable. Également incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti. Que fera-t-il donc sinon d'apercevoir quelque apparence du milieu des choses dans un désespoir éternel de connaître ni leur principe ni leur fin. Toutes choses sont sorties du néant et portées jusqu'à l'infini. Qui suivra ces étonnantes démarches ? L'auteur de ces merveilles les comprend. Tout autre ne le peut faire.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

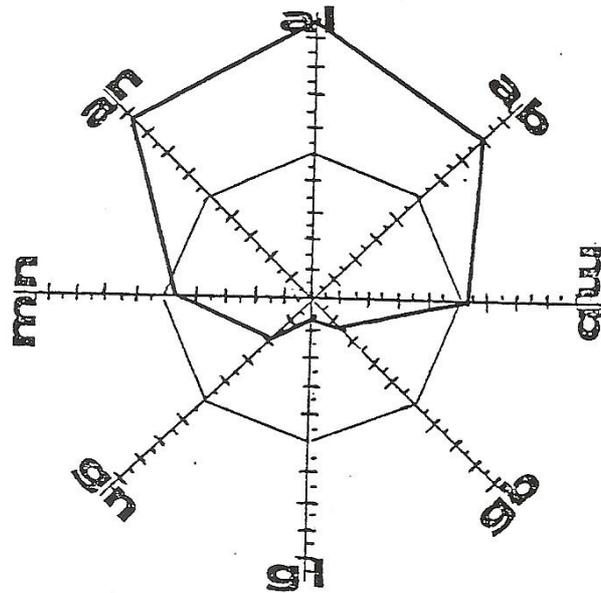
TEXTE 8



VOLTAIRE
Prière à Dieu

Ce n'est donc plus aux hommes que je m'adresse; c'est à toi, Dieu de tous les êtres, de tous les mondes, et de tous les temps: s'il est permis à de faibles créatures perdues dans l'immensité, et imperceptibles au reste de l'univers, d'oser te demander quelque chose, à toi qui as tout donné, à toi dont les décrets sont immuables comme éternels, daigne regarder en pitié les erreurs attachées à notre nature; que ces erreurs ne fassent point nos calamités. Tu ne nous as point donné un coeur pour nous haïr, et des mains pour nous égorger; fais que nous nous aidions mutuellement à supporter le fardeau d'une vie pénible et passagère; que les petites différences entre les vêtements qui couvrent nos débiles corps, entre tous nos langages insuffisants, entre tous nos usages ridicules, entre toutes nos lois imparfaites, entre toutes nos opinions insensées, entre toutes nos conditions si disproportionnées à nos yeux, et si égales devant toi; que toutes ces petites nuances qui distinguent les atomes appelés hommes ne soient pas des signaux de haine et de persécution; que ceux qui allument des cierges en plein midi pour te célébrer supportent ceux qui se contentent de la lumière de ton soleil; que ceux qui couvrent leur robe d'une toile blanche pour dire qu'il faut t'aimer ne détestent pas ceux qui disent la même chose sous un manteau de laine noire; qu'il soit égal de t'adorer dans un jargon formé d'une ancienne langue, ou dans un jargon plus nouveau; que ceux dont l'habit est teint en rouge ou en violet, qui dominant sur une petite parcelle d'un petit tas de la boue de ce monde, et qui possèdent quelques fragments arrondis d'un certain métal, jouissent sans orgueil de ce qu'ils appellent grandeur et richesse, et que les autres les voient sans envie : car tu sais qu'il n'y a dans ces vanités ni de quoi envier, ni de quoi s'enorgueillir.

Puissent tous les hommes se souvenir qu'ils sont frères! qu'ils aient en horreur la tyrannie exercée sur les âmes; comme ils ont en exécration le brigandage qui ravit par la force le fruit du travail et de l'industrie paisible! si les fléaux de la guerre sont inévitables, ne nous haïssons pas, ne nous déchirons pas les uns les autres dans le sein de la paix, et employons l'instant de notre existence à bénir également en mille langages divers, depuis Siam jusqu'à la Californie, ta bonté qui nous a donné cet instant.



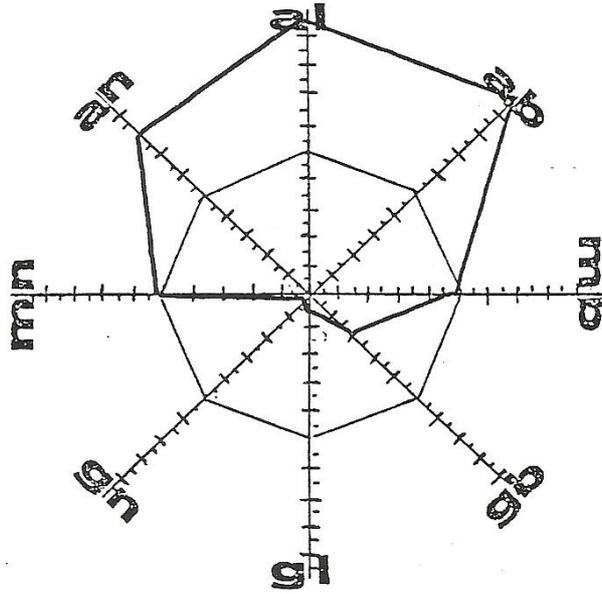
LA BRUYÈRE

Caractères, Des esprits forts, 37.

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 grand 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.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 10



PÉTAÏN

Allocution du 30 octobre 1940.

Français!

J'ai rencontré, jeudi dernier, le chancelier du Reich. Cette rencontre a suscité des espérances et provoqué des inquiétudes : je vous dois, à ce sujet, quelques explications.

Une telle entrevue n'a été possible, quatre mois après la défaite de nos armes, que grâce à la dignité des Français devant l'épreuve, grâce à l'immense effort de régénération auquel ils se sont prêtés, grâce aussi à l'héroïsme de nos marins, à l'énergie de nos chefs coloniaux, au loyalisme de nos populations indigènes. La France s'est ressaisie. Cette première rencontre entre le vainqueur et le vaincu marque le premier redressement de notre pays.

C'est librement que je me suis rendu à l'invitation du Führer. Je n'ai subi, de sa part, aucun "diktat", aucune pression. Une collaboration a été envisagée entre nos deux pays. J'en ai accepté le principe. Les modalités en seront discutées ultérieurement.

À tous ceux qui attendent aujourd'hui le salut de la France, je tiens à vous dire que ce salut est d'abord entre nos mains. A tous ceux que de nobles scrupules tiendraient éloignés de notre pensée, je tiens à dire que le premier devoir de tout Français est d'avoir confiance. A ceux qui doutent comme à ceux qui s'obstinent, je rappellerai qu'en se raidissant à l'excès, les plus belles attitudes de réserve et de fierté risquent de perdre leur force.

Celui qui a pris en mains les destinées de la France a le devoir de créer l'atmosphère la plus favorable à la sauvegarde des intérêts du pays. C'est dans l'honneur et pour maintenir l'unité française, une unité de dix siècles, dans le cadre d'une activité constructive du nouvel ordre européen que j'entre aujourd'hui dans la voie de la collaboration. Ainsi, dans un avenir prochain, pourrait être allégé le poids des souffrances de notre pays, amélioré le sort de nos prisonniers, atténuée la charge des frais d'occupation. Ainsi pourraient être assouplie la ligne de démarcation et facilités l'administration et le ravitaillement du territoire.

Cette collaboration doit être sincère. Elle doit être exclusive de toute pensée d'agression, elle doit comporter un effort patient et confiant.

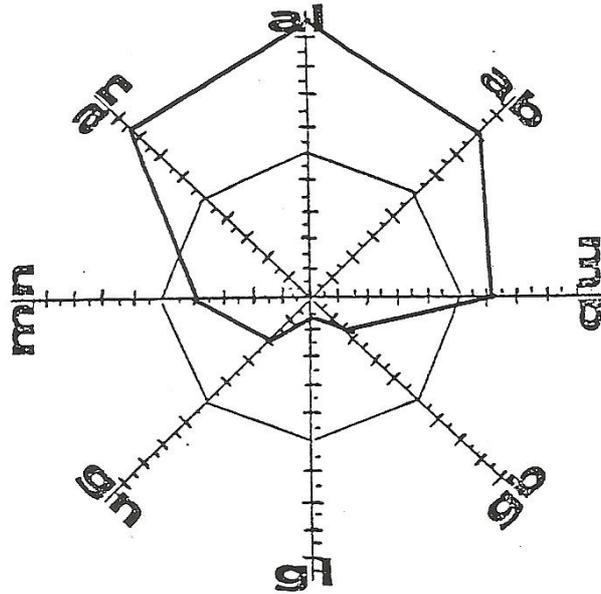
L'armistice au demeurant n'est pas la paix. La France est tenue par des obligations nombreuses vis-à-vis du vainqueur. Du moins reste-t-elle souveraine. Cette souveraineté lui impose de défendre son sol, d'éteindre les divergences de l'opinion de réduire les dissidences de ses colonies.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Cette politique est la mienne. Les ministres ne sont responsables que devant moi.
C'est moi seul que l'histoire jugera. Je vous ai tenu jusqu'ici le langage d'un père :
je vous tiens aujourd'hui le langage du chef. Suivez-moi! Gardez confiance en la France
éternelle.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 11



JEAN ROSTAND
L'homme, 13.

L'homme existe-t-il autre part que sur la terre? Dans notre système solaire, il ne se trouve que deux planètes - mars et vénus - où les conditions physiques, encore que peu propices, soient peut-être de nature à admettre le phénomène vital. Mais notre système solaire est peu de choses dans l'univers. Pour exceptionnelles que soient les circonstances qui promeuvent un astre banal au rang de soleil en lui permettant d'enfanter un cortège de planètes, la foule des astres est si nombreuse que les systèmes solaires doivent abonder, en qui des planètes offrent à la vie un gîte convenable.

Est-ce à dire que la vie y ait apparu, cette vie dont la survenue, ici même, nous demeure un problème? et, surtout, que la vie y ait manifesté la même série d'accidents qui a mené à la genèse de l'homme?

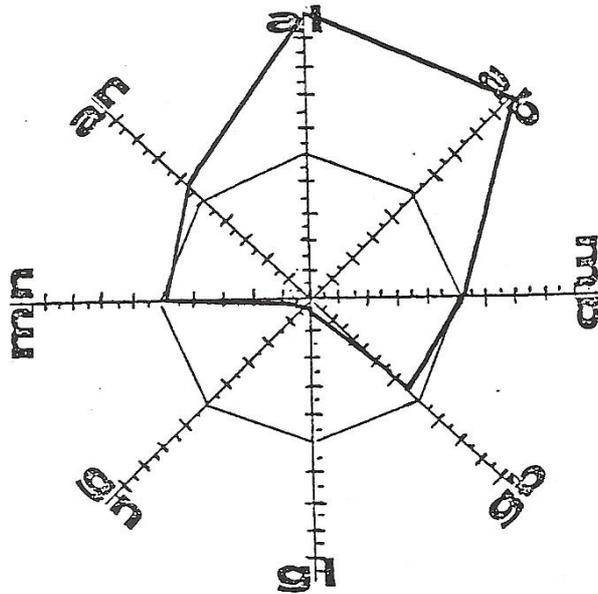
Le problème reste entier. Au demeurant, que l'homme terrestre soit ou non, dans l'univers, seul de son type, qu'il ait ou non des frères lointains et disséminés dans les espaces, il n'en résulte guère pour lui de différence dans la façon d'envisager sa destinée.

Atome dérisoire, perdu dans le cosmos inerte et démesuré, il sait que sa fiévreuse activité n'est qu'un petit phénomène local, éphémère sans signification et sans but. Il sait que ses valeurs ne valent que pour lui, et que, du point de vue sidéral, la chute d'un empire, ou même la ruine d'un idéal, ne compte pas plus que l'effondrement d'une fourmilière sous le pied d'un passant distrait.

Aussi n'aura-t-il d'autre ressource que de s'appliquer à oublier l'immensité brute, qui l'écrase et qui l'ignore. Repoussant le stérile vertige de l'infini, sourd au silence effrayant des espaces, il s'efforcera de devenir aussi incosmique que l'univers est inhumain; farouchement replié sur lui-même, il se consacrera humblement, terrestrement, humainement, à la réalisation de ses desseins chétifs, où il feindra de prêter le même sérieux que s'ils visaient à des fins éternelles.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 12



DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN

Article premier - Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune.

Article 2 - Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression.

Article 3 - Le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la Nation. Nul corps, nul individu ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément.

Article 4 - La liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui : ainsi, l'exercice des droits naturels de chaque homme n'a de bornes que celles qui assurent aux autres membres de la société la jouissance de ces mêmes droits. Ces bornes ne peuvent être déterminées que par la loi.

Article 5 - La loi n'a le droit de défendre que les actions nuisibles à la société. Tout ce qui n'est pas défendu par la loi ne peut être empêché, et nul ne peut être contraint à faire ce qu'elle n'ordonne pas.

Article 6 - La loi est l'expression de la volonté générale. Tous les citoyens ont droit de concourir personnellement ou par leurs représentants à sa formation. Elle doit être la même pour tous, soit qu'elle protège, soit qu'elle punisse. Tous les citoyens, étant égaux à ces yeux, sont également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talents.

Article 7 - Nul homme ne peut être accusé, arrêté ou détenu que dans les cas déterminés par la loi et selon les formes qu'elle a prescrites. Ceux qui sollicitent, expédient, exécutent ou font exécuter des ordres arbitraires doivent être punis ; mais tout citoyen appelé ou saisi en vertu de la loi doit obéir à l'instant ; il se rend coupable par la résistance.

Article 8 - La loi ne doit établir que des peines strictement et évidemment nécessaires, et nul ne peut être puni qu'en vertu d'une loi établie et promulguée antérieurement au délit, et légalement appliquée.

Article 9 - Tout homme étant présumé innocent jusqu'à ce qu'il ait été déclaré coupable, s'il est jugé indispensable de l'arrêter, toute rigueur qui ne serait pas nécessaire pour s'assurer de sa personne doit être sévèrement réprimée par la loi.

Article 10 - Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, mêmes religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la loi.

Article 11 - La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme ; tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi.

Article 12 - La garantie des droits de l'homme et du citoyen nécessite une force publique ; cette force est donc instituée pour l'avantage de tous, et non pour l'utilité particulière de ceux à qui elle est confiée.

Article 13 - Pour l'entretien de la force publique, et pour les dépenses d'administration, une contribution commune est indispensable ; elle doit être également répartie entre les citoyens, en raison de leurs facultés

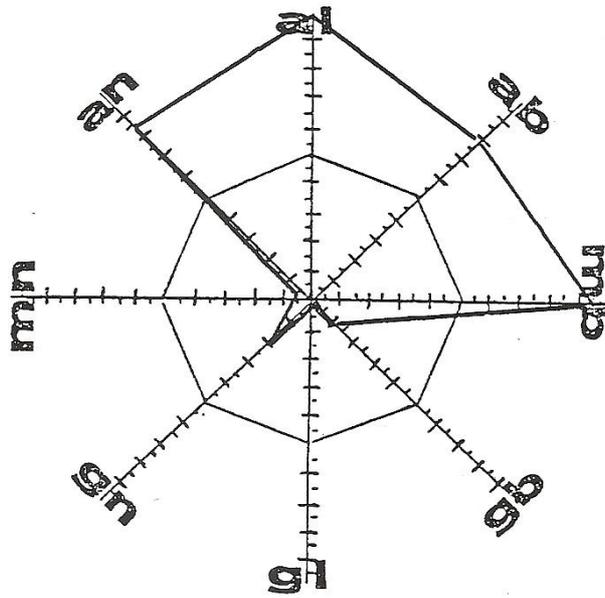
Article 14 - Les citoyens ont le droit de constater, par eux-mêmes ou par leurs représentants, la nécessité de la contribution publique, de la consentir librement, d'en suivre l'emploi, et d'en déterminer la quotité, l'assiette, le recouvrement et la durée

Article 15 - La société a le droit de demander compte à tout agent public de son administration.

Article 16 - Toute société dans laquelle la garantie des droits n'est pas assurée ni la séparation des pouvoirs déterminée, n'a point de Constitution.

Article 17 - La propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité.

TEXTE 13



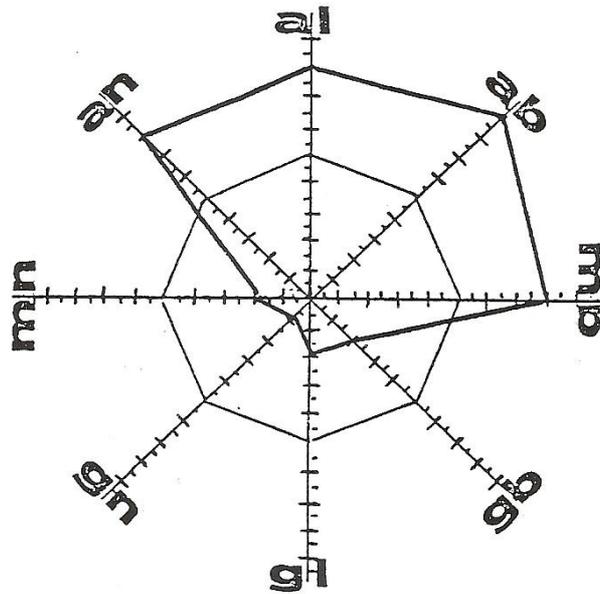
CAMUS

Le mythe de Sisyphe.

Maintenant le principal est fait. Je tiens quelques évidences dont je ne peux me détacher. Ce que je sais, ce qui est sûr, ce que je ne peux nier, ce que je ne peux rejeter, voilà ce qui compte. Je peux tout nier de cette partie de moi qui vit de nostalgies incertaines, sauf ce désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion. Je peux tout réfuter dans ce monde qui m'entoure, me heurte ou me transporte, sauf ce chaos, ce hasard roi et cette divine équivalence qui naît de l'anarchie.

Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi signification hors de ma condition? Je ne puis comprendre qu'en termes humains. Ce que je touche, ce qui me résiste, voilà ce que je comprends. Et ces deux certitudes, mon appétit d'absolu et d'unité, et l'irréductibilité de ce monde à un principe rationnel et raisonnable, je sais encore que je ne puis les concilier. Quelle autre vérité puis-je reconnaître sans mentir, sans faire intervenir un espoir que je n'ai pas et qui ne signifie rien dans les limites de ma condition.

TEXTE 14



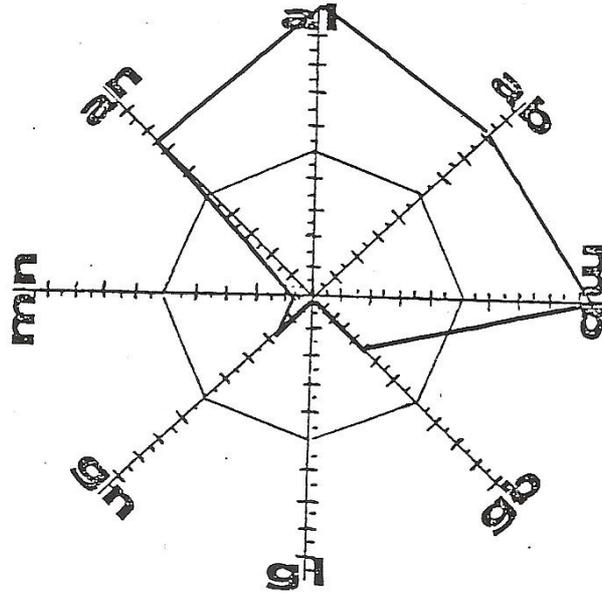
MALLARMÉ

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide, nul ptyx;
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais, proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe;

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.



JEAN ROSTAND

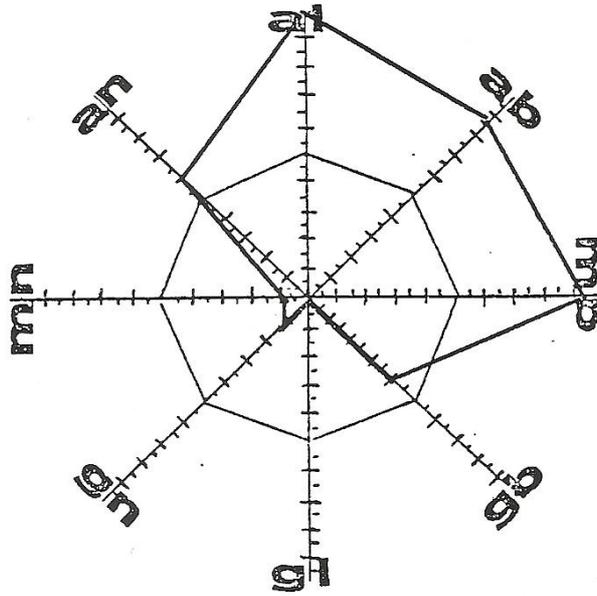
Pensées d'un biologiste.

La science des hormones nous a dotés de précisions indiscrettes. Nous connaissons aujourd'hui l'exacte constitution moléculaire de certaines de substances qui conditionnent la différenciation des sexes. Ces substances, nous sommes à même de les figurer par quelques lettres et quelques chiffres, nous les préparons par voie de synthèse, nous les obtenons à l'état de polyèdres blancs. Ce serait user d'un langage peu scientifique, mais, somme toute, point erroné, que de dire que la féminité et la masculinité sont cristallisables. M. Taine, assurément, se fût réjoui d'y voir de franches espèces chimiques, tout ainsi que ce sucre et ce vitriol qui lui représentaient le vice et la vertu.

La plus vaporeuse des femmes doit le plus clair de sa féminité à un certain alcool ou stérol qui possède, entre autres propriétés, celles de modifier le plumage d'un chapon et de gonfler la matrice d'une souris. Quant à l'homme, force lui est bien d'admettre qu'il tient son orgueilleuse virilité d'un autre stérol, d'ailleurs à peine différent du premier, et qui, celui-là, fait brunir le bec d'un moineau et les pouces d'une grenouille. Et ces deux principes, folliculine et testostérone, si puissamment et si diversement morphogènes, ils ne se bornent pas à travailler les chairs, ils affectent les instincts, les tendances, les désirs; en imprégnant les systèmes nerveux, ils colorent les esprit et les âmes, ils président non seulement au contact des épidermes, mais à l'échange des fantaisies. En sorte que là où règne la testostérone, l'attrait sera plus vivement ressenti pour les formes qu'aura modelées la folliculine.

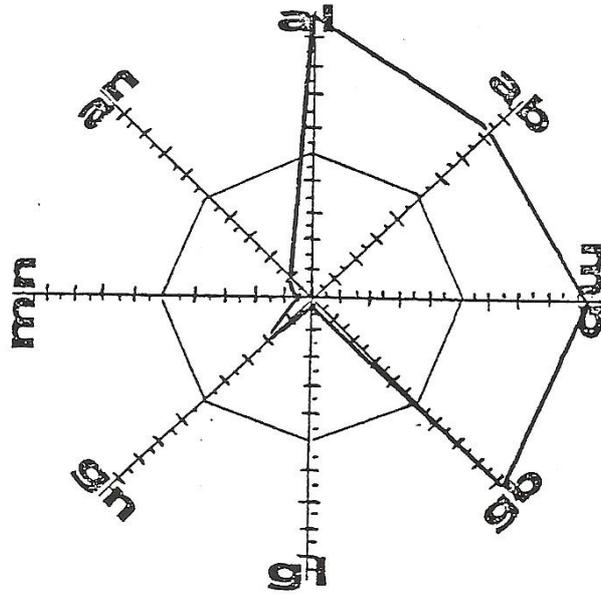
Qu'on le veuille ou non, et quelque idéalisme que l'on professe, l'édifice de l'amour humain, avec tout ce que ce mot implique de bestialité et de sublimation, de fureur et de sacrifice, avec tout ce qu'il signifie de léger, de touchant ou de terrible, est construit sur les minimales différences moléculaires de quelques dérivés du phénanthrène.

TEXTE 16



MALRAUX
Les voix du silence.

La reproduction nous apporte la sculpture mondiale. Elle a multiplié les chefs d'œuvre reconnus, promu à leur rang un grand nombre d'autres œuvres, poussé quelques styles mineurs jusqu'à leur prolongement dans un art fictif. Elle a fait entrer dans l'histoire le langage de la couleur; dans son musée imaginaire, tableau, fresque, miniature et vitrail semblent appartenir à un domaine unique. Ces miniatures, ces fresques, ces vitraux, ces tapisseries, ces plaques scythes, ces détails, ces desseins de vases grecs - même ces sculptures - sont devenus des planches. Qu'y ont-ils perdu? Leur qualité d'objets. Qu'y ont-ils gagné? La plus grande signification de style qu'ils puissent assumer. Il est difficile de préciser ce qui sépare la représentation d'une tragédie d'Eschyle sous la menace perse avec Salamine à l'horizon du golfe, de notre lecture de cette tragédie; mais non de le ressentir. Eschyle n'est plus que son génie; les figures qui perdent à la fois dans la reproduction leur caractère d'objets, et leur fonction, fût-elle sacrée, n'y sont plus que du talent, n'y sont plus qu'œuvres d'art - à peine serait-il excessif de dire : instants de l'art. Mis ces objets si différents, à l'exception de ceux que l'éclat du génie arrache à l'histoire, témoignent d'une même recherche : comme si un imaginaire esprit de l'art poussait de miniature en tableau, de fresque en vitrail, une même conquête, et soudain l'abandonnait pour une autre parente ou soudain opposée. A passer à travers l'équivoque unité de la photo, de la statue au bas-relief, du bas-relief à l'empreinte du sceau, de celle-ci aux plaques de bronze des nomades, le style babylonien semble prendre une existence propre, comme s'il était autre chose qu'un nom : une existence de créateur. Rien ne donne une vie plus corrosive à l'idée de destin que les grands styles, dont l'évolution et les métamorphoses semblent les longues cicatrices du passage de la fatalité sur la terre.



TALLEYRAND
Mémoires, 7.

Il a fallu que toutes les illusions s'emparassent à la fois de l'esprit de Napoléon; qu'il se livrât sans prévision aux expéditions les plus hasardeuses; que, par caprice, il créât des trônes, et que, par d'autres caprices, il leur ôtât toute chance de stabilité, et se fît des ennemis de ceux-là mêmes qu'il plaçait sur ces trônes. Il a fallu que, pour détruire la confiance de la France et des nations étrangères, il leur imposât des institutions, d'abord républicaines, puis monarchiques, puis qu'il finît par es soumettre à sa despotique domination. Il a fallu, enfin, qu'il donnât aux peuples, qui bientôt s'entendent entre eux, la triste consolation de mépriser successivement les différentes formes de gouvernement qui passaient sous leurs yeux, et qu'il ne vît pas que de ce mépris, devait sortir parmi les peuples, une disposition générale au soulèvement et bientôt après à la vengeance.

Napoléon est le premier et le seul qui ait pu donner à l'Europe un équilibre réel qu'elle cherche en vain depuis plusieurs siècles, et dont elle est aujourd'hui plus éloignée que jamais.

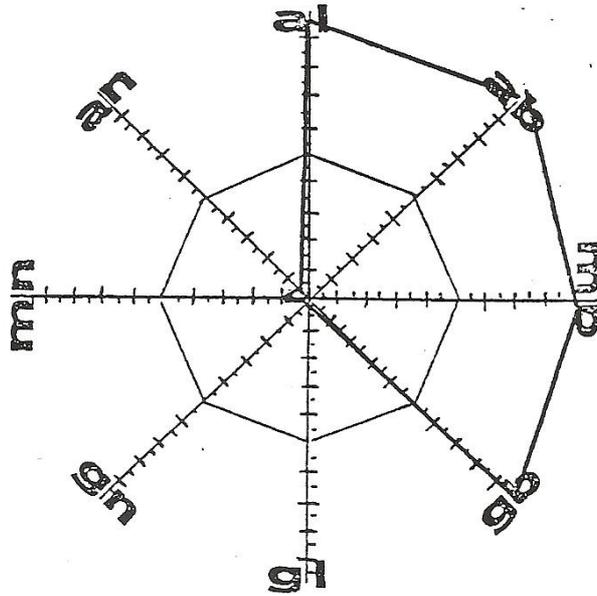
Il ne fallait pour cela : 1° qu'appeler à l'unité l'Italie, en y transférant la maison de Bavière; 2° que partager l'Allemagne entre la maison d'Autriche, qui se serait étendue jusqu'aux bouches du Danube, et la maison de Brandebourg qu'on aurait agrandie; 3° que ressusciter la Pologne en la donnant à la maison de Saxe.

Avec l'équilibre réel, Napoléon a pu donner aux peuples de l'Europe une organisation conforme à la véritable loi morale. Un équilibre réel eût rendu la guerre presque impossible. Une organisation convenable eût porté chez tous les peuples la civilisation au degré le plus élevé qu'elle puisse atteindre.

Napoléon a pu faire ces choses, et ne les a point faites. S'il les eût faites, la reconnaissance lui aurait élevé partout des statues, et sa mort aurait été pleurée chez tous les peuples. Au lieu de cela, il a préparé l'état de choses que nous voyons, et amené les dangers qui menacent l'Europe du côté de l'Orient. C'est sur ces résultats qu'il doit être et qu'il sera jugé. La postérité dira de lui : Cet homme fut doué d'une force intellectuelle très grande; mais il n'aura pas compris la véritable gloire. Sa force morale fut très petite ou nulle. Il n'a pu supporter la prospérité avec modération, ni l'infortune avec dignité; et c'est parce que la force morale lui a manqué, qu'il a fait le malheur de l'Europe et le sien propre.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 18



PASCAL

Pensées, B.298 ; L.103.

Il est juste que ce qui est juste soit suivi ; il est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi.

La justice sans la force est impuissante, la force sans la justice est tyrannique.

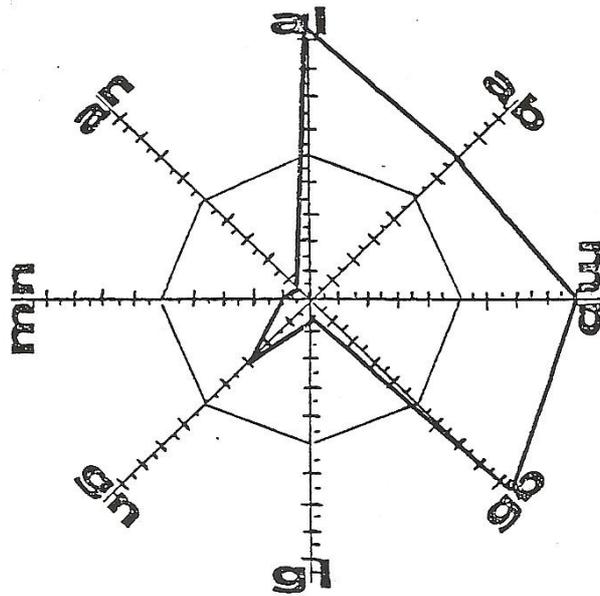
La justice sans force est contredite, parce qu'il y a toujours des méchants. La force sans la justice est accusée. Il faut donc mettre ensemble la justice et la force, et pour cela faire que ce qui est juste soit fort ou que ce qui est fort soit juste.

La justice est sujette à dispute. La force est très reconnaissable et sans dispute.

Aussi on n'a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice et a dit qu'elle était injuste, et a dit que c'était elle qui était juste.

Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste.

TEXTE 19



LA BRUYÈRE

Les caractères, Des biens de fortune, 83.

Giton a le teint frais, le visage plein et les joues pendantes, l'oeil fixe et assuré, les épaules larges, l'estomac haut, la démarche ferme et délibérée. Il parle avec confiance; il fait répéter celui qui l'entretient, et il ne goûte que médiocrement tout ce u'il lui dit. Il déploie un ample mouchoir, et se mouche avec grand bruit; il crache fort oin, et il éternue fort haut. Il dort le jour, il dort la nuit, et profondément; il ronfle en ompagnie. Il occupe à table et à la promenade plus de place qu'un autre. Il tient le milieu en se promenant avec ses égaux; il s'arrête, et l'on s'arrête; il continue de marcher, et l'on marche: tous se règlent sur lui. Il interrompt, il redresse ceux qui ont la parole: on ne l'interrompt pas, on l'écoute aussi longtemps qu'il veut parler; on est de son avis, on croit les nouvelles qu'il débite. S'il s'assied, vous le voyez s'enfoncer dans un fauteuil, croiser les jambes l'une sur l'autre, froncer le sourcil, abaisser son chapeau sur ses yeux pour ne voir personne, ou le relever ensuite, et découvrir son front par fierté et par audace. Il est enjoué, grand rieur, impatient, présomptueux, colère, libertin, politique, mystérieux sur les affaires du temps; il se croit des talents et de l'esprit. Il est riche.

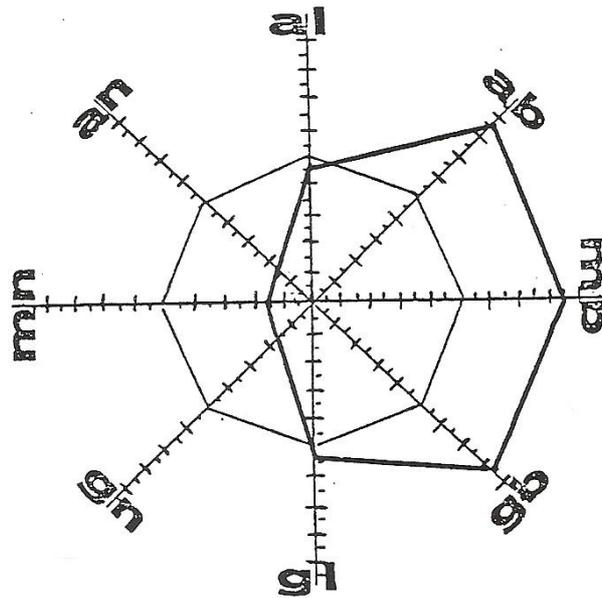
Phédon a les yeux creux, le teint échauffé, le corps sec et le visage maigre; il dort peu, et d'un sommeil fort léger; il est abstrait, rêveur, et il a avec de l'esprit l'air d'un stupide: il oublie de dire ce qu'il sait, ou de parler d'événements qui lui sont connus; et s'il le fait quelquefois, il s'en tire mal, il croit peser à ceux à qui il parle, il conte brièvement, mais froidement; il ne se fait pas écouter, il ne fait point rire. Il applaudit, il sourit à ce que les autres lui disent, il est de leur avis; il court, il vole pour leur rendre de petits services. Il est complaisant, flatteur, empressé; il est mystérieux sur ses affaires, quelquefois menteur; il est superstitieux, scrupuleux, timide. Il marche doucement et légèrement, il semble craindre de fouler la terre; il marche les yeux baissés, et il n'ose les lever sur ceux qui passent. Il n'est jamais du nombre de ceux qui forment un cercle pour discourir; il se met derrière celui qui parle, recueille furtivement ce qui se dit, et il se retire si on le regarde. Il n'occupe point de lieu, il ne tient point de place; il va les épaules serrées, le chapeau abaissé sur ses yeux pour n'être point vu; il se replie et se renferme dans son manteau; il n'y a point de rues ni de galeries si embarrassées et si remplies de monde, où il ne trouve moyen de passer sans effort, et de se couler sans être aperçu. Si on le prie de s'asseoir, il se met à peine sur le bord d'un siège; il parle bas dans la conversation, et il articule mal; libre néanmoins sur les affaires publiques,

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

chagrin contre le siècle, médiocrement prévenu des ministres et du ministère. Il n'ouvre la bouche que pour répondre; il tousse, il se mouche sous son chapeau, il crache presque sur soi, et il attend qu'il soit seul pour éternuer, ou, si cela lui arrive, c'est à l'insu de la compagnie: il n'en coûte à personne ni salut ni compliment. Il est pauvre.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

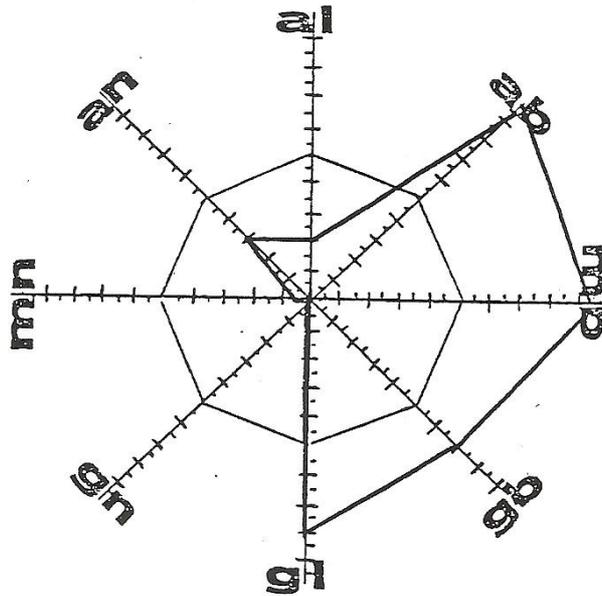
TEXTE 20



NERVAL
Sylvie, 9.

Voici les peupliers de l'île, et la tombe de Rousseau, vide de ses cendres. Ô 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 hâlée, malgré son chapeau de paille, dont le large ruban flottait pêle-mêle avec ses tresses d 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.



BRASSENS

Le bistrot.

Dans un coin pourri
Du pauvre Paris,
Sur un' place,
L'est un vieux bistrot
Tenu pas un gros
Dégueulasse.

Si t'as le bec fin,
S'il te faut du vin
D' premièr' classe,
Va boire à Passy,
Le nectar d'ici
Te dépasse.

Mais si t'as l' gosier
Qu'une armur' d'acier
Matelasse,
Goûte à ce velours,
Ce petit bleu lourd
De menaces.

Tu trouveras là
La fin' fleur de la
Populace,
Tous les marmiteux,
Les calamiteux,
De la place.

Qui viennent en rang,
Comme les harengs,
Voir en face
La bell' du bistrot,
La femme à ce gros
Dégueulasse.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Que je boive à fond
L'eau de tout's les fontain's
Wallace,
Si, dès aujourd'hui,
Tu n'es pas séduit
Par la grâce.

De cett' joli' fé'
Qui, d'un bouge, a fait
Un palace.
Avec ses appas,
Du haut jusqu'en bas,
Bien en place.

Ces trésors exquis,
Qui les embrass', qui
Les enlace ?
Vraiment, c'en est trop !
Tout ça pour ce gros
Dégueulasse !

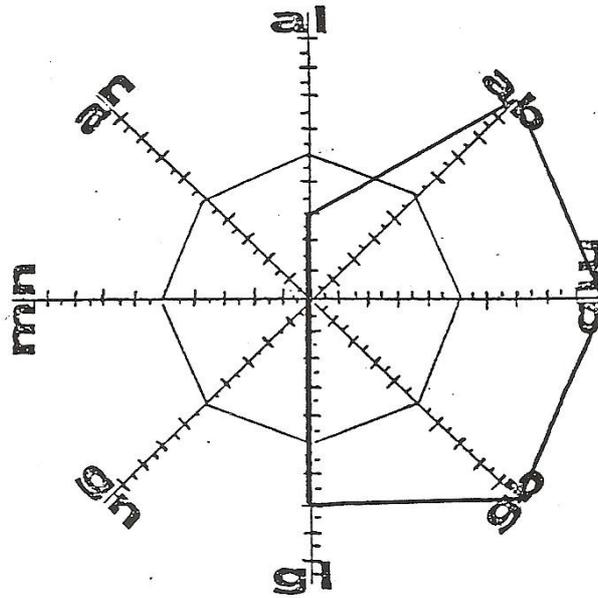
C'est injuste et fou,
Mais que voulez-vous
Qu'on y fasse ?
L'amour se fait vieux,
Il a plus les yeux
Bien en face.

Si tu fais ta cour,
Tâch' que tes discours
Ne l'agacent.
Sois poli, mon gars,
Pas de geste ou gare
à la casse.

Car sa main qui claqu',
Punit d'un flic-flac
Les audaces.
Certes, il n'est pas né
Qui mettra le nez
Dans sa tasse.

Pas né, le chanceux
Qui dégèl'ra ce
Bloc de glace.
Qui fera dans l' dos
Les corne' à ce gros
Dégueulasse.

Dans un coin pourri
Du pauvre Paris,
Sur un' place,
Une espèc' de fé',
D'un vieux bouge, a fait
Un palace.



PAUL FORT

L'alouette.

Le bonheur est dans le pré.
Cours-y vite, cours-y vite.
Le bonheur est dans le pré.
Cours-y vite. Il va filer.

Si tu veux le rattraper,
cours-y vite, cours-y vite.
Si tu veux le rattraper,
cours-y vite. Il va filer.

Dans l'ache et le serpolet,
cours-y vite, cours-y vite.
Dans l'ache et le serpolet,
cours-y vite. Il va filer.

Sur les cornes du bélier,
cours-y vite, cours-y vite.
Sur les cornes du bélier,
cours-y vite. Il va filer.

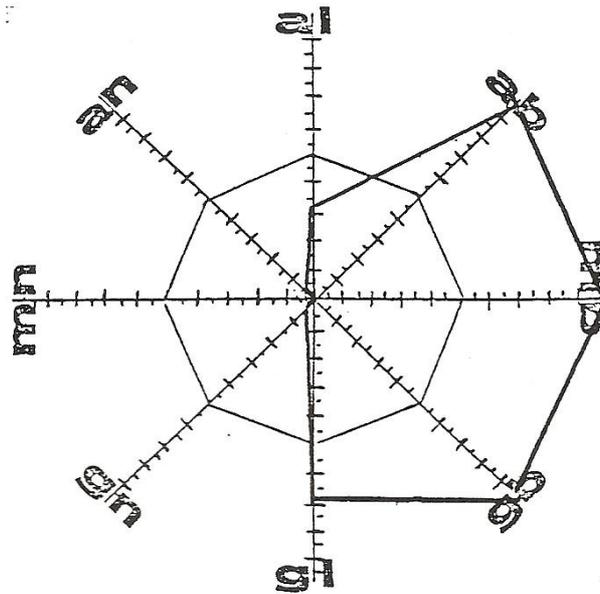
Sur le flot du sourcelet,
cours-y vite, cours-y vite.
Sur le flot du sourcelet,
cours-y vite. Il va filer.

De pommier en cerisier,
cours-y vite, cours-y vite.
De pommier en cerisier,
cours-y vite. Il va filer.

Saute par dessus la haie,
cours-y vite, cours-y vite.
Saute par dessus la haie,
cours-y vite! Il a filé!

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 23



QUENEAU

si tu t'imagines
fillette fillette
si tu t'imagines
xa va xa va xa
va durer toujours
la saison des za
la saison des za
saison des amours
ce que tu te goures
fillette fillette
ce que tu te goures

Si tu crois petite
si tu crois ah ah
que ton teint de rose
ta taille de guêpe
tes mignons biceps
tes ongles d'émail
ta cuisse de nymphe
et ton pied léger
si tu crois petite
xa va xa va xa
va durer toujours
ce que tu te goures
fillette fillette
ce que tu te goures

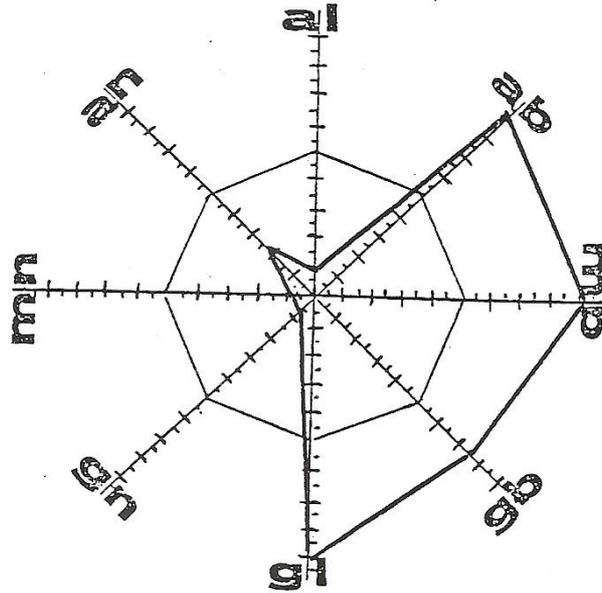
Les beaux jours s'en vont
les beaux jours de fête
soleils et planètes
tournent tous en rond
mais toi ma petite
tu marches tout droit

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

vers sque tu vois pas
très sournois s'approchent
la ride véloce
la pesante graisse
le menton triplé
le muscle avachi
allons cueille cueille
les roses les roses
roses de la vie
et que leurs pétales
soient la mer étale
de tous les bonheurs
allons cueille cueille
si tu le fais pas
ce que tu te goures
fillette fillette
ce que tu te goures.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 24



RIMBAUD

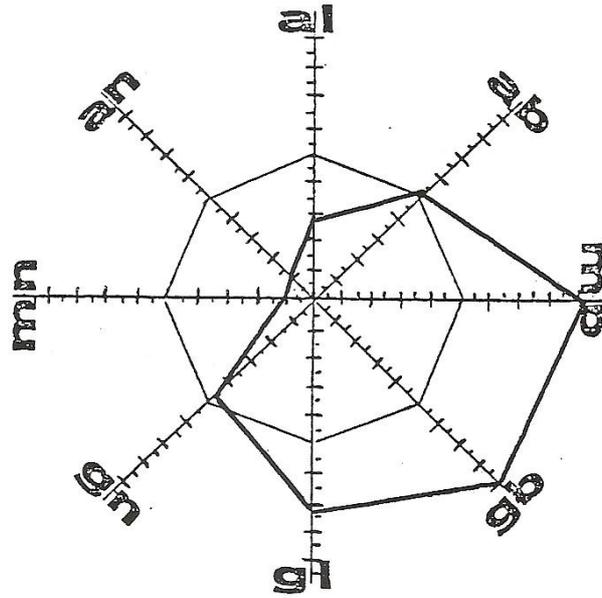
Larme.

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel ouvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase ?
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.

Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge.
Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

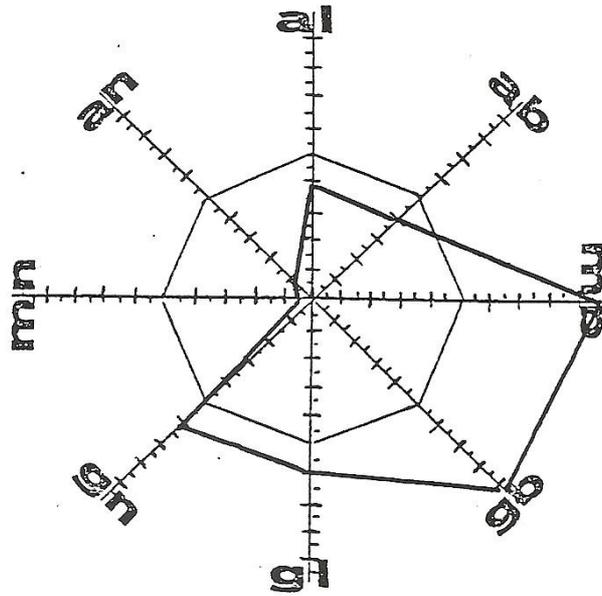
L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire !



VIGNY

La mort du loup, 3.

Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux !
A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse
Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse.
- Ah ! je t'ai bien compris, sauvage voyageur,
Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au coeur!
Il disait : « Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler. »



MARIE NOËL

Chanson

Quand il est entré dans mon logis clos,
J'ourlais un drap lourd près de la fenêtre,
L'hiver dans les doigts, l'ombre sur le dos...
Sais-je depuis quand j'étais là sans être?
Et je cousais, je cousais, je cousais...
- Mon coeur, qu'est-ce que tu faisais?

Il m'a demandé des outils à nous.
Mes pieds ont couru, si vifs, dans la salle,
Qu'ils semblaient, - si gais, si légers, si doux, -
Deux petits oiseaux caressant la dalle.
De-ci, de-là, j'allais, j'allais, j'allais...
- Mon coeur, qu'est-ce que tu voulais?

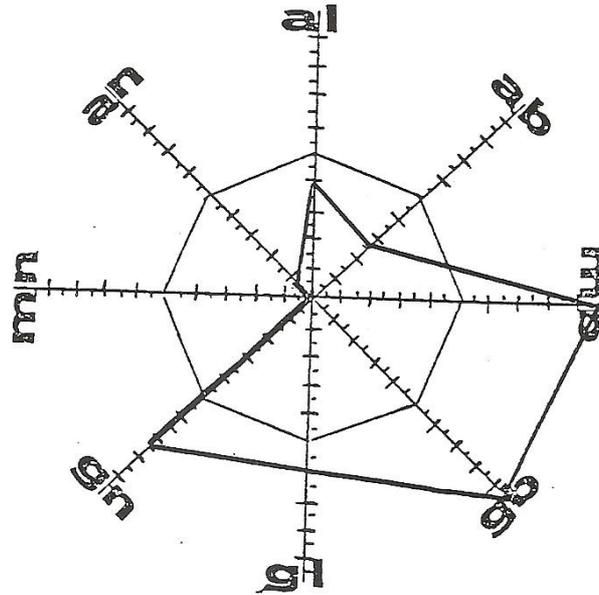
Il m'a demandé du beurre, du pain,
- Ma main en l'ouvrant caressait la huche -
Du cidre nouveau, j'allais et ma main
Caressait les bols, la table, la cruche.
Deux fois, dix fois, vingt fois je les touchais...
- Mon coeur, qu'est-ce que tu cherchais?

Il m'a fait sur tout trente-six pourquoi.
J'ai parlé de tout, des poules, des chèvres,
Du froid et du chaud, des gens, et ma voix
En sortant de moi caressait mes lèvres...
Et je causais, je causais, je causais...
- Mon coeur, qu'est-ce que tu disais

Quand il est parti, pour finir l'ourlet
Que j'avais laissé, je me suis assise...
L'aiguille chantait, l'aiguille volait,
Mes doigts caressaient notre toile bise...
Et je cousais, je cousais, je cousais...
- Mon coeur, qu'est-ce que tu faisais?

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

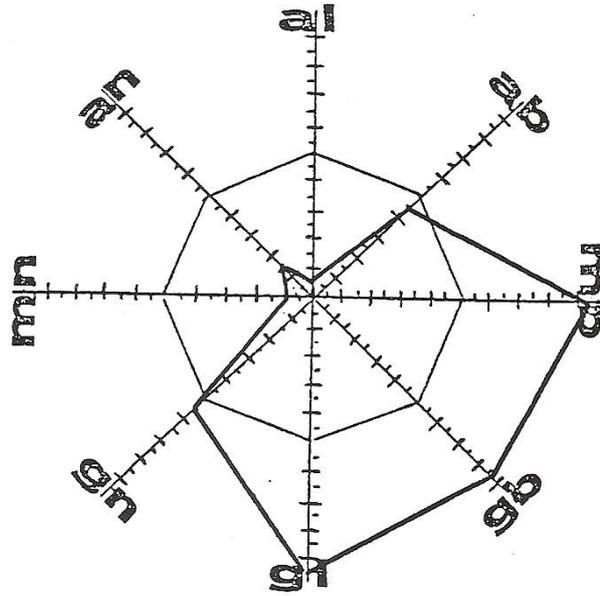
TEXTE 27



PASCAL

Pensées, B.471 ; L.396.

Il est injuste que l'on s'attache à moi, quoiqu'on le fasse avec plaisir et volontairement. Je tromperais ceux en qui j'en ferais naître le désir; car je ne suis la fin de personne et je n'ai pas de quoi les satisfaire. Ne suis-je pas près de mourir? Ainsi l'objet de leur attachement mourra. Donc comme je serais coupable de faire croire une fausseté, quoique je la persuadasse doucement et qu'en cela on me fît plaisir, de même suis-je coupable si je me fais aimer et si j'attire des gens à moi; car il faut qu'ils passent leur vie et leur soin à s'attacher à Dieu et à le chercher.



BREL

Je ne sais pas.

Je ne sais pas pourquoi la pluie
Quitte là-haut ses oripeaux
Que sont les lourds nuages gris
Pour se coucher sur nos coteaux
Je ne sais pas pourquoi le vent
S'amuse dans les matins clairs
A colporter les rir's d'enfants
Carillons frêles de l'hiver
Je ne sais rien dire de tout cela
Mais je sais que je t'aime encore.

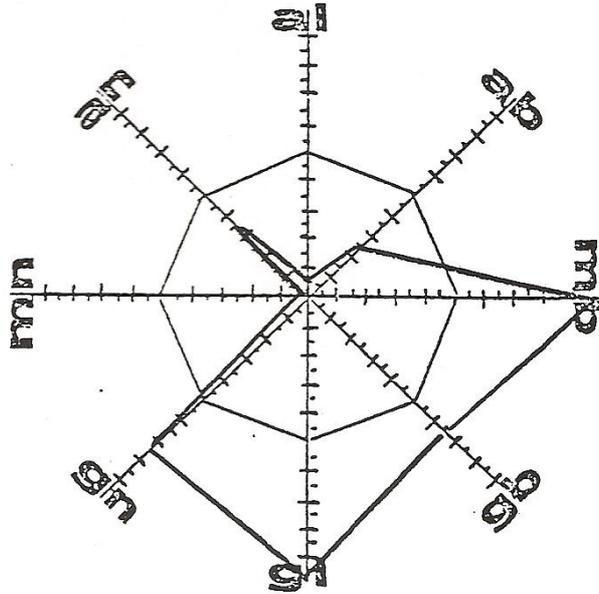
Je ne sais pas pourquoi la route
Qui me pousse vers la cité
A l'odeur fade des déroutés
De peuplier en peuplier
Je ne sais pas pourquoi le voile
Du brouillard glacé qui m'escorte
Me fait penser aux cathédrales
Où l'on prie pour les amours mortes
Je ne sais rien de tout cela
Mais je sais que je t'aime encore.

Je ne sais pas pourquoi la ville
M'ouvre ses remparts de faubourgs
Pour me laisser glisser fragile
Sous la pluie parmi ses amours
Je ne sais pas pourquoi ces gens
Pour mieux célébrer ma défaite
Pour mieux suivre l'enterrement
Ont le nez collé aux fenêtres
Je ne sais rien de tout cela
Mais je sais que je t'aime encore.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Je ne sais pas pourquoi ces rues
S'ouvrent devant moi une à une
Vierges et froides froides et nues
Rien que mes pas et pas de lune
Je ne sais pas pourquoi la nuit
Jouant de moi comme guitare
M'a forcé à venir ici
Pour pleurer devant cette gare
Je ne sais rien dire de tout cela
Mais je sais que je t'aime encore.

Je ne sais pas à quelle heure part
Ce triste train pour Amsterdam
Qu'un couple doit prendre ce soir
Un couple dont tu es la femme
Et je ne sais pas pour quel port
Port d'Amsterdam ce grand navire
Qui brise mon corps et mon cœur
Notre amour et mon avenir
Je ne sais rien dire de tout cela
Mais je sais que je t'aime encore.



GUITRY

Ballade en si bémol.

La vie est un' douche écossaise.
Et ça dit bien c' que ça veut dire.
Sitôt qu'un' chos' vous fait plaisir.
Faut qu' y en ait un' qui vous déplaie .
Mais bien qu'ce soit à mon avis.
Comme une espèce de complot.
On ne peut pas passer sa vie
A s'foutre à l'eau.

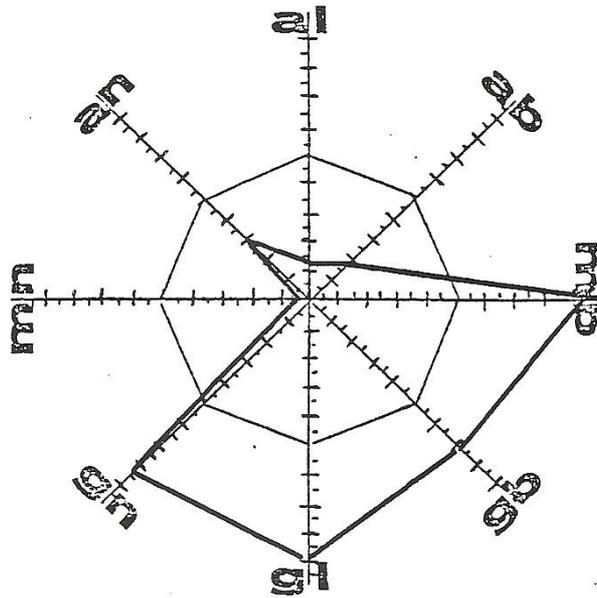
Le mardi soir un' femm' vous aime
Le mercredi ell' n' vous aim' plus
Quant à savoir c' qui lu' a déplu
Ell' n'en sait rien sans doute ell'-même
Mais bien qu'ell's soient tout's des girouettes
Et qu' nous soyons tous des nigauds
On ne peut pas passer sa vie
A s'foutre à l'eau.

Y a les amis, y a la famille
Mais faut pas en avoir besoin
Quant aux copains dès qu'on est loin
C'sont les premiers qui vous torpillent!
Mais bien qu'y ait tant de méchants
Qui vous envient et de salauds
On ne peut pas passer sa vie .
A s'foutre à l'eau.

Et plus qu' les autres, il y a soi-même
Sur qui on ne peut guèr' compter
Et l'on finit par récolter
Tout's les sottises que l'on sème
Mais bien qu'on soit son pire enn'mi
Dégoûté d' soi et de son lot
On ne peut pas passer sa vie
A s'foutre à l'eau.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 30



LÉO FERRÉ

La vie est louche
Les femm's se couchent
Toutes les nuits
La vie est brève
Les femm's se lèvent
Et font leur lit
La radio gronde
Entre les ondes
Les oiseaux glissent
Dans le soir lisse
Les feuilles tombent
Droit à leur tombe
Les choses cassent
Comme la glace.

L'âme s'enrhume
Sous l'amertume
Des vieux projets
Le coeur radote
Sous les bank-notes
Trop bien rangés
Les portes claquent
Comme des claques
Les années rongent
Les plus beaux songes
La vie est belle
Les hommes bêlent
La vie est douce
Les enfants poussent

La vie est louche
Les femm's découchent
A petit pas
La vie est brève

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Les femm's se lèvent
Ou se lèv'nt pas
La télé guide
Les yeux candides
L'or vagabonde
Autour du monde
Les journaux mentent
Comme des rentes
Les roses meurent
Comme des heures

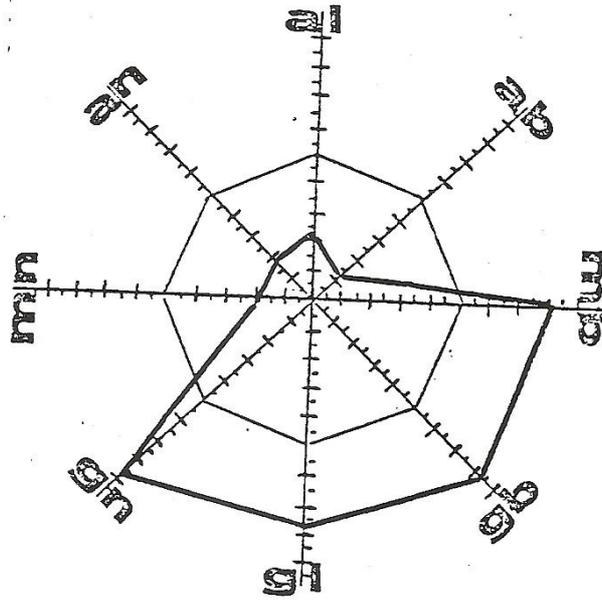
L'âme dételle
Et d 'un coup d'aile
Va qui sait où
Le coeur s'engage
Au bas des pages
D'un billet doux
La mer remonte
Comme la honte
Et sur la plage
Met son visage
Au bord des houles
Qui vont qui ourlent
Toute la liste
Des poissons tristes

La vie est louche
Les hommes louchent
Sur qui sur quoi
La vie est brève
Et le blé lève
Malgré tout ça
L'oeil s'interroge
De sous l'horloge
La page blanche
Sous la main blanche
La neige aiguise
Son froid de bise
La mort se traîne
Le long des reines

L'âme des choses
Nous indispose
L'arbre se plaint
Le coeur des bêtes
Dans l'ombre guette
Des assassins
La nuit s'isole
Et dégringole
La lune obscène
À l'avant-scène
Fait la retape
Et puis se tape
L'ombre qui rime
Avec la frime.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

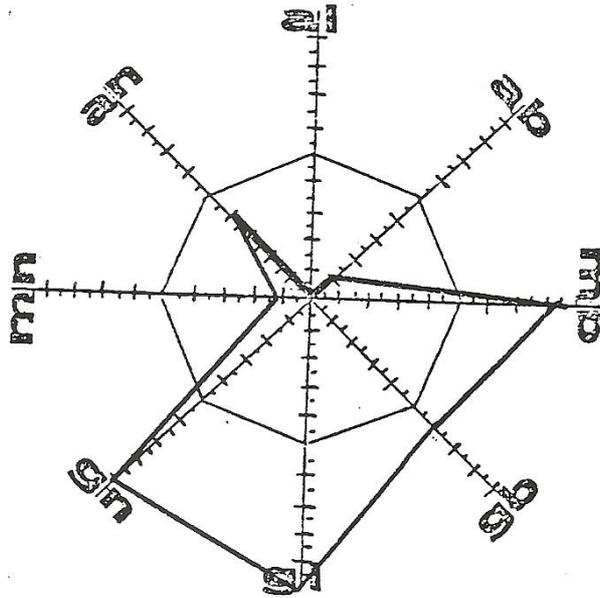
TEXTE 31



MOLIÈRE

L'école des femmes, Lettre d'Agnès.

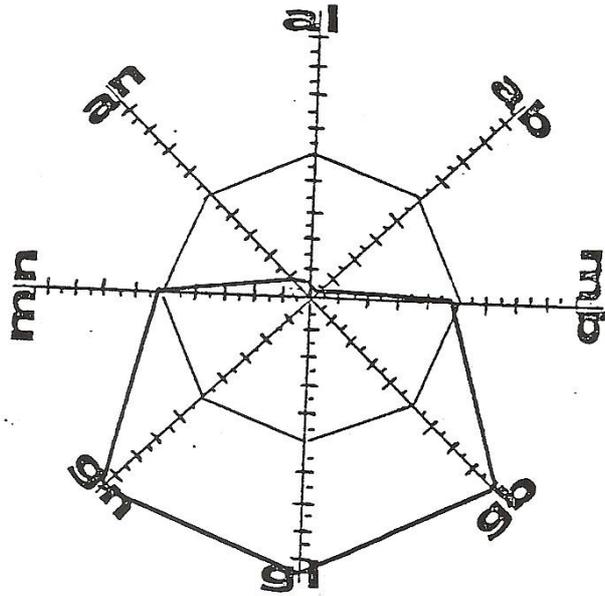
Je veux vous écrire. Et je suis bien en peine par où je m'y prendrai. J'ai des pensées que je désirerais que vous sussiez. Mais je ne sais comment faire pour vous les dire. Et je me défie de mes paroles. Comme je commence à connaître qu'on m'a toujours tenue dans l'ignorance j'ai peur de mettre quelque chose qui ne soit pas bien et d'en dire plus que je ne devrais. En vérité je ne sais ce que vous m'avez fait. Mais je sens que je suis fâchée à mourir de ce qu'on me fait faire contre vous que j'aurai toutes les peines du monde à me passer de vous et que je serais bien aise d'être à vous. Peut être qu'il y a du mal à dire cela. Mais enfin je ne puis m'empêcher de le dire. Et je voudrais que cela se pût faire sans qu'il y en eût. On me dit fort que tous les jeunes hommes sont des trompeurs qu'il ne les faut point écouter et que tout ce que vous me dites n'est que pour m'abuser. Mais je vous assure que je n'ai pu encore me figurer cela de vous. Et je suis si touchée de vos paroles que je ne saurais croire qu'elles soient menteuses. Dites-moi franchement ce qui en est. Car enfin comme je suis sans malice vous auriez le plus grand tort du monde si vous me trompiez. Et je pense que j'en mourrais de déplaisir.



MARIVAUX

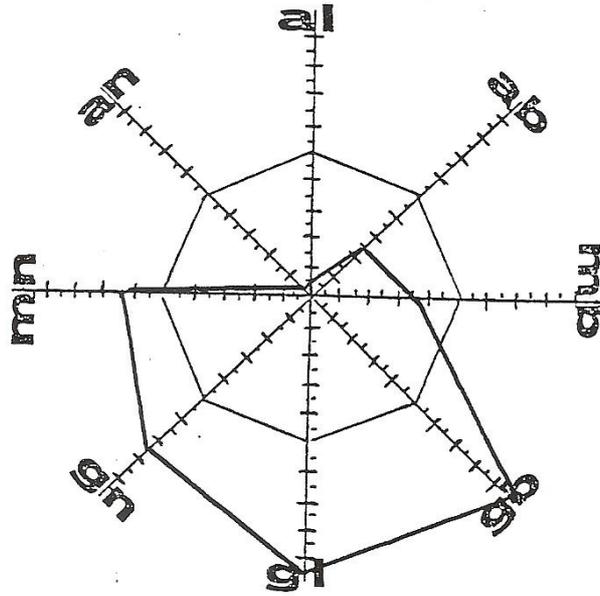
Le jeu de l'amour et du hasard.

Je vais vous parler à coeur ouvert, vous m'aimez, mais votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous, que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire, la distance qu'il y a de vous à moi, mille objets que vous allez trouver sur votre chemin, l'envie qu'on aura de vous rendre sensible, les amusements d'un homme de votre condition, tout va vous ôter cet amour dont vous m'entretenez impitoyablement, vous en rirez peut-être au sortir d'ici, et vous aurez raison ; mais moi, Monsieur, si je m'en ressouviens, comme j'en ai peur, s'il m'a frappée, quel secours aurai-je contre l'impression qu'il m'aura faite ? Qui est-ce qui me dédommagera de votre perte ? Qui voulez-vous que mon coeur mette à votre place ? Savez-vous bien que si je vous aimais, tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me toucherait plus ? Jugez donc de l'état où je resterais, ayez la générosité de me cacher votre amour : moi qui vous parle, je me ferais un scrupule de vous dire que je vous aime, dans les dispositions où vous êtes, l'aveu de mes sentiments pourrait exposer votre raison, et vous voyez bien aussi que je vous les cache.



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



HUGO

Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir.

Quels sont ces bruits sourds?
Ecoutez vers l'onde
Cette voix profonde
Qui pleure toujours
Et qui toujours gronde,
Quoiqu'un son plus clair
Parfois l'interrompe...
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.
Comme il pleut ce soir!

N'est-ce pas, mon hôte?
Là-bas, à la côte,
Le ciel est bien noir,
La mer est bien haute!
On dirait l'hiver;
Parfois on s'y trompe...
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.
Oh! marins perdus!

Au loin, dans cette ombre
Sur la nef qui sombre,
Que de bras tendus
Vers la terre sombre!
Pas d'ancre de fer
Que le flot ne rompe.
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.
Nochers imprudents!

Le vent dans la voile
Déchire la toile

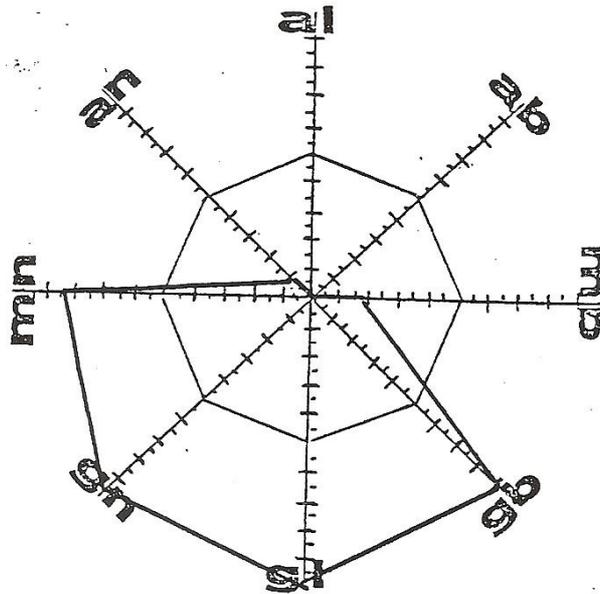
L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Comme avec les dents!
Là-haut pas d'étoile!
L'un lutte avec l'air,
L'autre est à la pompe.
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.
C'est toi, c'est ton feu

Que le nocher rêve,
Quand le flot s'élève,
Chandelier que Dieu
Pose sur la grève,
Phare au rouge éclair
Que la brume estompe!
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TEXTE 35



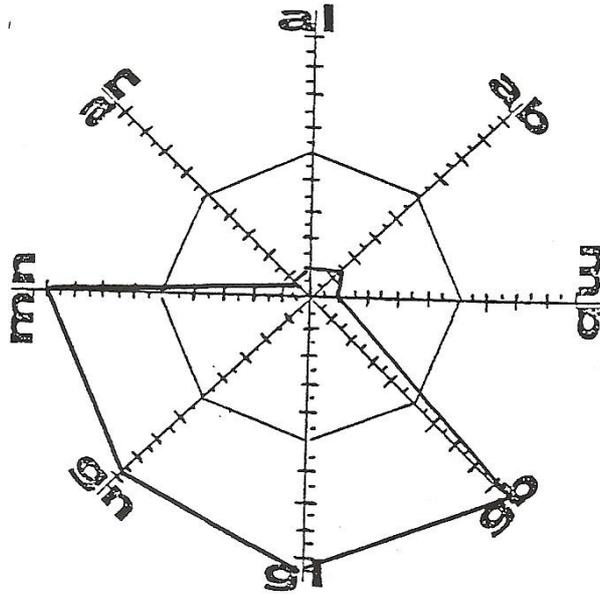
RACINE

Phèdre, La déclaration d'Hippolyte.

Je vois que la raison cède à la violence.
Puisque j'ai commencé de rompre le silence
Madame il faut poursuivre. Il faut vous informer
D'un secret que mon cœur ne peut plus renfermer.
Vous voyez devant vous un prince déplorable
D'un téméraire orgueil exemple mémorable.
Moi qui contre l'amour fièrement révolté
Aux fers de ses captifs ai longtemps insulté
Qui des faibles mortels déplorant le naufrages
Pensais toujours du bord contempler les orages
Asservi maintenant sous la commune loi
Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi?
Un moment a vaincu mon audace imprudente.
Cette âme si superbe est enfin dépendante.
Depuis près de six mois honteux désespéré
Portant partout le trait dont je suis déchiré
Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve.
Présente je vous fuis. Absente je vous trouve.
Dans le fond des forêts votre image me suit.
La lumière du jour les ombres de la nuit
Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite.
Tout vous livre à l'envi le superbe Hippolyte.
Moi-même pour tout fruit de mes soins superflus
Maintenant je me cherche et ne me trouve plus.
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune.
Je me souviens plus des leçons de Neptune.
Mes seuls gémissements font retentir les bois.
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.
Peut-être le récit d'un amour si sauvage
Vous fait en m'écoutant rougir de votre ouvrage?
D'un cœur qui s'offre à vous quel farouche entretien!
Quel étrange captif pour un si beau lien!
Mais l'offrande à vos yeux en doit être plus chère.
Songez que je vous parle une langue étrangère.
Et ne rejetez pas des vœux mal exprimés
Qu'Hippolyte sans vous n'aurait jamais formés.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

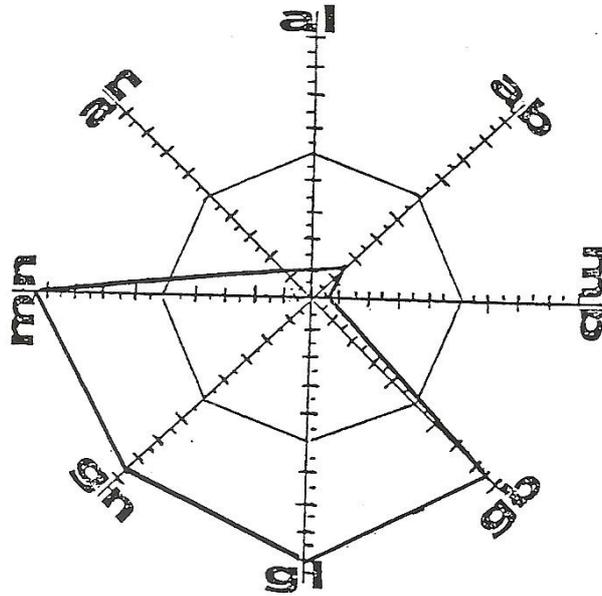
TEXTE 36



HUGO

Nous allions au verger cueillir des bigarreaux.
Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros,
Elle montait dans l'arbre et courbait une branche;
Les feuilles frissonnaient au vent; sa gorge blanche,
O Virgile, ondoyait dans l'ombre et le soleil;
Ses petits doigts allaient chercher le fruit vermeil,
Semblable au feu qu'on voit dans le buisson qui flambe.
Je montais derrière elle; elle montrait sa jambe,
Et disait: -Taisez-vous!- à mes regards ardents;
Et chantait. Par moments, entre ses belles dents,
Pareille, aux chansons près, à Diane farouche,
Penchée, elle m'offrait la cerise à sa bouche;
Et ma bouche riait, et venait s'y poser,
Et laissait la cerise et prenait le baiser.

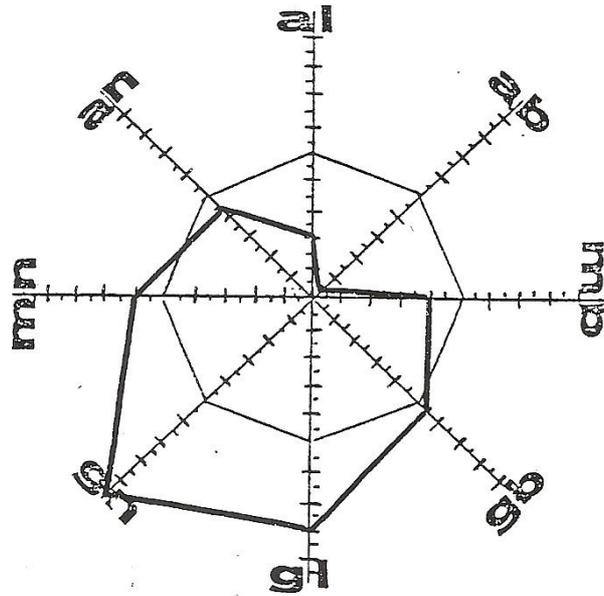
TEXTE 37



LA FONTAINE

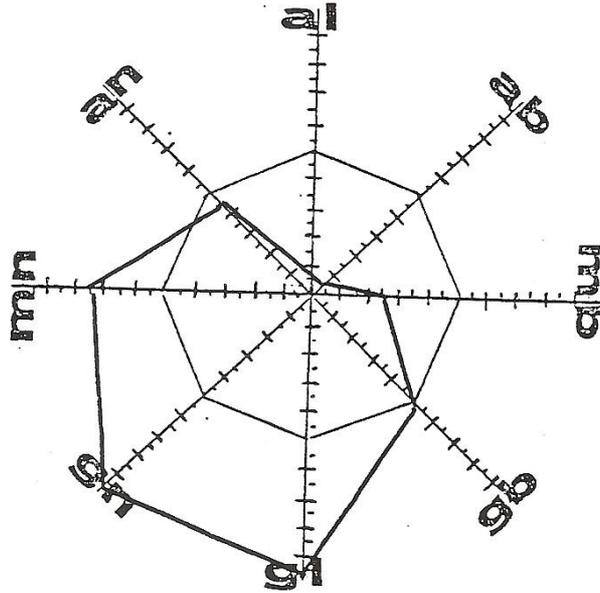
Le corbeau volant imiter l'aigle.

L'oiseau de Jupiter enlevant un mouton,
Un corbeau témoin de l'affaire,
Et plus faible de reins, mais non pas moins glouton,
En voulut sur l'heure autant faire.
Il tourne à l'entour du troupeau,
Marque entre cent moutons le plus gras, le plus beau,
Un vrai mouton de sacrifice :
On l'avait réservé pour la bouche des Dieux.
Gaillard corbeau disait, en le couvant des yeux :
« Je ne sais qui fut ta nourrice ;
Mais ton corps me paraît en merveilleux état :
Tu me serviras de pâture. »
Sur l'animal bêlant à ces mots il s'abat.
La moutonnière créature
Pesait plus qu'un fromage, outre que sa toison
Était d'une épaisseur extrême,
Et mêlée à peu près de la même façon
Que la barbe de Polyphème.
Elle empêtra si bien les serres du corbeau
Que le pauvre animal ne put faire retraite.
Le berger vient, le prend, l'encage bien et beau,
Le donne à ses enfants pour servir d'amusette.
Il faut se mesurer, la conséquence est nette :
Mal prend aux volereaux de faire les voleurs.
L'exemple est un dangereux leurre :
Tous les mangeurs de gens ne sont pas grands seigneurs ;
Où la guêpe a passé, le moucheron demeure.



Nerval
Octavie

Mourir, grand Dieu ! Pourquoi cette idée me revient-elle à tout propos, comme s'il n'y avait que ma mort, qui fût l'équivalent du bonheur que vous promettez : La Mort ! ce mot pourtant ne répand cependant rien de sombre dans ma pensée : elle m'apparaît, couronnée de roses pâles, comme à la fin d'un festin ; j'ai revé quelquefois qu'elle m'attendait en souriant au chevet d'une femme adorée, non pas le soir, mais le matin, après le bonheur, après l'ivresse, et qu'elle me disait : Allons, jeune homme tu as eu ta nuit comme d'autres ont leur jour ! à présent, viens dormir, viens te reposer dans mes bras ; je ne suis pas belle moi, mais je suis bonne et secourable, et je ne donne pas le plaisir, mais le calme éternel !



BAUDELAIRE

La chevelure.

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

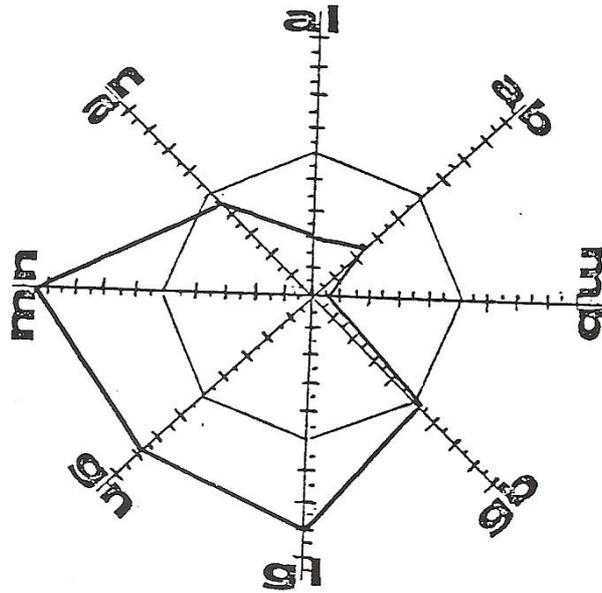
Un port retentissant où mon âme peut boire
À grands flots le parfum, le son et la couleur;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé!

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?



SPONDE

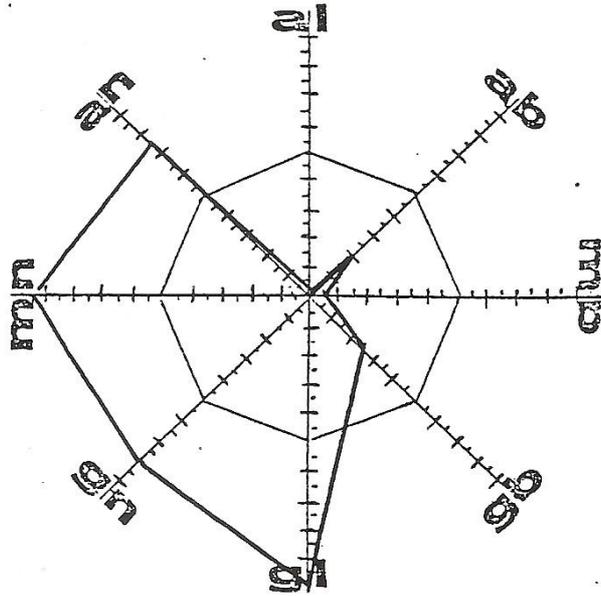
Tout s'enfle contre moi, tout m'assaut, tout me tente,
Et le Monde et la Chair, et l'Ange révolté,
Dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé
Et m'abîme, Seigneur, et m'ébranle, et m'enchanté.

Quelle nef, quel appui, quelle oreille dormante,
Sans péril, sans tomber, et sans être enchanté,
Me donras-tu ? Ton Temple où vit ta Sainteté,
Ton invincible main et ta voix si constante.

Et quoi ? mon Dieu, je sens combattre maintes fois
Encore avec ton Temple, et ta main, et ta voix,
Cet Ange révolté, cette Chair, et ce Monde.

Mais ton Temple pourtant, ta main, ta voix sera
La nef, l'appuy, l'oreille, où ce charme perdra,
Où mourra cet effort, où se rompra cette Onde.

TEXTE 41



RONCARD

Sonnets pour Hélène, XLIII

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous émerveillant :
« Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle. »

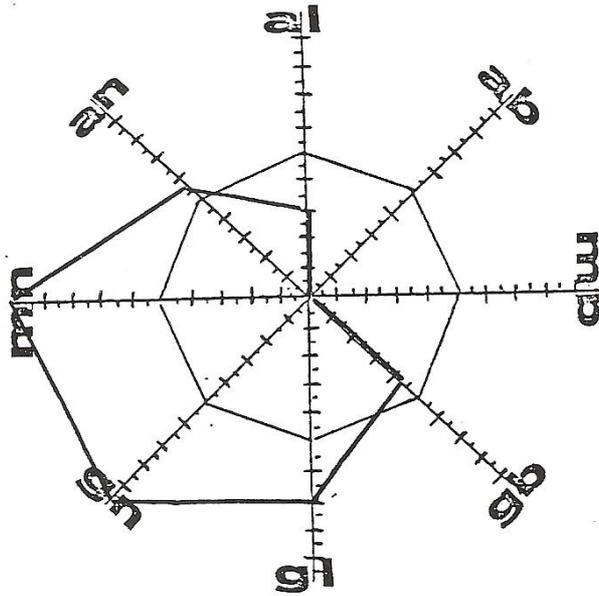
Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,
Qui au bruit de mon nom ne s'aïlle réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serai sous la terre, et fantôme sans os,
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos;
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez si m'en croyez, n'attendez à demain :
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

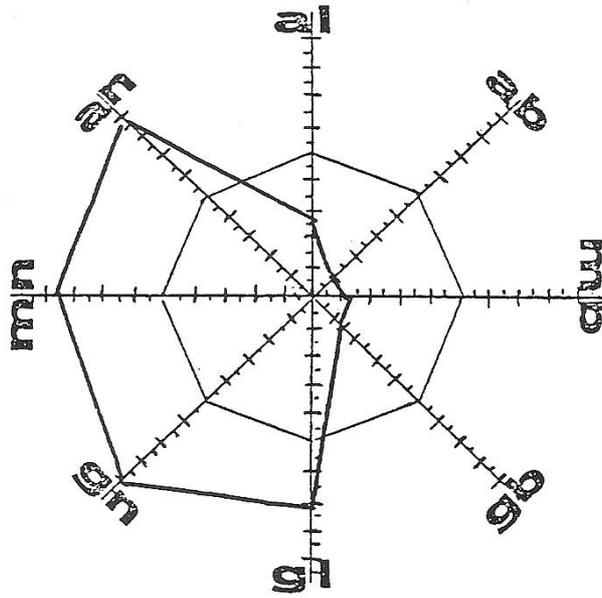
TEXTE 42



PRÉVERT
Sables mouvants.

Démons et merveilles
Vents et marées
Au loin déjà la mer s'est retirée
Et toi
Comme une algue doucement caressée par le vent
Dans les sables du lit tu remues en rêvant
Démons et merveilles
Vents et marées
Au loin déjà la mer s'est retirée
Mais dans tes yeux entrouverts
Deux petites vagues sont restées
Démons et merveilles
Vents et marées
Deux petites vagues pour me noyer.

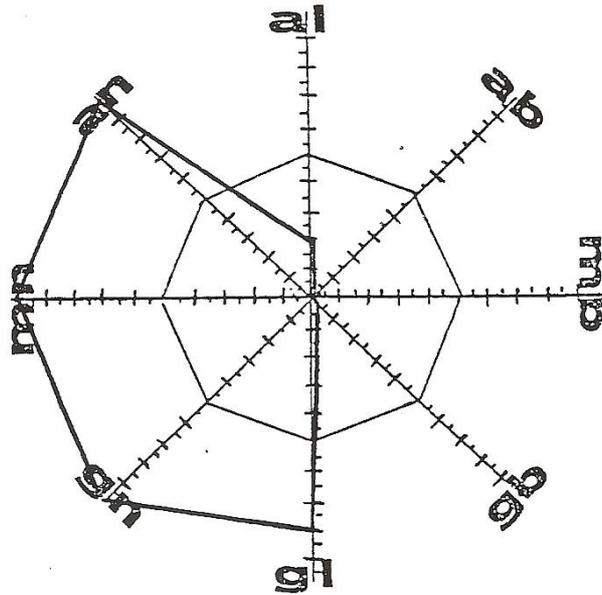
TEXTE 43



MARIE DE SÉVIGNÉ
Lettre du 16 mars 1672.

Vous me demandez, ma chère enfant, si j'aime toujours bien la vie. Je vous avoue que j'y trouve des chagrins cuisants; mais je suis encore plus dégoûtée de la mort : je me trouve si malheureuse d'avoir à finir tout ceci par elle, que si, je pouvais retourner en arrière, je ne demanderais pas mieux. Je me trouve dans un engagement qui m'embarrasse : je suis embarquée dans la vie sans mon consentement; il faut que j'en sorte, cela m'assomme; et comment en sortirai-je? Par où? Par quelle porte? Quand sera-ce? En quelle disposition? Souffrirai-je mille et mille douleurs, qui me feront mourir désespérée? Aurai-je un transport au cerveau? Mourrai-je d'un accident? Comment serai-je avec Dieu? Qu'aurai-je à lui présenter? La crainte, la nécessité, feront-elles mon retour vers lui? N'aurai-je aucun autre sentiment que celui de la peur? Que puis-je espérer?

Suis-je digne du paradis? Suis-je digne de l'enfer? Quelle alternative! Quel embarras! Rien n'est si fou que de mettre son salut dans l'incertitude; mais rien n'est si naturel, et la sotte vie que je mène est la chose du monde la plus aisée à comprendre. Je m'abîme dans ces pensées, et je trouve la mort si terrible, que je hais plus la vie parce qu'elle m'y mène, que par les épines qui s'y rencontrent. Vous me direz que je veux vivre éternellement. Point du tout; mais si on m'avait demandé mon avis, j'aurais bien aimé à mourir entre les bras de ma nourrice : cela m'aurait ôté bien des ennuis et m'aurait donné le ciel bien sûrement et bien aisément; mais parlons d'autre chose.



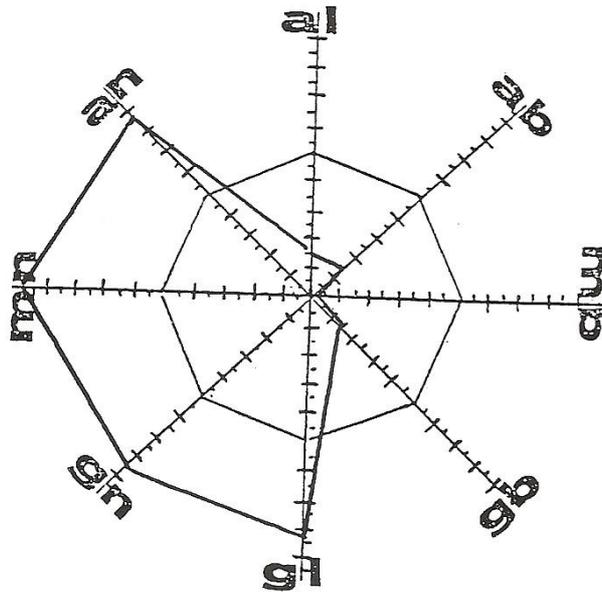
LOUISE LABÉ

Je vis, je meurs : je me brûle et me noie,
J'ai chaud extrême en endurant froidure;
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grands ennuis entremêlés de joie;

Tout à un coup je ris et je larmoie,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure;
Mon bien s'en va, et à jamais il dure;
Tout en un coup je sèche et je verdoie.

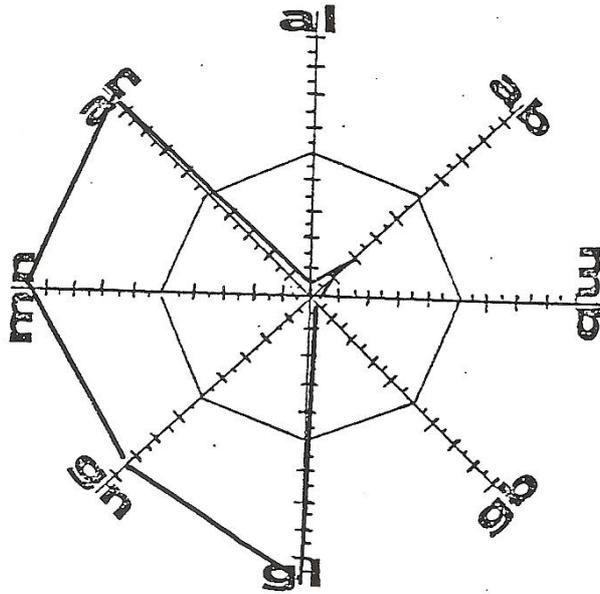
Ainsi Amour inconstamment me mène;
Et, quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser, je me trouve hors de peine.

Puis, quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.



BAUDELAIRE
Brumes et pluies.

Ô fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon coeur et mon cerveau
D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau.
Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.
Rien n'est plus doux au coeur plein de choses funèbres,
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
Ô blafardes saisons, reines de nos climats,
Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
- Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.



APOLLINAIRE
Le Pont Mirabeau.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souviene
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

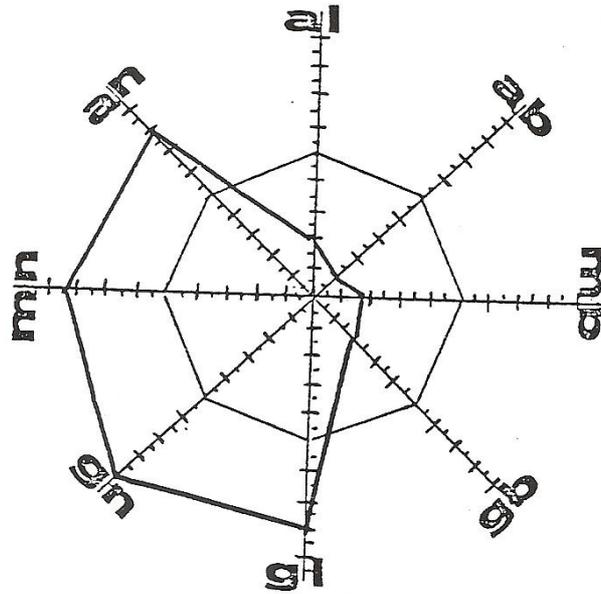
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure



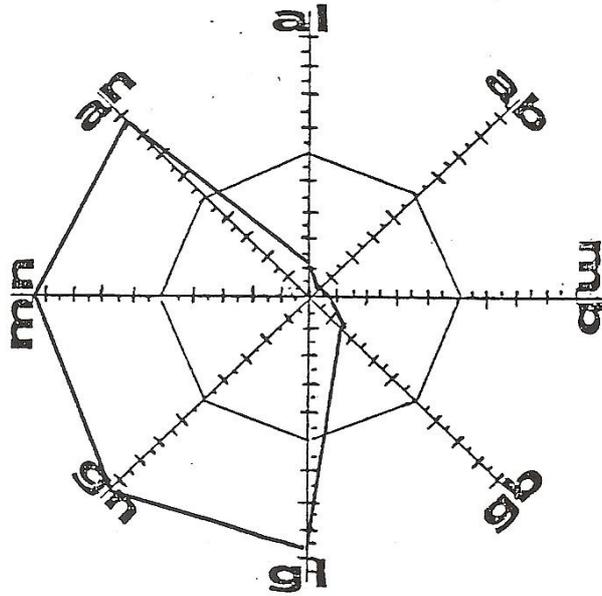
VIAN

Je voudrais pas crever.

Je mourrai d'un cancer de la colonne vertébrale
Ça sera par un soir horrible
Clair, chaud, parfumé, sensuel
Je mourrai d'un pourrissement
De certaines cellules peu connues
Je mourrai d'une jambe arrachée
Par un rat géant jailli d'un trou géant
Je mourrai de cent coupures
Le ciel sera tombé sur moi
Ça se brise comme une vitre lourde
Je mourrai d'un éclat de voix
Crevant mes oreilles
Je mourrai de blessures sourdes
Infligées à deux heures du matin
Par des tueurs indécis et chauves
Je mourrai sans m'apercevoir
Que je meurs, je mourrai
Enseveli sous les ruines sèches
De mille mètres de coton écroulé
Je mourrai noyé dans l'huile de vidange
Foulé aux pieds par des bêtes indifférentes
Et, juste après, par des bêtes différentes
Je mourrai nu, ou vêtu de toile rouge
Ou cousu dans un sac avec des lames de rasoir
Je mourrai peut-être sans m'en faire
Du vernis à ongles aux doigts de pied
Et des larmes plein les mains
Et des larmes plein les mains
Je mourrai quand on décollera
Mes paupières sous un soleil enragé
Quand on me dira lentement
Des méchancetés à l'oreille
Je mourrai de voir torturer des enfants

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Et des hommes étonnés et blêmes
Je mourrai rongé vivant
Par des vers, je mourrai les
Mains attachées sous une cascade
Je mourrai brûlé dans un incendie triste
Je mourrai un peu, beaucoup,
Sans passion, mais avec intérêt
Et puis quand tout sera fini
Je mourrai.



VERLAINE

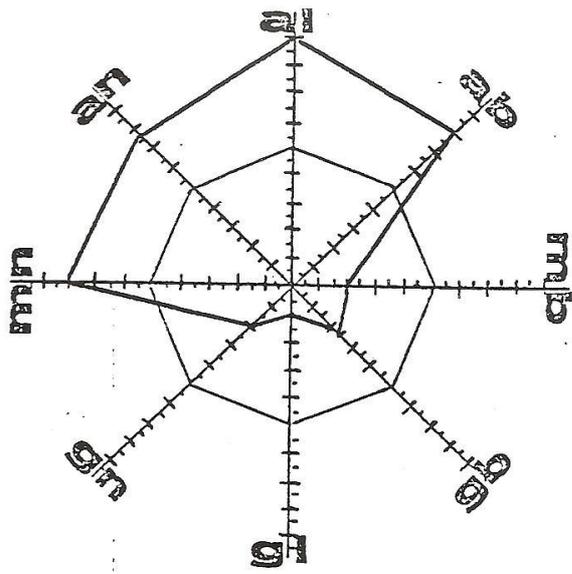
Chanson d'automne.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

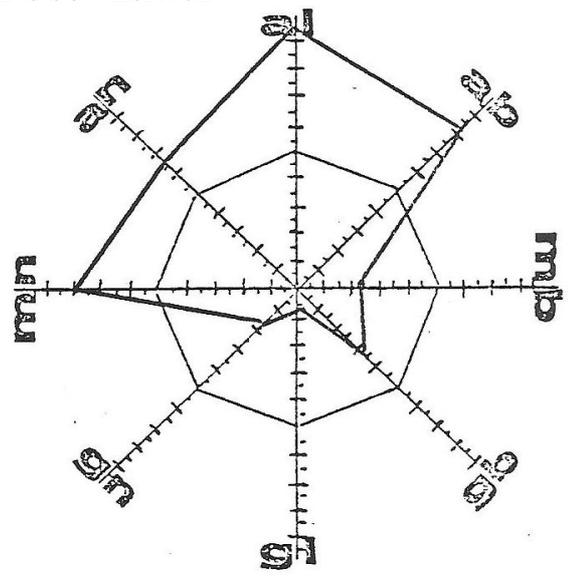
Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

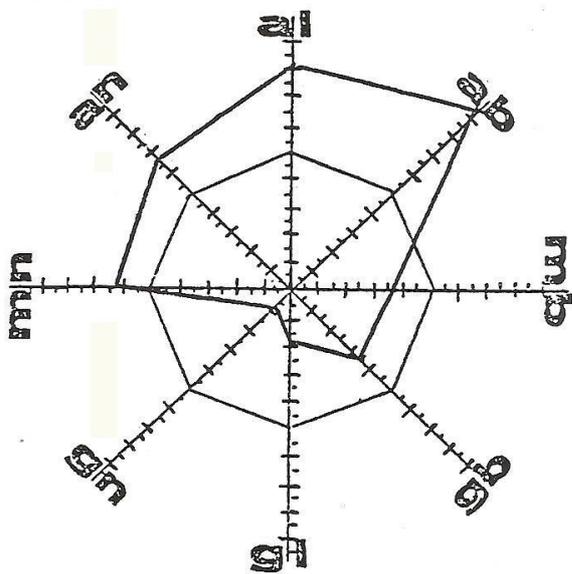
L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE



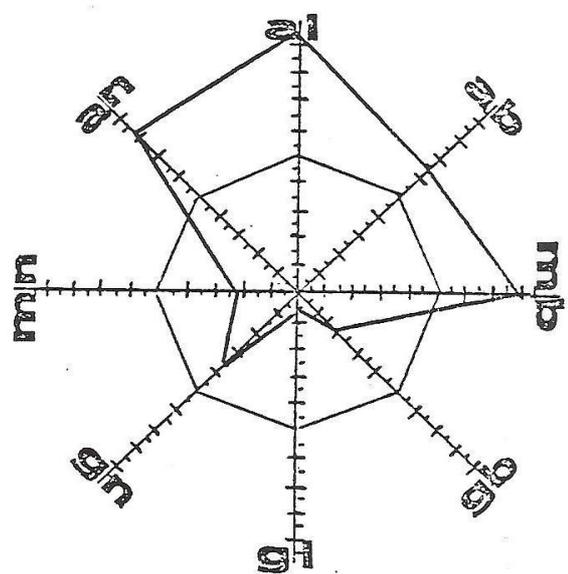
Mallarmé



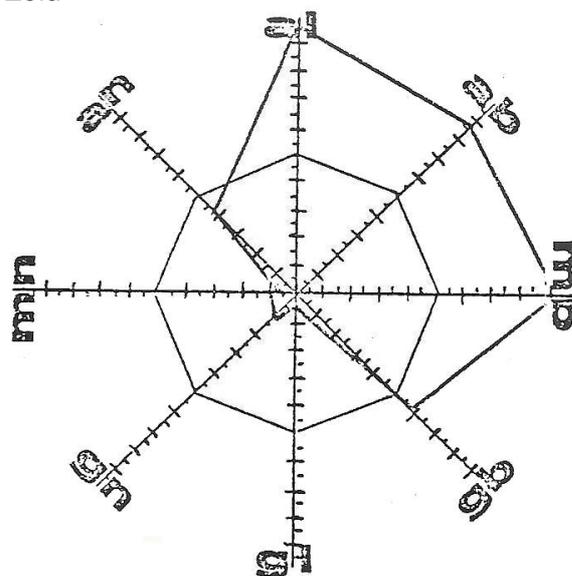
Proust



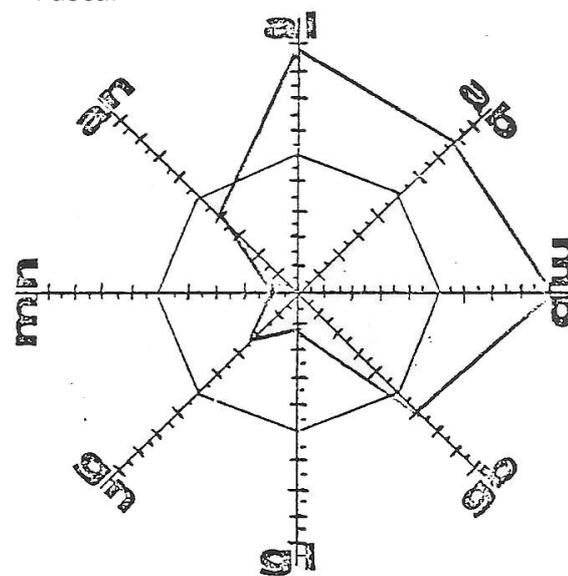
Zola



Pascal

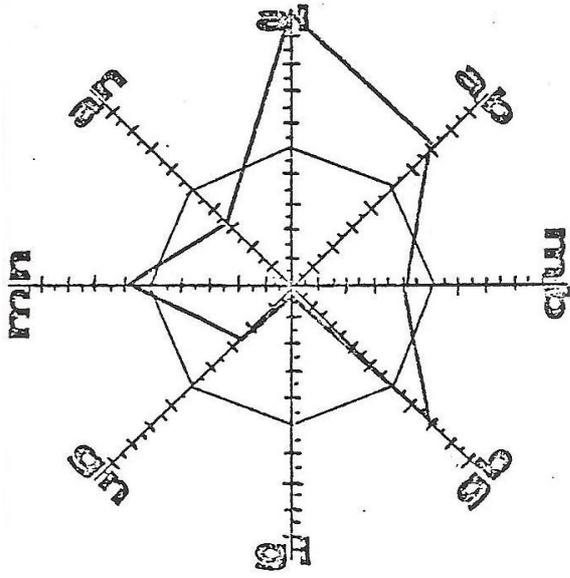


La Bruyère

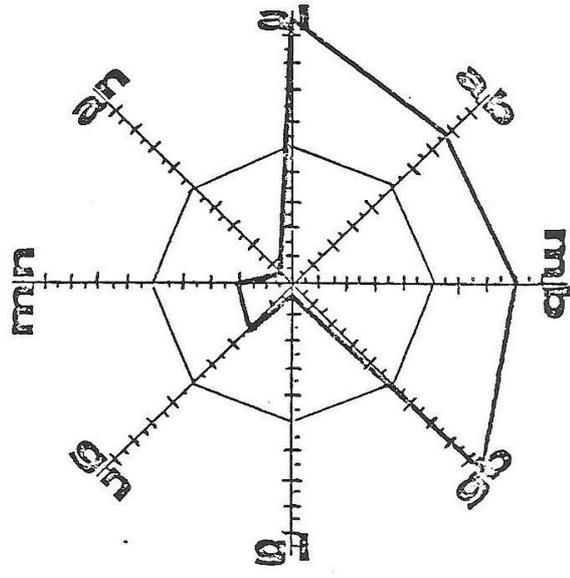


Renan

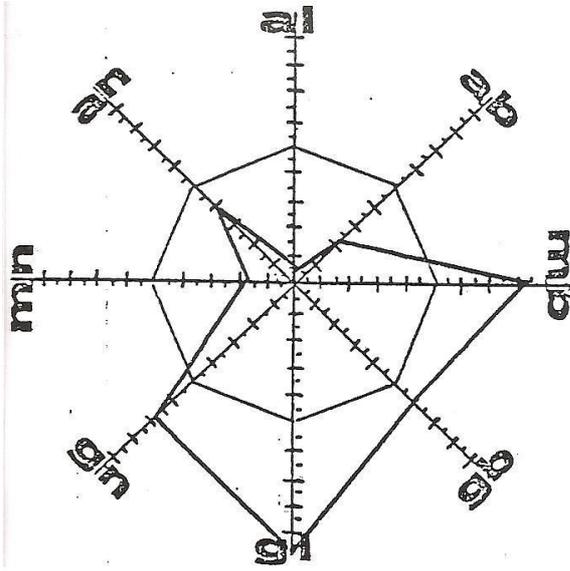
L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE



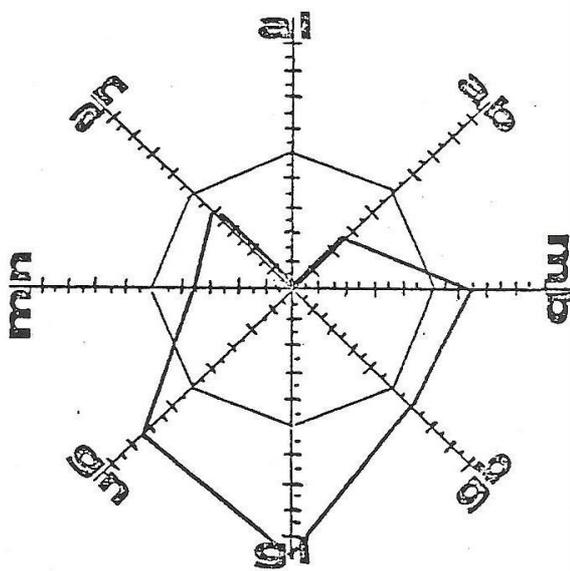
De Gaulle



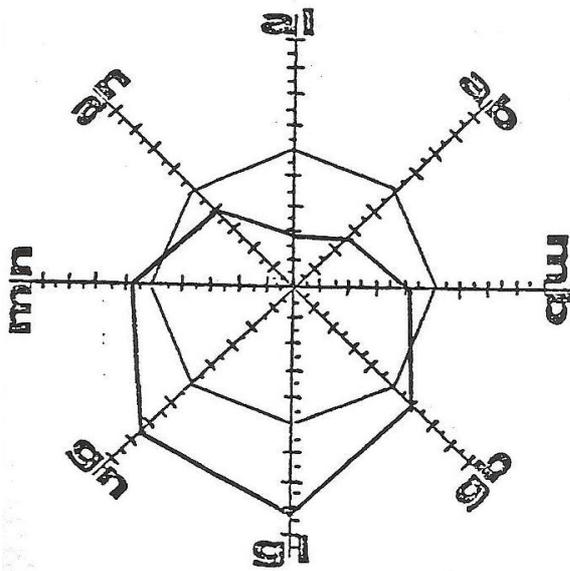
Mitterrand



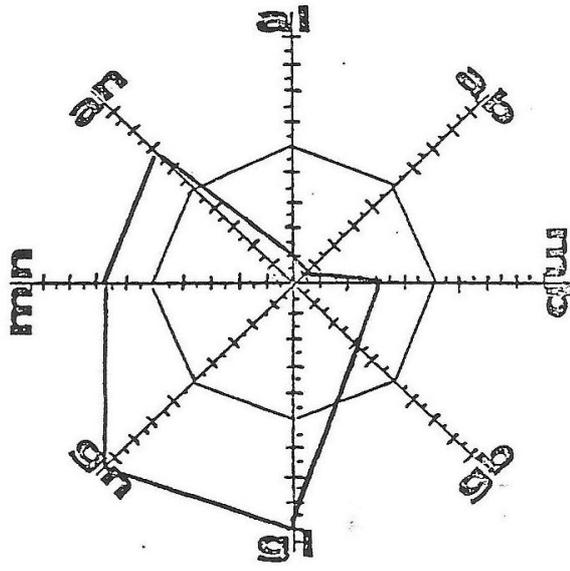
Molière



Racine

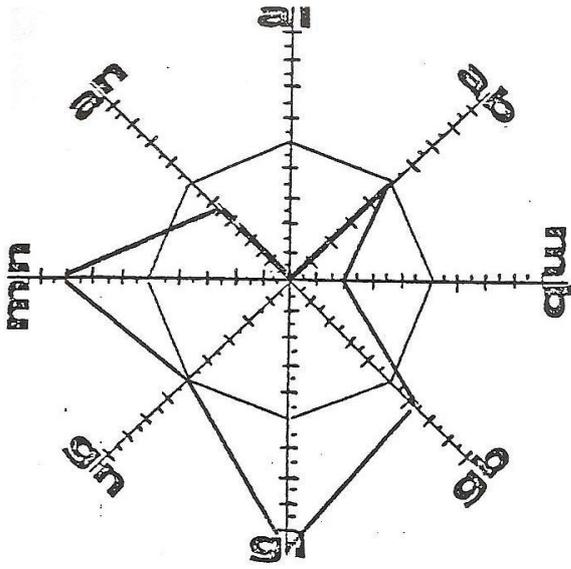


Von Gogh

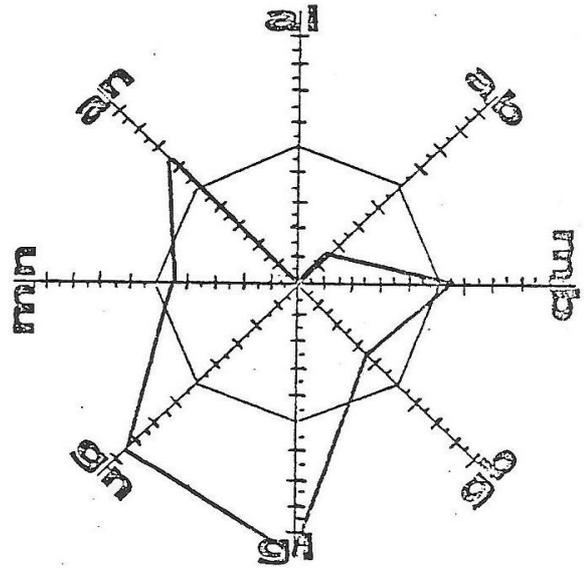


Corneille

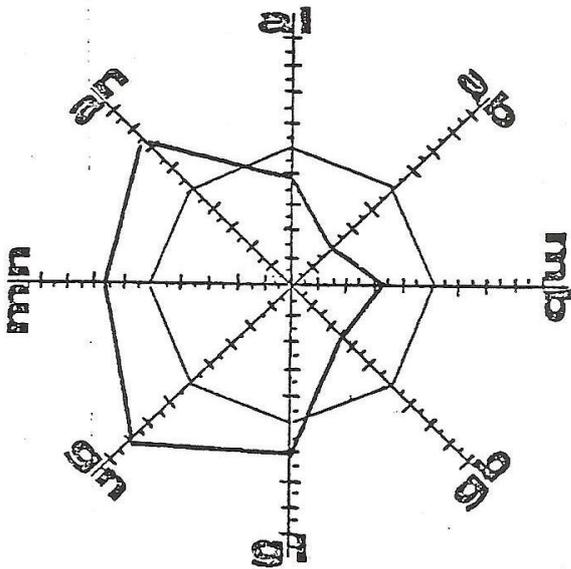
L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE



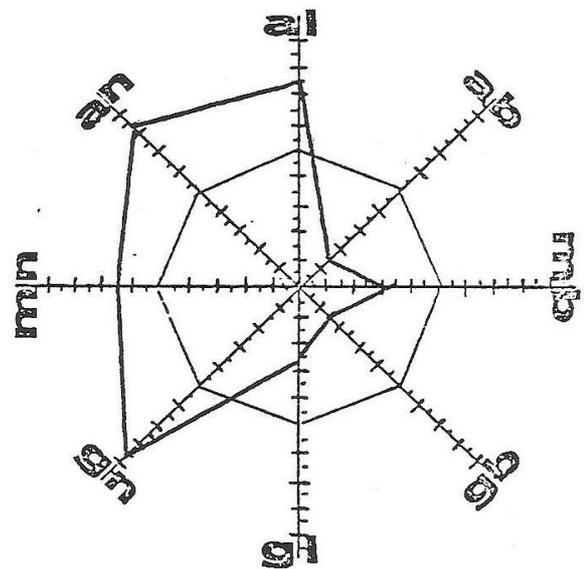
La Fontaine



Verlaine



Baudelaire



Rousseau

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE
COTES DES VECTEURS PHONÉTIQUES DE 30 AUTEURS ANALYSÉS.

	GL	AL	MN	MB	GN	AB	AN	GB
Racine	99	1	5	10	73	39	61	78
Baudelaire	77	76	61	37	49	7	34	8
Giscard	2	72	54	66	52	94	14	96
Mallarmé	18	90	73	27	13	45	66	25
La Fontaine	99	8	78	32	23	13	78	94
Valéry	41	34	16	24	88	76	34	40
Verlaine	100	16	54	62	54	6	31	14
Rousseau	20	25	71	49	86	35	83	30
Rimbaud	96	79	54	6	5	2	10	27
Zola	23	91	87	76	3	37	24	8
Pascal	4	61	49	86	68	91	89	46
Hugo	98	22	80	22	15	21	17	71
Corneille	74	2	55	29	98	39	89	74
Chateaubriand	57	89	36	27	30	13	18	2
Molière	92	3	34	84	62	17	34	49
Napoléon	82	75	14	10	22	49	24	43
Saint John Perse	80	65	72	0	18	43	28	12
Nerval	59	64	46	8	55	57	16	18
Barre	0	86	82	37	38	99	59	97
Proust	4	45	96	73	49	97	33	14
Beaumarchais	46	80	79	42	41	11	82	57
Mitterrand	4	83	33	80	29	75	15	92
De Gaulle	2	55	69	56	48	85	75	95
Van Gogh	64	5	86	79	73	38	42	59
Renan	19	80	1	25	44	87	49	66
Lautréamont	7	33	27	86	65	59	80	83
Nougaro	82	29	40	77	82	5	17	2
Prévert	90	11	23	40	59	21	92	56
La Bruyère	17	100	18	88	6	34	76	88
Marivaux	49	14	25	81	69	51	41	30

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE
COTES DES VECTEURS PHONÉTIQUES DE 33 POÈMES DE BAUDELAIRE

	GL	AL	MN	MB	GN	AB	AN	GB
A celle qui est trop gaie	19	30	40	29	35	74	81	35
L'albatros	54	83	48	64	34	12	15	8
Anywhere out of the world	52	29	32	15	84	48	56	47
A une heure du matin	43	79	17	70	82	10	66	55
Le balcon	82	24	7	53	79	51	40	24
Brumes et pluies	94	41	73	3	56	7	89	47
Les chats	17	71	80	40	50	50	46	47
Une charogne	85	25	80	46	60	31	71	5
La chevelure	90	21	52	18	86	13	30	26
Correspondances	22	40	71	96	55	17	32	97
Élévation	16	98	30	20	39	15	48	51
Examen de minuit	78	93	15	20	58	14	81	46
Le guignon	88	43	30	48	59	11	77	53
Harmonie du soir	57	12	96	90	27	74	91	8
L'héautontimoroumenos	56	18	43	60	71	21	32	20
Un hémisphère dans une chevelure	55	41	69	67	49	16	17	32
L'horloge (prose)	19	61	93	55	54	18	63	15
L'horloge (vers)	93	14	28	29	24	83	58	17
L'invitation au voyage (prose)	23	96	19	89	34	59	29	48
L'invitation au voyage (vers)	80	68	61	31	69	29	7	4
Leshos	59	75	11	13	14	83	9	9
Le Léthé	42	73	71	23	88	26	30	17
Les métamorphoses d'un vampire	67	64	99	24	42	53	26	46
Moesta et errabunda	72	26	30	43	72	6	40	68
La mort des amants	73	85	58	28	57	3	65	28
Recueillement	64	57	93	22	46	55	37	10
Réversibilité	57	70	97	29	17	4	81	41
La servan ^t è au grand coeur	84	SI	89	58	27	10	17	29
Spleen: J'ai plus de souvenirs	76	59	18	81	45	10	87	25
Spleen : Je suis comme le roi	73	70	31	58	24	54	73	87
SpJ.een : Pldviôse irrité	59	59	80	24	43	27	53	79
Spleen : Quand le ciel bas et lourd	42	26	99	83	49	60	85	58
La vie antérieure	21	95	32	84	34	19	9	34

TROISIÈME PARTIE :

SYMBOLIQUE ET RÊVERIE D'ENSEMBLE

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Les prêtres égyptiens avaient trois manières d'exprimer leur pensée. La première était claire et simple, la seconde symbolique et figurée, troisième sacrée ou hiéroglyphique. Héraclite a parfaitement exprimé la différence de ces trois styles en les désignant par les épithètes de parlant, signifiant et cachant.

Fabre d'Olivet: La langue hébraïque restituée.

Une parole prononcée devrait être entendue sur trois plans : le plan littéral. le plan musical et le plan symbolique. qui est de loin plus important car il est d'ordre cosmique et c'est lui qui nous met rapport avec l'ensemble des choses.

François Billetdoux : Journal Comédie Française 8.

LE THÈME SOLAIRE DANS RICHARD II

La façon particulière dont les idées, les phonèmes, les symboles s'enchaînent dans le déroulement d'un texte sollicite diversement notre attention. Les idées s'adressent à l'intellect, les phonèmes à la sensorialité, les symboles à l'imaginaire. Chacun de ces trois modes expressifs semble obéir à des lois subtiles d'attraction et de répulsion, qui lui donnent en quelque sorte sa cohérence intrinsèque.

Sur le plan symbolique, poètes et philosophes, en orient comme en occident, ont établi des correspondances qui ouvrent de vastes perspectives à la rêverie créatrice de l'interprète. Celles que nous retiendrons ici sont reliées au spectacle même du monde, aux phénomènes naturels hors de toute réduction conceptuelle ou phonétique, et devraient permettre de relier l'imaginaire à l'observation pour un troisième mode de lecture en retrouvant les sources du réel.

Les représentations figurées de l'espace et du temps - la rose **de** vents et le cercle - sont suffisamment universelles pour les envisager comme une sorte de modèle où vont se greffer un certain nombre de thèmes d'inspiration aisément déductibles. La nature est un livre dont le poète augure interprète les signes.

Dans le livre infini des secrets de nature
Je lis à ma façon.

Antoine et Cléopâtre, I, 2.

Shakespeare, pour composer son livre que Prospéro ira noyer au plus profond des mers, s'applique à déchiffrer tous les signes de l'univers manifesté, d'en étudier les concordances et les antagonismes. Le soleil, premier révélateur de cette manifestation sera interrogé par lui comme luminaire du monde, comme centre gravitationnel de l'univers depuis Copernic, et enfin comme origine de toute vie.

Car si le soleil engendre des larves sur un chien crevé...

Hamlet, II, 2.

La lecture cosmique de Shakespeare lui permet d'éclairer l'humain. S'il y a gravitation céleste entre les astres, il y a gravitation terrestre entre les hommes. Or le soleil, dans son mouvement apparent semble tourner autour de la terre, d'où provient l'erreur d'interprétation des siècles antérieurs. Shakespeare trouvera donc dans la nuit l'image de la gravitation applicable à l'homme.

Mais je suis ferme autant que l'étoile polaire,
Qui, par sa fixité, sa vertu de constance,
Demeure inébranlable au milieu des étoiles.
Les cieux sont constellés d'étincelles sans nombre,
Qui toutes sont de feu, dont chacune est brillante.
Mais un seul astre parmi tous maintient sa place.
Et de même en ce monde : il surabonde d'hommes.
Ces hommes sont de chair, de sang, d'intelligence.
Pourtant, s'ils sont nombreux, je n'en connais qu'un seul,
Qui, sans être altéré, maintient sa position,
Et reste inébranlable - et cet homme, c'est moi.

Jules César, III, 1.

De cette notion d'un centre autour duquel tout gravite résulte une notion d'ordre naturel des choses qu'il importe de respecter sous peine de régression vers le chaos.

Les sphères dans le ciel, ce globe et les planètes
Témoignent par degrés, préséance, secteurs,

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Immanence, parcours, rapports, saisons, aspects,
Usages et fonctions, qu'un ordre les régit.
Et c'est ainsi que l'astre éclatant du soleil
Occupe avec son orbe une place éminente
Au milieu de l'espace, et, d'un oeil salulaire,
Corrige les effets des planètes néfastes,
Et il commande avec l'autorité d'un roi
Aux bons et aux méchants. Mais, lorsque les planètes
S'égarèrent en désordre et créent la confusion,
Que de fléaux, de désarrois, que de tumultes,
Que de fureurs en mer, de tremblements de terre,
Que d'ouragans, d'effrois, de mutations, d'horreurs
Ébranlent et balaient, disloquent et fracassent
L'alliance et l'unité paisible des États,
Qui perdent leurs statuts. Quand l'ordre est renversé,
Qui sert d'échelle de valeur aux grands desseins,
Toute entreprise échoue. Comment les sociétés
La hiérarchie scolaire et le compagnonnage,
Le paisible commerce entre rives voisines,
Les droits d'aïnesse et ceux que donne la naissance,
Le respect des vieillards, des lauriers, des couronnes,
Pourraient-ils sans cet ordre occuper leur vraie place ?
Que l'ordre soit brisé, la corde détendue,
La discorde s'ensuit. Tout vient à s'affronter
En une lutte ouverte, et les eaux contenues
Soulèvent leur poitrine au-dessus des rivages,
Et changent en brouet notre terre solide.
La violence devient maîtresse de misères.
Alors le fils brutal frappe son père à mort.
La force devient juste, et les droits et les torts,
Régis dans leur conflit sans fin par la justice,
Perdent jusqu'à leur nom, ainsi que la justice
Et le pouvoir alors englobe toute chose,
Le désir le pouvoir, l'appétit le désir,
Et enfin l'appétit, ce loup universel,
Ainsi aidé par le pouvoir et le désir,
Forcera l'univers à devenir sa proie
Pour à la fin se dévorer.

Troilus et Cressida, I, 9.

L'image terrestre d'une société animale comme un reflet du système solaire, les abeilles dans la ruche, est alors proposée par Shakespeare.

Le ciel a partagé
La république humaine en diverses fonctions
Où l'effort imposé n'est jamais en repos,
Et en fixant comme objectif ou comme but
L'obéissance. Ainsi travaillent les abeilles,
Qui enseignent selon la loi de la nature
La pratique de l'ordre au peuple d'un royaume.
La reine est assistée d'officiers de tout rang.
Certains, les magistrats, régissent l'intérieur,
Et d'autres, les marchands, négocient au dehors,
Et d'autres, les soldats, armés d'un aiguillon,
Pillent les jours d'été les bourgeons de velours,
Et portent leur butin en fanfare joyeuse
Sous la tente royale où siège leur monarque.
Et la reine surveille, active souveraine,
Les maçons bourdonnant posant des lambris d'or,
Les humbles citoyens élaborant le miel,
Les misérables portefaix accumulant
Leur écrasant fardeau devant sa porte étroite,

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Le juge à l'oeil sévère, au grondement sinistre,
Faisant exécuter par des bourreaux livides
Le frelon paresseux. Et, de là, je déduis
Qu'une foule d'objets qui se rapportent tous
Au même but peuvent agir par voies diverses.
Maintes flèches lancées de différents endroits
Touchent la cible, et maints chemins joignent la ville,
Et de nombreux courants se jettent dans la mer,
Maintes lignes tracées convergent au cadran.
Ainsi peut-on par mille actions que l'on conjugue
Accomplir un dessein, et tout est assumé
Sans contrarier personne.

Henry V, I, 2.

Il y a là un hommage évident à la reine Élisabeth. Mais, plus vastement, le cadran solaire nous rappelle la notion du temps cyclique. Le Roi est mort, vive le Roi! Chaque matin dans le cycle d'une journée, chaque printemps dans le cycle d'une année est caractérisé par l'apparition d'un soleil nouveau. Ainsi le ciel désignera parfois la chute d'un monarque ou la consécration d'un autre.

Aux temps où Rome était glorieuse et triomphante,
Peu avant que tombât le tout puissant César,
On vit des morts dans leur linceul quitter leur tombe,
Gémir et chuchoter dans les rues de la ville,
Ainsi que des rosées de sang, des météores,
Des signes noirs dans le soleil, et l'astre humide
Qui gouverne d'en haut l'empire de Neptune
Mourir dans une éclipse ainsi qu'au dernier jour :
Ces signes précurseurs d'événements funestes
En fourriers qui toujours précèdent les destins,
Dont le prologue est un augure menaçant,
A la fois ciel et terre en portent témoignage
A travers nos climats pour nos compatriotes.

Hamlet, I, 1.

RICHARD

Voyez comme l'aurore ouvre ses portes d'or
Et salue le départ du splendide soleil,
Et lui, comme il ressemble à la jeunesse en fleur,
Au bel adolescent qui piaffe vers l'amour.

ÉDOUARD

Ai-je la vue troublée, ou vois-je trois soleils ?

RICHARD

Trois splendides soleils, chacun parfait en soi.
Que ne sépare aucun nuage passager,
Bien distincts dans le ciel à la clarté d'albâtre.
Tiens! Ils ne font plus qu'un comme s'ils s'embrassaient,
Et semblaient se jurer une alliance inviolable.
Ils ne font plus qu'un globe, une lampe, un soleil.
Le ciel nous avertit de quelque événement.

ÉDOUARD

Voilà qui est étrange et ne s'est jamais vu.
Le ciel, je crois, nous pousse à nous mettre en campagne,
Afin que nous, les fils du fier Plantagenêt,
Déjà brillants chacun de par ses seuls mérites,
Nous confondions pourtant ensemble nos lumières
Pour éclairer le monde ainsi que le soleil.
Et je veux désormais, quel que soit ce présage,
Porter sur mon écu trois soleils éclatants.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

RICHARD

Trois lunes feront mieux. Révérence parler,
Vous préférez plutôt les femelles aux mâles.
Henry VI-3, II,1.

Réplique apparemment innocente par sa truculence qui cache une vérité plus trouble. Édouard, futur Édouard IV, premier roi de la branche York, était grand trousseur de jupons. Richard, son frère, est le futur Richard III, qui convoite aussi la couronne. Cette image indique que l'aîné ne serait que le reflet de ce que Richard rêve d'être un jour. Au thème de la lune, reflet du soleil, se greffe l'image concrète du miroir.

Je vais sur mon budget acheter un miroir,
Entretenir en outre une armée de tailleurs
Pour mettre au goût du jour mon corps qu'ils vont parer.
Éclaire-moi, soleil, à défaut de miroir
Pour que je puisse voir mon ombre quand je passe.
Richard III, I,2.

Le tracé apparent du soleil dans l'espace, cycle du jour, cycle de l'année, sera représenté par le cercle d'or de la couronne, symbole des convoitises du pouvoir.

Ah! viens ici
Que je puisse verser mon courage en tes veines
Et mettre à bas par le pouvoir de mes paroles
Tout ce qui te retient devant ce cercle d'or
Dont le destin et les secours d'en haut ont l'air
De couronner ton front.
Macbeth, I,4.

Qu'il est doux de porter soi-même une couronne,
Dont le cercle contient les joies du paradis,
La grâce et le bonheur dont parlent les poètes.
Henry VI-3, I,2.

Est-ce pour être au centre du mystère de la gravitation, pour échapper à cette ronde ininterrompue et toucher en quelque sorte à un point stable dans l'éternité que le héros shakespearien, outre le goût du pouvoir, désire la couronne ? Quoi qu'il en soit, à ce symbole est greffée la notion de légitimité et d'usurpation.

Puisque la terre donc ne m'offre d'autres joies
Que de faire fléchir, réduire et dominer
Ceux dont la séduction l'emporte sur la mienne,
Je veux pour Paradis songer à la couronne.
Tant que je vis pour moi le monde est un enfer
Jusqu'au jour où ma tête et mon corps contrefait
Seront transfigurés par l'or d'une couronne.
Mais je ne sais comment atteindre la couronne :
Ils sont nombreux à vivre entre ce but et moi.
Et moi, comme égaré dans un bois plein de ronces,
Qui arrache la ronce et m'écorche à la ronce,
Me frayant une route et perdant cette route,
Ne sachant pas comment trouver l'air respirable,
Mais désespérément luttant pour le trouver,
Je me tourmente pour saisir cette couronne.
De ce tourment pourtant je saurai m'affranchir,
Sinon me dégager la route à coups de hache.
Henry VI-3, III, 2.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

La possession de la couronne solaire ne peut se faire que par le sang : celui, pacifique, de la lignée des rois légitimes, celui, répandu de la guerre civile déclarée par les usurpateurs. De là naît cette notion des rois du jour et de la nuit.

Shakespeare a composé huit pièces historiques dont l'ensemble forme deux tétralogies : Richard II, Henry IV (I 2), Henry V, Henry VI (I 2 3) et Richard III. Richard II est historiquement, sinon dans l'ordre de composition, la première pierre de cet édifice. Richard II est le seul héritier légitime de la lignée royale des Plantagenêts. Il est le petit-fils d'Édouard III, ce roi qui eut sept fils.

Édouard avait sept fils, et tu es l'un d'entre eux.
Sept coupes contenant le même sang royal,
Sept branches jaillissant du même tronc sacré
La nature a déjà mis à sec plusieurs coupes,
Le destin a tranché plusieurs branches déjà.
Mais Thomas, mon époux, mon âme, cher Gloster,
Ce calice rempli du sang sacré d'Édouard,
Est à présent brisé, vidé de sa substance.
Ce rameau déployé sur la souche royale
Est arraché, et son feuillage y est flétri,
Par la main de la haine et la hache du meurtre.

Richard II, I, 2.

Pourquoi Shakespeare éprouve-t-il le besoin de nous rappeler l'existence de ces sept fils, dont deux sont morts en bas âge et n'ont guère laissé de trace dans l'histoire sinon pour évoquer le cycle temporel des sept jours de la semaine liés aux deux luminaires célestes, le soleil et la lune, et aux cinq planètes connues depuis l'Antiquité, mars, mercure, jupiter, vénus et saturne ?

Au début de la pièce, Thomas de Woodstock, duc de Gloster, vient d'être assassiné. Jean de Gand, duc de Lancastre, père de Bolingbroke, ne va pas tarder à le suivre dans la tombe. Des sept fils d'Édouard III ne subsistera qu'Edmond de Langley, duc d'York, haute figure cornélienne qui tient de Diègue et du vieil Horace, c'est le dernier pilier du royaume d'hier. Les rois, par leur fonction, signent un moment d'histoire. Ils personnifient donc en quelque sorte un fragment du temps, et l'intrigue de toutes les pièces historiques de Shakespeare reposent sur trois personnages majeurs : le roi passé, le roi présent et le roi futur. Ici, Édouard III, Richard II et Henry IV, premier roi de la branche Lancastre. Richard II mettra en scène la chute d'un roi et l'ascension d'un autre sous le signe de la nuit qui succède au jour.

Mais le roi régnant, quoique légitime, n'est pas exempt de reproches. Ses trois fautes majeures sont la vanité, l'abandon terrestre du royaume qu'il afferme, et la confiscation des biens de Bolingbroke. Les trois fautes majeures d'Henry Bolingbroke sont la provocation en duel qui motive son exil, son retour illégal qui entraîne avec lui la guerre civile et l'usurpation de la couronne royale. Mais le roi régnant et le roi futur se rendent coupables de deux crimes, et la pièce de Shakespeare s'établit entre les conséquences du meurtre de Gloster par Richard II et la nécessité pour Henry IV de mettre à mort Richard II. Nous retrouverons ici un thème qui a hanté l'imagination des dramaturges élisabéthains : le sang versé et la vengeance qu'il suscite.

Ah! Jean, ce sang était le tien! Le lit, le sein,
La substance, la chair de qui tu tiens ta forme
Ont fait de lui un homme. Et tu vis, tu respirez,
Mais tu es mort en lui. Sache que tu consens
Pour une large part à la mort de ton père,
Lorsque tu vois mourir ton frère infortuné
Qui de ton père était la plus fidèle image.

Richard II, I, 2.

Il a noyé cette âme en un torrent de sang.
Comme celui d'Abel, j'entends crier ce sang,
Qui, dans les antres souterrains où nul ne parle,
Me pousse à me venger, à lui faire justice.

Richard II, I, 1.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Je vois ce sang, comme le sang du pélican,
Que tu as fait couler comme pour une orgie.

Richard II, II, 1.

Il est venu ouvrir

Le rouge testament d'une guerre sanglante.
Mais, avant qu'il ait pu me ravir la couronne,
Les mères couronnées par le sang de leurs fils
Empourpreront l'éclat du front de l'Angleterre,
Changeront la fraîcheur de la paix virginale
En une fureur noire, et l'on verra couler
Sur l'herbe des prairies le sang pur des Anglais.

Richard II, III, 3.

Et Shakespeare hausse sa méditation jusqu'à cette dualité fatale sur le plan des hommes entre la race d'Abel et la race de Caïn, fondateur de la civilisation, thème repris plus tard par Baudelaire, la race des victimes et la race des traîtres, avec le Christ et Judas pour emblèmes que nous retrouverons dans *Richard II*.

Va retrouver Caïn, errant dans les ténèbres,
Et que jamais le jour n'éclaire ton visage.

Richard II, V, 6.

Pour revenir au thème solaire, l'astre du jour rayonne sur la terre comme le roi sur son pays. Les images du cœur d'où partent les artères et où se greffent les veines, et de la tête dont le corps est le royaume entier apparaissent pour confirmer cette thématique.

Pourquoi tes pieds bannis et proscrits du royaume
Ont-ils osé fouler la terre d'Angleterre ?
Pourquoi, Pourquoi ont-ils osé s'aventurer,
Parcourir tant de lieues sur son sol pacifique,
Répandant la terreur au milieu des villages
En déployant ici cet appareil de guerre ?
C'est parce que le roi légitime est absent ?
Mais, jeune fou, le roi demeure en son royaume,
Et, dans mon cœur loyal, réside sa puissance.

Richard II, II, 1.

SALISBURY

Toute l'armée galloise au seul bruit de ta mort
A fui et déserté pour suivre Bolingbroke.

AUMERLE

Courage, monseigneur! Pourquoi pâlissez-vous .

RICHARD

Il y a un instant, le sang de vingt mille hommes
Donnait couleur à mon visage, et ils ont fui.
Avant que tant de sang ne soit renouvelé,
N'ai-je pas lieu de rester pâle et comme mort .

Richard II, III,2.

Il ne peut pas ainsi que les gens du commun
Se hasarder, car de son choix peuvent dépendre
La protection et la santé de tout un peuple.
Et c'est pourquoi le choix qu'il fait doit être inscrit
Dans le suffrage et l'agrément de tout ce corps,
Dont il est, lui, la tête.

Hamlet, I, 3.

En suivant pas à pas le déroulement de la pièce on observera, d'une part, qu'un ordre relatif s'établit par la présence du roi légitime, emblème du soleil, dont la disparition plonge le royaume dans l'obscurité et le chaos, et, d'autre part, l'horreur du sang versé.

- 219 -

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Calmez-vous, messeigneurs, si prompts à la colère.
Que, sans verser de sang, votre fureur s'apaise
Sans être médecin nous vous le prescrivons :
La trop forte rancoeur fait trop couler de sang.
Oubliez, pardonnez, concluez un accord.
Ce n'est pas en hiver que l'on se fait saigner.

...
Je me vois accusé, insulté, bafoué,
Percé au coeur par une infâme calomnie.
Rien ne peut le guérir que le sang de ce coeur
Qui m'a empoisonné.

Richard II, I, 1.

Mon cousin de Herford, si ta querelle est juste,
Triomphe en ce combat sous le regard du roi.
Nous avons même sang. Mais, si tu le répands,
Nous pourrons te pleurer mais non venger ta mort.

...
Attendu qu'on ne peut souiller ici la terre
Du sang de ses enfants qui lui doivent la vie,
Nous décidons de vous bannir de nos États.

Richard II, I, 3.

L'exil de Bolingbroke prononcé par son roi est synonyme de ténèbres. Bolingbroke ne s'y trompe pas, même s'il nargue un instant son souverain, et symboliquement il annonce, comme Richard de Gloster, qu'il sera le roi futur.

J'obéirai, seigneur. Ce qui me réconforte,
C'est qu'un même soleil brillera pour nous deux,
Et que ses rayons d'or, qu'il vous accorde ici,
Rendront pour moi ailleurs mon exil éclatant.

...
Ainsi, fermant les yeux au jour de ma patrie,
Je vivrai dans la nuit d'éternelles ténèbres.

Richard II, I, 3.

Lorsque Richard part pour la guerre d'Irlande, le royaume est plongé dans la nuit, comme lorsque le soleil est aux antipodes. On le croit mort.

Le roi est mort, dit-on. Nous refusons d'attendre.
Les feuilles de laurier flétrissent sur les branches.
Les étoiles du ciel s'effraient des météores.
La lune offre à la terre un visage sanglant.
Des changements sont annoncés par les prophètes.
Les riches sont chagrins et les ruffians exultent,
Les uns dans la terreur de perdre ce qu'ils ont,
Les autres dans l'espoir qu'ils mettent dans la guerre.
Quand un roi disparaît, ces signes nous l'annoncent.

Richard II, II, 4.

Bolingbroke tire alors profit de cette absence pour revenir d'exil, reconquérir son titre, et provoquer son roi. La guerre civile éclate. Mais Richard II revient régénéré comme le soleil levant.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Cousin décourageant! N'as-tu pas constaté
Que, lorsque l'oeil ardent du ciel a disparu
Derrière l'horizon pour le monde inférieur,
Les brigands, les larrons sèment partout dans l'ombre
Avec effronterie le meurtre et la rapine,
Mais que, lorsqu'il surgit de dessous notre globe,
Qu'il enflamme les pins dressés à l'orient,
Et darde ses rayons dans les antres suspects,
Le meurtre, la trahison et le vice coupable,
Qu'on dépouille soudain de leur manteau nocturne,
Sont nus et démunis et tremblent de se voir ?
Ainsi, quand ce félon, ce traître Bolingbroke,
Qui, servi par la nuit, menait sa sarabande,
Tandis que nous errions nous-même aux antipodes,
Nous verra reparaitre à l'est, sur notre trône,
Ses trahisons vont empourprer tout son visage,
Il ne pourra plus soutenir l'éclat du jour,
Effrayé de lui-même et tremblant de ses crimes.
Toute l'eau de la mer soulevée par l'orage
Ne saurait effacer l'onction sacrée d'un roi.
Le souffle des mortels ne peut destituer
Celui que le Seigneur a délégué sur terre.
Et, chaque fois que Bolingbroke enrôle un homme
Pour qu'il lève l'épée contre notre couronne,
Le Seigneur dans le ciel recrute pour Richard
Un ange rayonnant. Si les anges combattent,
Les mortels sont vaincus car Dieu défend le droit.

Richard II, III, 2.

Cette identification du roi au soleil est perçue par Bolingbroke lorsque Richard II apparaît en haut des remparts du château de Flint.

Voyez, le roi Richard apparaît en personne.
On dirait le soleil qui rougit de colère,
Quand, du portail ardent du ciel oriental,
Il aperçoit de loin des nuages tout prêts
A obscurcir sa gloire et à ternir la voile
Incandescente qui le mène à l'occident.

Richard II, III, 3.

Et l'affrontement terrestre correspond à un affrontement cosmique ainsi qu'Altdorfer l'a figuré dans sa *Bataille d'Alexandre*.

Le roi Richard et moi allons nous affronter
Comme des éléments d'une façon terrible,
Comme le feu et l'eau quand la foudre les heurte
Et déchire la face enténébrée du ciel.
Si Richard est de feu, je serai d'eau flexible.

Richard II, III, 3.

Pareil à un orage imprévisible aux hommes,
Qui inonde les bords des fleuves de métal,
Faisant de l'univers une vallée de larmes,
Ainsi, rompant ses liens, déborde la fureur
De Bolingbroke, et votre terre est inondée
D'armes d'acier et de guerriers au coeur d'acier.

Richard II, III, 2.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Et Richard lui-même a pressenti que, le zénith atteint, la chute est devenue pour lui inévitable.

Nous sommes au sommet.

Que là soit notre esprit...

Le roi dans le malheur obéira en roi.

Dispersez les soldats qui me restent, qu'ils aillent

Creuser le sol où gît l'espoir d'une moisson,

Que je n'ai plus. Qu'ils partent à l'instant

Où la nuit de Richard cède au jour de Lancaster.

Richard II, III, 2.

La scène du château de Flint est capitale sur la plan symbolique. Elle annonce le second mouvement de la tragédie où seront représentées la chute de Richard et l'ascension de Bolingbroke.

NORTHUMBERLAND

Seigneur, il vous attend dans la salle d'en-bas

Pour parler avec vous. Vous plaî-t-il de descendre .

RICHARD

En bas, en bas, j'irai pareil à Phaéton

Qui ne sut pas dompter ses chevaux débridés.

Dans la salle d'en-bas ! Là où les rois s'abaissent

A l'appel des félons jusqu'à leur rendre grâce!

Dans la salle d'en-bas ! En bas ! A bas le roi,

Car la chouette ulule en guise d'alouette !

Richard II, III, 2.

Idée fatale, liée au cycle cosmique, que l'on retrouve dans l'oeuvre de Shakespeare ainsi que chez Corneille.

Ah! Richard, c'est d'une âme et d'un oeil affligé

Que je vois ta splendeur, pareille au météore,

Se détacher du ciel pour tomber sur la terre.

Ton soleil, tout en pleurs, se couche à l'occident,

Annonçant le malheur, le désordre et l'orage.

Richard II, II, 4.

J'ai culminé au plus haut point de ma puissance,

Et, de ce plein zénith où s'inscrivait ma gloire,

Je cours vers mon déclin. Et je m'en vais tomber

Pareil au météore issu du crépuscule,

Que nul ne reverra jamais.

Henry VIII, III, 2.

Et, monté sur le faite, il aspire à descendre.

Corneille, Cinna, II, 1.

Le mouvement descendant de Richard auquel correspond le mouvement ascendant de Bolingbroke évoque l'idée d'une balance sidérale, temporelle, bien plus que celle d'une justice problématique.

Le roi Richard est à présent entre les mains

De Bolingbroke. Et l'on balance leurs destins.

Sur le plateau du roi, votre seigneur est seul

Avec ses vanités qui n'ont guère de poids.

Mais, sur l'autre plateau, celui de Bolingbroke,

On voit à ses côtés tous les pairs du royaume,

Si bien que sous leurs poids le roi Richard bascule.

Richard II, III, 4.

Car il s'agit bien là d'une fatalité temporelle analogue à celle dont il est question dans le *Roi Lear*.

Un jeune a son aurore au couchant d'un vieillard.

Le roi Lear, III, 3.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Je suis trop jeune, Henry, pour être votre père,
Vous êtes assez vieux pour hériter de moi.
Richard II, III, 3.

Dans la scène d'abdication, Richard se dépouille de ses ornements royaux comme un arbre perd ses feuilles, et le roi dépossédé n'est plus qu'un roi de neige, dont l'effigie va disparaître lorsqu'un nouveau soleil se lève.

Celui qui au printemps a admis le désordre
Est lui-même arrivé à la chute des feuilles.
Richard II, III, 4.

Hélas! Pénible jour,
Où, ayant épuisé le cours de tant d'hivers,
Je ne sais maintenant de quel nom m'appeler!
Ah! Que ne suis-je un roi dérisoire de neige
Exposé aux rayons du soleil Bolingbroke
Pour disparaître alors en mille gouttes d'eau!
Richard II, IV, 1.

L'image du miroir apparaît alors comme le reflet glacé du soleil auquel il s'identifiait.

Donnez-moi ce miroir. C'est là que je veux lire.
Est-ce là ce visage
Qui pareil au soleil faisait cligner les yeux .
Visage qui fit face à toutes les folies,
Et qui enfin fut effacé par Bolingbroke ?
Il brille en ce visage une gloire fragile,
Aussi fragile que la gloire est ce visage,
Car le voilà brisé en un millier d'éclats.
Richard II, IV, 1.

De cette gloire mourante, il est parlé ailleurs dans une image empruntée à l'eau.

La gloire est comme un cercle apparaissant sur l'eau,
Qui ne cesse jamais de s'élargir soi-même,
Jusqu'à n'être plus rien à force de s'accroître.
Henry VI-1, I, 2.

La mort du soleil au solstice de décembre, au nord où Apollon se réfugiait dans un char tiré par des cygnes, est évoquée par Richard dans son adieu à la reine.

Pense que je suis mort, que tu entends de moi
Comme à mon lit de mort, mon adieu à la vie.
Et, le soir en hiver, assieds-toi près de l'âtre
Avec de vieilles gens pour te laisser conter
Les contes malheureux d'un passé révolu,
...
Sépare-nous, Northumberland, moi, vers le nord,
J'irai glacer mon âme et mourir de langueur,
Ma femme vers la France, où elle a tout quitté
Pour me rejoindre ici comme un jour de printemps
Et repartir ainsi qu'un triste soir d'automne.
Richard II, V, 1.

L'avènement d'un nouveau roi est associé à l'idée de printemps.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Bonjour à toi, mon fils. Quels sont les perce-neige
Qui orneront les prés de ce nouveau printemps ?

...

Acceptez la venue de ce nouveau printemps
De peur d'être fauché avant le temps voulu.

Richard II, V, 1.

Mais déjà, tandis que Henry IV Bolingbroke jouit de son zénith, son fils, le futur Henry V, pactise avec l'ombre, attendant son aurore.

Quelqu'un me dira-t-il où se trouve mon fils ?
Voilà trois mois déjà que j'ai perdu sa trace.
Si un malheur est sur ma tête, il vient de lui.
Dieu veuille, messeigneurs, qu'on le puisse trouver.
Qu'on le cherche partout dans les tripots de Londres.
On me dit que c'est là qu'il passe tout son temps
Frayant avec des gens douteux et dépravés
Qui n'ont pas leurs pareils pour s'embusquer la nuit,
Détrousser les passants et rosser la police.

Richard II, V, 3.

Les trois mois précisés par Shakespeare indiquent bien d'ailleurs la durée d'une saison de l'équinoxe de mars au solstice de juin. Et Henry IV devra lui-même épouser la nuit, tandis que son fils se prépare à lui ravir son trône.

C'est par milliers que mes sujets les plus obscurs
Jouissent du sommeil. Ô sommeil, doux sommeil
Qui berce la nature, as-tu peur devant moi
Que tu ne veuilles plus peser sur mes paupières,
Ni rassasier mes sens par un oubli profond ?

...

Dieu stupide, pourquoi dors-tu près du manant
Sur un grabat infect, laissant le lit royal
Au poste du guetteur, à la cloche d'alarme ?

...

Peux-tu, sommeil injuste, accorder ton repos
Au mousse tout mouillé en un moment si rude,
Et, dans la nuit la plus paisible et la plus calme,
Malgré tous les moyens employés pour te plaire,
La refuser au roi ? Vous, les humbles, dormez!
On dort malaisément sous la couronne d'or.

Henry IV-2, III, 1.

Pour revenir à Richard II, dans l'obscurité de sa prison, il subit le supplice du temps, comme un héros de l'Antiquité grecque aux enfers.

J'ai gaspillé le temps, et le temps me détruit.
Il m'oblige à présent à être son horloge,
Et mes pensers sont des minutes, mes soupirs
Scandent tous les quarts d'heure au cadran de mes yeux,
Où je porte l'index, comme une aiguille horaire,
Et, quatre fois par heure, il y sèche des larmes.
Le carillon qui sonne et fait connaître l'heure
Est en moi les sanglots qui frappent sur mon coeur,
Et le font résonner. Soupirs, larmes, sanglots,
Sont les signes du temps que je passe, et ce temps
Se hâte pour la joie dont jouit Bolingbroke,
Tandis que je suis là déraisonnant sur l'heure.

Richard II, V, 5.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Le soleil qui trace apparemment un cercle de feu dans l'espace engendre le temps. Et les rois qui personnifient un moment de ce temps par l'histoire en subissent le supplice, comme on le voit encore dans le Roi Lear.

Et moi, je suis lié
À une roue de feu, où mes larmes me brûlent
Comme du plomb fondu.
Le roi Lear, IV, 7.

C'est peut-être à cette fatalité que Shakespeare fait ailleurs allusion de façon voilée.

Il existe un secret dont l'histoire connue
N'ose jamais parler, dans l'âme d'un État,
Qui opère pourtant de façon si divine
Qu'on ne peut l'exprimer par la voix ou la plume.
Troïlus et Cressida, III, 3.

Voilà pourquoi l'image prévaudra pour exprimer ce mystère. Le temps, broyeur des rois qui s'inscrivent dans sa course par l'histoire, retentit chez eux plus que chez le commun des mortels comme une absurdité.

Demain, et puis demain, et encore demain
Se glisse à petit pas, suivant le fil des jours
Jusqu'à l'ultime lettre inscrite sur le temps,
Et tous nos jours passés éclairent pour les fous
Le chemin de la mort.
La vie n'est qu'un fantôme en marche, un pauvre acteur
Qui fait la roue, s'agite une heure sur la scène,
Et que personne n'entend plus, c'est un récit
Conté par un idiot, plein de bruit, de fureur,
Qui ne signifie rien.
Macbeth, V, 5.

Tout est chaos.
Le roi Lear, IV, 2.
Tout est néant.
Antoine et Cléopâtre, IV, 15.

Le cercle d'or de la couronne, symbolisant le tracé ardent du soleil dans l'espace, qu'un roi croit posséder, n'est qu'un cercle de mort.
Au nom du ciel, asseyons-nous ici à terre
Pour tristement nous raconter la fin des rois :
Certains destitués, d'autres morts au combat,
D'autres hantés par ceux qu'ils ont destitués,
D'autres empoisonnés ou tués par leur femme,
Et tous assassinés, car la couronne creuse
Qui entoure le front périssable d'un roi
Contient la mort avec sa cour, et elle y règne,
Se gaussant du pouvoir, raillant le décorum,
Accordant une voix, l'espace d'une scène
A celui qui est roi, dont les yeux terrorisent,
Qui éprouve par elle égoïsme et orgueil,
Comme si cette chair, rempart de notre vie,
Était d'acier impénétrable, avec ce leurre,
Elle approche à la fin la pointe d'une épingle,
Trouant le mur de son château, et plus de roi!
Richard II, III, 2.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

La roue cosmique - roue du temps, roue de la fortune, qui dynamisent en quelque sorte notre nécessité vitale - nous ramène sans cesse à la terre, support du phénomène.

De terre vint, en terre tourne.
Villon, Le testament, 86.

Mon corps s'en va descendre où tout se désassemble.
Ronsard, Je n'ai plus que les os...

Tout va sous terre, et rentre dans le jeu.
Valéry, Le cimetière marin.

Et la terre, un point nul.
Antoine et Cléopâtre, V, 2.

Or, de la tragique conscience de ce point zéro situé entre les deux infinis pascaliens, Shakespeare trouvera l'issue fertile par la création collective du théâtre.

Mais pardonnez, vous tous,
À l'homme simple et sans génie, qui a osé
Représenter ici sur cette indigne scène
Tant de grandeurs!

...

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.

...

Car c'est votre pensée qui couronne nos rois,
Les fait changer de place, anticipe le temps,
Transforme la durée de mainte et mainte années
En une heure d'horloge.
Henry V, Prologue.

Nous retrouvons ici sous la plume de Shakespeare, cette trinité du je, sur quoi repose le mystère dramatique : le je auteur, le je acteur, et le je spectateur. Et je ne puis m'empêcher de méditer sur l'acteur William Shakespeare, qui a dû abdiquer devant l'acteur Richard Burbage, pour revêtir, comme Protée, mille apparences, que l'exercice du seul métier d'acteur ne lui aurait pas permis de représenter.

Ainsi qu'on voit les yeux du public au théâtre,
Dès qu'un acteur en vogue abandonne la scène,
Se tourner sans plaisir vers l'autre acteur qui entre,
Et suivre ce qu'il fait avec indifférence,
Ainsi les yeux du peuple avec plus de mépris
Considéraient Richard, sans dire : « Dieu te garde! »
Aucune voix ne souhaitait sa bienvenue.
Richard II, V, 2.

Sur ce point le monologue de Richard II dans son cachot - de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers - éclaire singulièrement pour nous la pensée du dramaturge exclu de la scène en tant qu'acteur.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Cette cervelle mienne épouse mon esprit.
Mon esprit est le père, et il fait naître d'elle
Des pensers par milliers, qui en engendrent d'autres.
Et ces mêmes pensers peuplent ce petit monde
De caprices pareils aux peuples de ce monde,
Où nul n'est satisfait...
Quelquefois je suis roi,
Mais, voyant des complots, je préfère être gueux,
Et je deviens mendiant. Mais, devant la misère,
Je regrette le temps meilleur où j'étais roi.
Et je redeviens roi...
Qui que je sois pourtant,
Ni moi, ni aucun homme, autant qu'on puisse l'être,
Ne sommes satisfaits de rien, jusqu'à vouloir
N'être plus rien.
Richard II, V, 5.

Et Shakespeare annonce encore Pascal à propos du rêve.

Et nous sommes tissés
Sur la trame du songe, et notre courte vie
S'inscrit dans un sommeil.
La tempête, IV, 1.

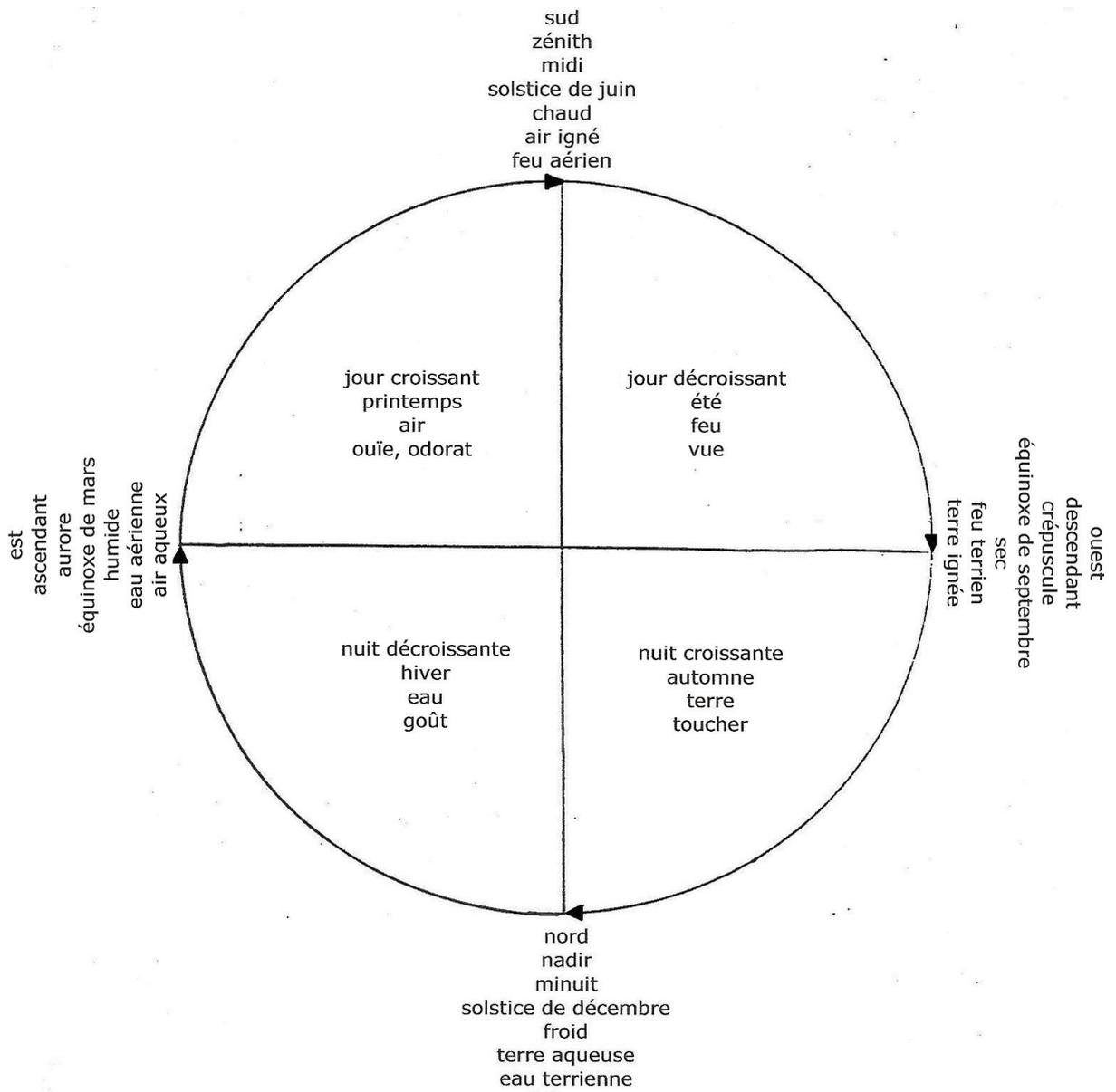
Comme on rêve souvent qu'on rêve, entassant un songe sur l'autre, ne peut-il pas se faire que cette moitié de la vie où nous pensons veiller ne soit elle-même qu'un songe sur lequel les autres sont entés dont nous nous éveillons à la mort pendant laquelle nous avons aussi peu les principes du vrai et du bien que pendant le sommeil naturel. Tout cet écoulement du temps, de la vie, et ces divers corps que nous sentons, ces différentes pensées qui nous y agitent n'étant peut-être que des illusions, pareilles à l'écoulement du temps et aux vains fantômes de nos songes.
Pascal, Pensées, L.131, B.434.

Shakespeare a donc choisi, de l'abdication de Richard II à l'abdication de Prospéro, le royaume des apparences qui échappe à la dégradation cyclique qui le hantait, et son oeuvre est un défi au néant qu'il assume et au temps qu'il manie pour le divertissement et la méditation du nombre.

*Texte d'une conférence prononcée à l'université de Nantes en 1983,
et publié dans la revue Repérages 5.*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

TABLEAU DES CORRESPONDANCES SYMBOLIQUES



L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

HAMLET, TRAGÉDIE TERNAIRE

L'énigme du personnage d'Hamlet s'inscrit dans une tragédie labyrinthe. On a longtemps interprété le rôle, analysé sa psychologie et fouillé son mystère comme s'il possédait une vie indépendante. Depuis quelques années seulement, on s'est attaché à comprendre le héros par la structure même de la tragédie. Il ne s'agit plus d'un personnage vedette entouré de comparses, mais d'un être lié au destin particulier de ceux qui l'entourent. Et, de clarté en clarté, on est arrivé à élucider bien des points déconcertants. Cependant il restait à cristalliser l'intrigue en une figure simple, à trouver, la dominante de l'oeuvre. Or la découverte dans Hamlet d'une soixantaine de variations sur le chiffre trois - dynamique par excellence - m'incite à penser qu'il faut voir là le leitmotiv ou la racine obscure de la tragédie de Shakespeare.

Dans le style, dans l'action et dans l'intrigue, nous étudierons successivement l'influence de ce chiffre fondamental.

1 DANS LE STYLE, on découvre des répétitions de mots, triples qualificatifs et constructions ternaires. Mais la première apparition du chiffre est allusive. Dans la deuxième scène du premier acte, Claudius envoie un message au Roi de Norvège, oncle du jeune Fortinbras, qui guerroye de façon menaçante,

pour qu'il réprime

*La menace pour nous grandissante de troupes,
Recrutements, équipements, qui s'effectuent
Parmi son peuple.*

Il se tourne ensuite vers Laërte, et le prie d'exposer sa requête :

*La tête envers le coeur n'est pas plus fraternelle,
La main plus diligente à l'égard de la bouche;
Que le trône danois vis-à-vis de ton père.*

Puis, fâché de l'air morne d'Hamlet, prostré dans son deuil, il blâme ce chagrin.

*C'est faute envers le ciel,
Et faute envers la mort, faute contre nature.*

Hamlet, resté seul, se lamente en son premier monologue :

*Si cette lourde, lourde chair se pouvait fondre,
Réduire et se dissoudre en la rosée de Dieu !*

Le chiffre trois se précise ensuite nettement à la fin du premier acte.

LE SPECTRE

Écoute, écoute, écoute.

Si tu as jamais eu de l'amour pour ton père...

HAMLET

Seigneur!

LE SPECTRE

Venge son noir et très abominable meurtre.

HAMLET

Meurtre!

LE SPECTRE

*Meurtre très noir, comme il en est toujours du pire,
Mais celui-ci est noir, étrange, abominable.
J'ai ainsi, en dormant, par la main de mon frère,
D'un coup perdu la vie, la couronne et ma Reine.
Je fus cueilli parmi les fleurs de mon péché,
Sans sacrement, désespéré, sans huile sainte.*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Oh! l'horreur! Oh! l'horreur! Le comble de l'horreur!

...

Adieu, adieu, adieu. Et souviens-toi de moi.

Le chiffre est désormais lancé, et la fameuse folie d'Hamlet en découle directement. A la sortie du Spectre, il invoque les trois mondes.

*Ô vous, légions du ciel! Ô terre! Et quoi encore?
Y joindrais-je l'enfer?*

Et il maudit son oncle par trois fois :

Ô traître, traître tout sourire, ô traître infâme!

Dans la seconde scène de l'acte II, Polonius, lui-même, dans son bavardage, est influencé par ce rythme.

*Mon suzerain, madame, exposer à pleins termes,
Pourquoi le jour est jour, la nuit nuit, le temps temps,
Ce serait gaspiller et jour, et nuit, et temps.*

...

*Il est fou, et c'est vrai, si vrai que c'est pitié,
Pitié que ce soit vrai.*

*Maintenant il nous reste
A découvrir la cause amenant cet effet,
Ou, disons mieux, la cause amenant ce méfait,
L'effet de ce méfait venant bien d'une cause.*

Il lit alors au Roi et à la Reine le message d'Hamlet adressé à Ophélie.

*Doute des feux du firmament,
Doute du branle du soleil,
Doute du vrai au faux pareil,
Ne doute point de ton amant.*

On peut remarquer en passant que le ternaire du doute s'oppose ici à l'unité de la foi. Mais ceci nous entraînerait plus loin encore. Polonius ajoute :

*Ceci, obéissante, elle me l'a montré;
De plus, elle a confié les sollicitations
Dont elle fut l'objet - le temps, le lieu, les actes -
Le tout au creux de mon oreille.*

Puis il aborde Hamlet, qui, pour la première fois, feint la folie.

POLONIUS

Que lisez-vous, seigneur?

HAMLET

Des mots, des mots, des mots.

Et la scène s'achève sur une triple répétition du Prince :

Excepté ma vie, excepté ma vie, excepté ma vie.

Ophélie rejoint Hamlet à la fin du monologue de *To be or not to be*.

OPHÉLIE

*Mon cher seigneur,
Comment va Votre Honneur depuis maints et maints jours?*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

HAMLET

Je vous en remercie humblement : bien, bien, bien.

A la fin de la scène, Ophélie, déchirée par les propos d'Hamlet, le croit devenu fou.

*Oh! qu'un si noble esprit soit ainsi dévasté!
D'un courtisan, clerc ou soldat, oeil, langue, épée!*

Après la représentation des comédiens à la cour d'Elseleur, Claudius, remué par le spectacle de son crime, essaie un instant de se repentir, mais il ne le peut puisqu'il jouit encore des fruits de son forfait :

L'ambition de mon coeur, ma couronne et ma Reine,

dit-il en un vers calqué sur celui de son frère. Hamlet surgit alors :

*Or je pourrais frapper, lors qu'il est en prière.
Alors je vais frapper.*

Mais il retient son geste, et va rejoindre la Reine sa mère, qu'il appelle par trois fois.

Mère! Mère! Mère!

Il tue ensuite Polonius comme un rat à travers la tapisserie, et salue son cadavre en ces termes :

Pauvre imbécile, intrus, et téméraire, adieu.

Puis il tente de convaincre Gertrude du désordre de sa vie et use d'un raisonnement par l'absurde.

*Il serait bon de le lui dire,
Car qui sinon la Reine aimable, sobre, chaste,
Irait à un crapaud, un vampire, un matou,
Cacher des intérêts si chers.*

Dans les scènes brèves du début de l'acte suivant, Hamlet formule deux réflexions ternaires :

HAMLET

Le corps est avec le Roi, mais le Roi n'est pas avec le corps. Le Roi n'est rien...

GUILDENSTERN

Rien, monseigneur?

HAMLET

De rien.

Un homme peut pêcher avec un ver qui s'est nourri d'un Roi, et se nourrir du poisson qui a mangé ce ver.

Le Prince part pour l'exil, et, au passage des troupes norvégiennes, il se blâme de penser trop à ce qui risque d'advenir :

*Pensée qui, mise en quatre, a un quart de sagesse,
Et toujours trois de lâcheté,*

tandis que Fortinbras ne se soucie que du présent, exposant ses sujets mortels

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE
*A tout ce que danger, fortune et mort hasardent
Pour une coque d'oeuf.*

Le suicide d'Ophélie navre Gertrude et Laërte sous le glas d'un mot trois fois répété.

LAERTE

Hélas! elle est noyée?

LA REINE

Noyée, noyée.

Les fossoyeurs au cimetière, avant de jongler avec les crânes, jouent avec le même chiffre.

Un acte a trois branches : c'est agir, faire, exécuter.

...

Il n'est de vieux gentilshommes que jardiniers, terrassiers ou fossoyeurs.

...

Qui est-ce qui bâtit plus ferme que le maçon, le constructeur naval ou le charpentier?

Hamlet revient au Danemark, et, en ce lieu de mort, imagine celle d'un grand homme.

Alexandre mourut. Alexandre fut enterré. Alexandre retourna en poussière. La poussière est de la terre. De la terre se fait la glaise. Et pourquoi, de cette glaise en quoi il fut converti, ne pourrait-on boucher un baril de bière?

On enterre Ophélie, mais le prêtre roque préférerait jeter sur son corps

des tessons, des cailloux et des pierres.

Avant la joute finale, Hamlet s'en remet aux mains de la Providence, quant à sa mort.

Si c'est maintenant, ce n'est point à venir. Si ce n'est à venir, ce sera maintenant. Si ce n'est maintenant, cela viendra pourtant. Etre prêt : tout est là.

Répondant au souhait de Gertrude, il s'excuse devant tous auprès de Laërte.

*Tout ce que j'ai pu faire
Dont votre honneur, votre nature et votre rang
Se sont émus, je le déclare, était folie.*

Enfin Hamlet tue Claudius sur ces mots :

*Tiens, meurtrier, incestueux, damné Danois,
...
Va rejoindre ma mère.*

2 DANS L'ACTION, apparaissent d'autres ternaires sur le plan des gestes, des situations et des personnages. Ainsi, à l'origine de la tragédie, trois faits ont eu lieu en moins d'un mois : le meurtre du Roi Hamlet, le couronnement de Claudius et le mariage de ce dernier avec la veuve du Roi défunt. Quand le rideau se lève, les douze coups de minuit résonnent, le Spectre surgit. Mais nous apprenons bientôt que c'est la troisième fois qu'il se manifeste.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Il apparaît à trois personnages : Bernardo, Marcellus et Horatio, mais il ne leur adresse aucune parole. Horatio décide alors d'en avertir Hamlet. Il lui raconte ce prodige :

*A trois reprises,
Sous leurs yeux effarés et frappés de stupeur,
Il avance à portée de son sceptre.*

Hamlet demande alors aux trois témoins de garder le silence et promet de les rejoindre à minuit sur les remparts. Or, ce soir-là, Bernardo n'est plus avec eux, de sorte qu'ils sont à nouveau trois devant le Spectre : Marcellus, Horatio et Hamlet. Chaque fois que Claudius boit, ses toasts sont salués par des fanfares de trompettes, des roulements de timbales et des salves d'artillerie. Cette coutume danoise est citée à trois reprises au cours de la pièce :

- à la seconde scène de l'acte I,
*Il n'est rouge santé que Danemark ne porte
Que le canon d'airain ne proclame aux nuages,
Et le ciel renverra les rasades royales
Au tonnerre terrestre.*

- à la quatrième scène de l'acte I,
*Le Roi veille ce soir, et prend maintes rasades.
La sarabande tourne au bruit de ses ripailles,
Et, chaque fois qu'il boit une lampée de vin,
La trompette se joint à la timbale, et clame
Pour rendre hommage à son ivresse.*

- à la seconde scène de l'acte V,
*Apportez des cruchons de vin sur cette table.
Qu'Hamlet ait la première ou la seconde touche,
Ou qu'il ait la riposte à la troisième passe,
Alors tous les créneaux feront feu de leurs pièces,
Le Roi boira le temps qu'Hamlet reprenne souffle.
...
Je veux que la timbale à la trompette dise,
Et la trompette aux canonnières sur la muraille,
Et les canons au ciel, et le ciel à la terre :
« Le Roi boit à Hamlet! »*

Après la révélation du Spectre, Hamlet ordonne à ses compagnons de prêter serment sur la croix de son épée, ce qu'ils font par trois fois. Quand il se rend chez Ophélie pour un muet adieu, il a un triple hochement de tête. Ophélie en rend compte à son père.

*Trois fois hochant ainsi de haut en bas la tête,
Il poussa un soupir pitoyable et profond,
Qui parut un instant ébranler tout son être,
Et achever sa vie.*

Fortinbras, qui, pour venger son père, voulait reconquérir un territoire perdu, se soumet aux volontés de son oncle, Roi de Norvège, pour trois mille couronnes. Hamlet a trois amis : un fidèle, Horatio, et deux fourbes, Rosencrantz et Guildenstern. Tous trois furent ses condisciples à Wittenberg. Il accueille par trois fois le premier en ces termes :

*Qui vous mène, Horatio, si loin de Wittenberg?
...
Mais qui vous mène, vrai, si loin de Wittenberg?
...
Mais que venez-vous faire ici à Elsenour?*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Quant aux autres, ils viennent sous le couvert de l'amitié pour l'espionner selon le désir du Roi. Hamlet les salue d'abord à leur arrivée, ensuite avant la venue des comédiens, et une troisième fois avant son monologue de la fin de l'acte II.

On l'espionne à nouveau au début de l'acte III. Claudius et Polonius, cachés derrière une tapisserie, ont tendu Ophélie comme appât. Ils sont trois à l'attendre, tandis qu'il médite sur le *To be or not to be*.

Au coeur de la pièce, les comédiens vont jouer le Meurtre de Gonzago devant le Roi pour le démasquer avec trois personnages : le Roi, la Reine et le traître Lucianus. Or cette pièce est précédée d'une pantomime qui expose l'intrigue : on y voit le traître empoisonner le Roi de la même façon que Claudius a tué son frère. Il lui verse du poison dans l'oreille. Puis le Prologue se présente et adresse à l'assemblée un tercet d'excuse :

*Pour notre pièce qui commence,
Courbés devant votre clémence,
Nous implorons votre patience.*

Ensuite les comédiens déclament en vers assonancés : c'est la troisième forme d'écriture employée par Shakespeare. Jusque là, prose et vers blancs alternaient.

*Par trente fois Phébus a fait rouler son char
Sur les flots de Neptune et sur cet orbe noir,
Et trente fois le clair miroir de douze lunes
A hanté douze fois trente fois les nuits brunes.*

La Reine abandonne à son sommeil le Roi, et le traître paraît. Il lance une incantation de six vers :

*Noirs desseins, prestes mains, apte drogue, et temps sûr,
Moment propice où nul ne voit cet acte obscur.
Toi, d'herbes de minuit, ô mixture exécration,
Qui par la triple Hécate est trois fois redoutable,
Que magie végétale et pouvoir sans pareil
Détruisse la santé de cet homme en sommeil.*

Et il empoisonne le Roi. Or ce n'est qu'à ce moment-là que Claudius réagit. Comment expliquer qu'il ne l'ait pas fait lors de la pantomime? On a prétendu que Claudius, bavardant avec Gertrude, n'y a pas prêté attention, et qu'il n'interrompait le spectacle que lorsqu'il voyait la reconstitution de son crime. C'est possible. Mais comment ne pas songer ici encore à un nouveau ternaire? Le meurtre du Roi Hamlet, qui est le fait majeur de la tragédie, nous est d'abord connu par la parole du Spectre. La pantomime renouvelle sans mot l'acte du meurtrier. La troisième fois que se reproduit le crime, la parole est jointe à l'acte. Et le Roi se trahit.

Le chiffre trois ne disparaît pas pour autant dans les divagations d'Hamlet. Il désigne à Polonius, Rosencrantz et Guildenstern un nuage où il feint de voir tour à tour un chameau, une belette, et une baleine.

Dans la scène entre Hamlet et la Reine, nous voyons apparaître le Spectre pour la troisième et dernière fois.

De retour au Danemark après son exil, Hamlet adresse à la cour trois lettres : une à Horatio, une au Roi, et une à la Reine.

Laërte au cimetière lance une malédiction sur le responsable de la mort de sa soeur :

*Oh! qu'un triple malheur
Tombe dix fois triplé sur la tête maudite
Dont le crime pervers de ton intelligence
T'a dépouillé.*

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Puis il saute dans la fosse où Ophélie est gisante. Hamlet l'y rejoint, et l'étreinte des deux hommes sur le cadavre est leur pacte inconscient avec la mort. Trois corps à cet instant sont dans la fosse.

Pour la joute finale - Osric nous l'apprend - Claudius a gagé six chevaux barbes contre lesquels on a misé six rapières et poignards français et trois bandoulières. Il a parié qu'en douze passes Laërte ne peut excéder Hamlet de trois touches.

Une triple ruse attend le Prince : le fer de son adversaire est démoucheté, il est de plus enduit d'un onguent mortel, enfin une coupe empoisonnée lui sera tendue s'il veut boire. Ces trois points sont très nets dans la scène du complot entre Claudius et Laërte. C'est Gertrude qui boira par erreur la coupe destinée à son fils, tandis qu'Hamlet, Laërte et Claudius seront blessés à mort par la même épée. Claudius sera le troisième homme qu'Hamlet tue par l'épée. Les trois autres morts dont il est indirectement responsable sont Ophélie, Rosencrantz et Guildenstern, dont les noms ont remplacé le sien sur la lettre adressée au Roi d'Angleterre. Ce sont les six victimes d'Hamlet, trois sur scène, trois hors scène.

Il n'est pas inutile enfin de rappeler l'âge du Prince : trente ans. Cet âge nous est donné indirectement par le premier fossoyeur.

HAMLET

Depuis combien de temps es-tu fossoyeur?

LE PREMIER FOSSOYEUR

De tous les jours de l'année, je m'y suis mis ce jour-là que notre feu Roi Hamlet a vaincu Fortinbras.

...

C'était juste le jour qu'est né le jeune Hamlet.

...

Je suis fossoyeur ici depuis ma jeunesse, il y a trente ans.

Le mouvement intérieur d'Hamlet au cours de la pièce peut se résumer par un graphique ternaire ascendant. (Figure 1, p.239)

Avant la révélation du Spectre, Hamlet, enveloppé dans son deuil, n'est pas encore dégagé de son argile. Il n'existe pas : il vit sans vivre dans un regret qu'il croit éternel. Il ne naît vraiment qu'à la scène du Spectre, et, pour lui donner cette seconde naissance, Hamlet père revêt l'armure qu'il portait le jour où naquit le Prince. Ce dernier trouve alors sa raison de vivre et affronte le problème de la mort : celle de son père, la sienne et celle de son oncle. Or il domine à la fois la vie et la mort par la pensée, cette pensée qui s'oppose à l'action et l'engendre. Il en est à ce point à la fin du monologue de *To be or not to be*.

« Les divagations sur la vie et la mort ne nous apprendront rien sur la vie ni sur la mort - écrit Henry Miller - Elles n'ont d'autre intérêt que de nous prouver le divorce entre la philosophie et l'action, c'est, si vous voulez, une preuve par l'absurde. Culpabilité-Doute-Peur, voilà Hamlet. C'est la trinité de la mort, et c'est sur cette trinité que repose l'univers mental de l'homme. »

Il faudra que le Prince passe par l'exil, le combat contre les pirates et la méditation du cimetière pour atteindre au dernier et septième stade : la soumission à la Providence. L'être sans destination qu'il était a engendré le fils vengeur, et, de ce fils, naît un homme qui refuse la Loi du Talion, et qui s'abandonne entre les mains de Dieu. Ainsi, loin d'être un échec, sa vie est un accomplissement. Né victime, il ne pouvait triompher comme Fortinbras pour des raisons que nous verrons plus loin, car Hamlet n'est pas l'unique héros du drame, et ce qu'une interprétation dialectique, psychologique ou pathologique ne peut résoudre, s'éclaire par une analyse synthèse de l'intrigue. Il serait vain dans une symphonie d'essayer de justifier isolément la partition des violons et des flûtes. C'est orchestralement qu'il faut considérer une oeuvre de Shakespeare.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

3 DANS L'INTRIGUE, des personnages sont groupés par triades. C'est sous cet angle que la tragédie présente un caractère occulte. Au début de la scène 2 de l'acte I, Claudius, dans son monologue d'exposition et les premières paroles qu'il adresse, présente les six personnages majeurs du drame.

*Bien que la mort d'Hamlet, notre frère chéri,
Soit un vert souvenir,...
La raison a si bien dominé la nature
Que nous pensons à lui d'une douleur plus sage,
Sans négliger par là le souci de nous-même.
Or notre soeur d'hier, maintenant notre Reine,
...
Nous l'avons prise - avec bonheur et désespoir*

Prise pour femme.

*Venons au fait du jour. Le jeune Fortinbras...
N'a pas manqué de nous troubler par des messages,
Où il exige le retour des territoires
Que son père a laissés sous garanties légales
A notre frère très vaillant...
Venons à vous, Laërte, où en sont vos affaires?
Vous avez un désir, Laërte, quel est-il?...
Venons à vous, Hamlet, mon neveu et mon fils.*

Six personnages donc sont présentés dans l'ordre suivant : Hamlet père, Claudius, Gertrude, Fortinbras, Laërte, Hamlet fils. Or ces six personnages s'inscrivent singulièrement dans la figure emblématique du Sceau de Salomon, hexagramme fameux des occultistes. Partant du zénith, selon le tracé par triangle habituel aux hermétistes, nous obtenons la figure 2, page 239, qui se prête à de nombreux commentaires.

Nous voyons d'abord un mort, Hamlet père, dominer cinq vivants. L'objet du livre de Richard Flatter, *Hamlet's father*, 1949, était de prouver que la tragédie, considérée du point de vue d'Hamlet fils aboutissait à un échec, mais que, du point de vue du Spectre, d'Hamlet père, elle était menait à son terme, qu'en définitive Hamlet père était le véritable héros du drame, une sorte de deus ex machina. Et, quand on se souvient que William Shakespeare lui-même jouait ce rôle face à Richard Burbage, cette conception prend d'étranges prolongements. Hamlet père, Claudius et Gertrude sont reliés par le triangle du crime, qui dans l'hexagramme, occupe la position dominante (pointe en haut). Claudius a empoisonné son frère Hamlet. Gertrude a épousé le meurtrier de son époux, et l'on ne sait jusqu'où va sa responsabilité dans ce crime. Sur ce mystère, le fils justicier trébuche. C'est après la scène entre Hamlet et Gertrude et le meurtre irréflecti de Polonius que le Prince faillit à sa tâche.

Les trois personnages au bas de l'hexagramme synthèse sont liés inéluctablement. Hamlet part pour l'exil apparemment soumis, adressant à Claudius un étrange adieu :

HAMLET

Adieu, mère chérie.

CLAUDIUS

Ton père qui t'aime, Hamlet.

HAMLET

Ma mère. Père et mère sont mari et femme; mari et femme sont même chair; ainsi : ma mère!

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Hamlet ne peut en effet tuer l'un sans tuer l'autre et l'injonction du Spectre à cet égard est ambiguë. Claudius, de son côté, malgré le danger que représente Hamlet, ne peut, lui non plus, se résoudre à l'exécuter ouvertement. Il s'en explique à Laërte qui s'étonne.

*Oui, la Reine sa mère
Vit quasiment de ses regards, et, quant à moi,
- Ma vertu ou ma plaie, que ce soit l'une ou l'autre -
Elle m'est si conjointe en la vie et en l'âme
Que, borné comme un astre au tracé de son orbe,
Je gravite autour d'elle.*

C'est par machination que Claudius tuera le Prince, et cette machination se retournera contre lui-même. Quant à Hamlet, ce n'est qu'après la mort de Gertrude qu'il accomplira sa tâche presque par hasard. Mais peut-on parler de hasard dans Shakespeare? Il abattra Claudius en lui disant : Va rejoindre ma mère, tandis que le poison progresse dans ses veines.

Fortinbras, Laërte et Hamlet sont reliés par le triangle de la vengeance. C'est celui-là que Jean Paris a définitivement mis en lumière dans *Hamlet ou les personnages du fils*, 1953. En un combat singulier que trop souvent on nous dit loyal pour qu'il l'ait été réellement, Hamlet père tue Fortinbras père, et envahit une partie de la Norvège. Ensuite, toujours avant le lever du rideau, Claudius empoisonne Hamlet et usurpe sa couronne. Ce second meurtre nous a trop longtemps caché le premier. Enfin Hamlet fils tue Polonius à la dernière scène de l'acte III. Nous avons donc, au début de la tragédie, trois justiciers : un dans le passé, Fortinbras, qui renonce à sa vengeance sur l'ordre de son oncle Roi de Norvège, un dans le présent, Hamlet, et un dans le futur, Laërte. Cette vérité obscure chemine et le triangle se trace, tandis qu'Hamlet cherche des preuves et tergiverse.

Ainsi une triade occulte pèse sur le Prince : ce sont les trois personnages en haut de l'hexagramme : Fortinbras, Hamlet père et Laërte. Ceci expliquerait dans une certaine mesure l'ambiguïté du message transmis d'outre-tombe. Le Spectre livre à Hamlet une vérité tronquée, dans laquelle celui-ci se débat sans savoir que son sort dépend de ses deux doubles : Fortinbras et Laërte. Or, c'est au moment où il échoue dans sa vengeance, où il chancelle devant sa mère, qu'il tue Polonius par erreur, et ainsi se crée un frère vengeur.

Il part pour l'Angleterre, rencontre alors Fortinbras en marche vers la Pologne, tandis que Laërte, le troisième personnage de fils, revient à Elsenor. Cet instant est capital. Il amorce le troisième mouvement de la tragédie. Le triangle de la vengeance est tracé depuis la mort de Polonius. Les trois personnages de fils sont mis en place sur l'échiquier. Le Spectre apparaît alors pour la troisième et dernière fois, l'hexagramme que nous avons étudié bascule d'un cran, et Fortinbras monte au zénith, tandis que les forces égales et contraires d'Hamlet et de Laërte se neutralisent. (Figure 3, p.239).

Dans la nouvelle position de l'hexagramme, Fortinbras est le vivant qui domine cinq morts. Gertrude se trouve sur le même plan que son premier époux. On peut espérer ce dernier libéré de sa prison funèbre. Quant à Gertrude, elle a choisi son fils en buvant la coupe empoisonnée, et, pour la première fois, elle a résisté à Claudius, qui l'en dissuadait. La mère sauve l'amante corrompue. Gertrude et Hamlet père, au degré supérieur de la mort, figurent le Paradis. Leur fils Hamlet, et Laërte, au second degré de la mort, expient en Purgatoire leurs divers crimes, dont ils ne sont qu'à moitié responsables. Claudius enfin, personnification du mal, du crime et du vice, symbolisé par le serpent, occupe le dernier degré de la mort : l'Enfer.

La fréquence du chiffre trois dans Hamlet, dont nous avons relevé les différents aspects, permet donc de considérer ce chiffre comme un élément rythmique fondamental. Et la présence du chiffre quatre à l'origine et au terme de la tragédie, encadrant en quelque sorte toutes les métamorphoses de ce chiffre majeur, souligne par contraste cette évidence.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Au premier acte, avant la révélation du Spectre, les quatre éléments sont cités par Horatio, deux des points cardinaux par Hamlet, bref, Quelque chose est pourri en la terre danoise, et nul ne semble réagir contre un état des choses dont le chiffre quatre indique la fixité.

Au dernier acte, à l'entrée de Fortinbras, il reste sur scène quatre cadavres : Claudius, Gertrude, Laërte et Hamlet. Le Prince norvégien reçoit la couronne danoise, et ordonne à quatre soldats de porter Hamlet comme un soldat vers sa dernière demeure. Au règne de Claudius, entaché de crimes, succède le règne de Fortinbras, dont la vengeance est pacifique. Nous avons vu dans l'hexagramme le triangle du crime et celui de la vengeance occuper tour à tour une position dominante. Le changement de règne est indiqué dès le début de l'acte IV. Entre ces deux moments d'histoire marqués du chiffre quatre, un événement est nécessaire en même temps qu'un rythme pour qu'ait lieu la tragédie. Cet événement est le premier fait dont il est question dans Hamlet : l'apparition du Spectre. Celui-ci intervient et donne à l'action son dynamisme ternaire. Il met les personnages aux prises avec le temps, dont il personnifie le passé. Dès lors le mécanisme dramatique est mis en branle vers un avenir inéluctable. L'ordre initial établi dans le mal bascule et le drame purificateur s'accomplit, au terme duquel un nouvel ordre succède, celui-ci d'espérance et de paix.

Cahiers Renaud-Barrault, 28 janvier 1960

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Figure 1

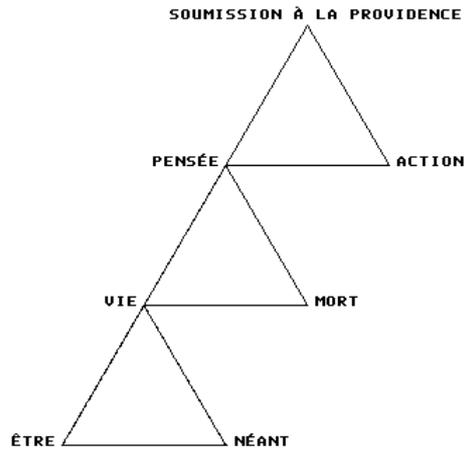


Figure 2

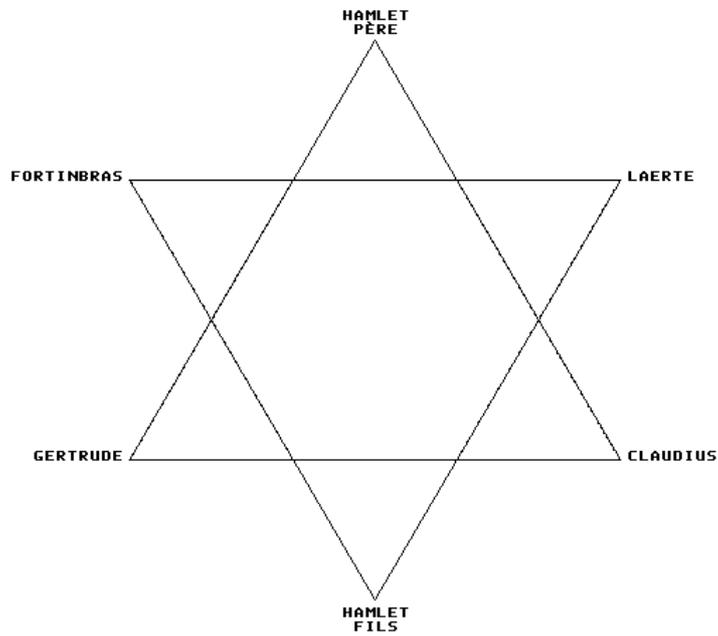
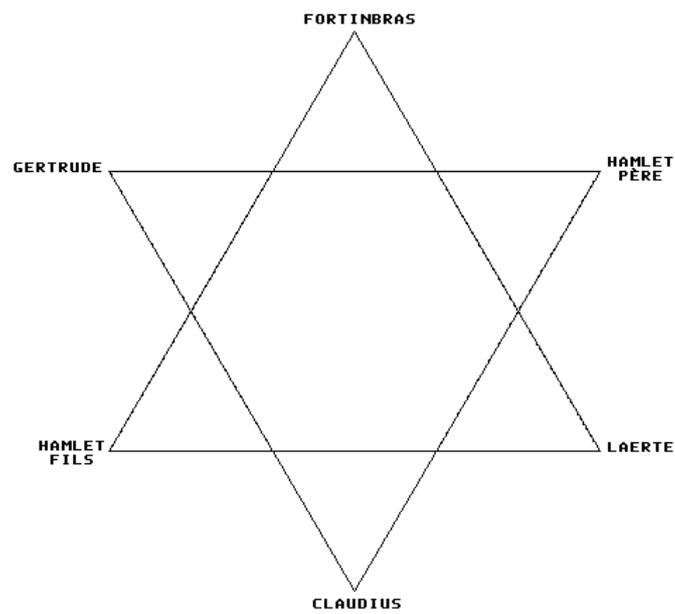


Figure 3



HAMLET, TRAGÉDIE COSMIQUE

Voltaire estimait que les pièces de Shakespeare ne méritaient pas le nom de tragédies parce qu'elles ne respectaient pas la règle des trois unités. Un esprit trop français aura toujours tendance à étudier les oeuvres étrangères selon les modèles français, dont la perfection lui semble un critère d'universalité. Un tel esprit, prisonnier de ses propres repères, condamnera Shakespeare pour ses prétendus défauts de structure. Nous avons tenté de démontrer au contraire que Shakespeare, en assumant la pluralité de lieu, de temps et d'intrigue, avait néanmoins le souci d'organiser son monde à partir d'une unité plus complexe et plus globale. Hamlet, par la construction de son intrigue et par son mécanisme, mérite le titre de tragédie au sens classique du terme, d'autant que la métaphysique y est impliquée. C'est en étudiant Hamlet dans ses correspondances cosmiques que nous déchiffrerons un autre aspect tragique de l'oeuvre.

Résumons d'abord l'histoire qui nous est proposée en essayant de préciser les dates et la durée des événements.

Trente ans avant le lever du rideau, Hamlet, Roi de Danemark, épouse Gertrude (III.2). Il tue ensuite Fortinbras, Roi de Norvège, en combat singulier, et s'empare d'une partie de son territoire (I.1). Ce même jour naît le Prince Hamlet (V.1). Yorick, le bouffon du Roi, meurt quand le Prince avait sept ans. Deux mois avant le lever du rideau, le Roi Hamlet est assassiné par son frère Claudius. Le Roi défunt est enterré, la Reine Gertrude épouse le meurtrier, qui est couronné Roi de Danemark. Or nous savons par le premier monologue d'Hamlet (I.2) qu'il ne s'est pas écoulé un mois entre la mort du Roi et le remariage de la Reine. Le couronnement de Claudius peut donc se situer sans trop d'erreur un mois avant le lever du rideau.

Abordons maintenant la tragédie dans sa temporalité.

PREMIÈRE JOURNÉE. De minuit à l'aurore, le Spectre du Roi défunt apparaît à Horatio et aux officiers du guet (I.1). Dans la matinée, Claudius envoie vers le Roi de Norvège des ambassadeurs pour empêcher Fortinbras de porter la guerre à Elseneur. Il permet à Laërte de quitter la cour, mais retient Hamlet qui désire partir pour Wittenberg. Horatio avertit le Prince que le Roi défunt est apparu sur les remparts. Hamlet décide de se joindre aux officiers du guet la nuit suivante (I.2). Dans l'après-midi du même jour, Laërte prend congé de sa soeur et de son père avant de s'embarquer pour la France. Polonius interdit à Ophélie de revoir Hamlet (I.3).

DEUXIÈME JOURNÉE. De minuit à l'aurore, le Spectre apparaît à Hamlet, et lui apprend que Claudius l'a empoisonné tandis qu'il dormait dans son verger. Il ordonne à son fils de le venger (I.4-5)

Un intervalle de deux mois sépare le premier acte du second. Cette précision nous est donnée par Ophélie (II.2).

HAMLET

Voyez comme ma mère à l'air joyeux, et mon père est mort il n'y a pas deux heures.

OPHELIE

Non. Deux fois deux mois, seigneur.

Pendant ce temps, les ambassadeurs danois se rendent à la cour de Norvège, puis reviennent à Elseneur, Laërte vogue vers la France, Rosencrantz et Guildenstern sont appelés à la cour danoise, des comédiens les suivent.

TROISIÈME JOURNÉE. Polonius envoie Reynaldo à Paris pour espionner son fils. Ophélie lui annonce qu'Hamlet lui est apparu comme un spectre échappé de sa tombe (II.1). Polonius va immédiatement trouver le Roi, qui fait espionner Hamlet par Rosencrantz et Guildenstern. Des comédiens arrivent à Elseneur. Hamlet décide qu'ils joueront le lendemain soir devant le Roi et toute la cour (II.2). Ce deuxième acte s'achève au tout début de l'après-midi puisque le Prince donne congé à ses compagnons jusqu'au soir.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

On peut donc situer la scène entre Polonius et Reynaldo dans la matinée, et l'arrivée des comédiens vers midi.

QUATRIÈME JOURNÉE. Cette longue journée centrale comprend le monologue de *To be or not to be*, la scène entre Ophélie et Hamlet (III.1), les conseils d'Hamlet aux comédiens et la représentation donnée à la cour (III.2), les remords et la prière du Roi (III.3), enfin la scène entre Hamlet et la Reine, où le Prince tue Polonius et où le Spectre apparaît pour la troisième et dernière fois (III.4). La nuit est entièrement tombée à la fin de la scène 2. Il n'est pas erroné de penser que le Spectre revient vers minuit, puisque c'est là son heure ordinaire (I.4). On peut donc, à l'opposé situer vers midi le monologue de *To be or not to be*, à ce point où la pensée du Prince atteint son apogée.

CINQUIÈME JOURNÉE. Le matin, la Reine apprend à Claudius le meurtre de Polonius. Le Roi décide d'expédier Hamlet en Angleterre le soir même. Rosencrantz et Guildenstern l'accompagneront (4.1-2). C'est donc à la tombée du jour qu'Hamlet croise Fortinbras, qui, avec son armée, traverse la plaine danoise pour porter la guerre en Pologne (IV.4).

Un intervalle de quelques mois sépare cette dernière scène des autres scènes de l'acte IV. Pendant ce temps, Fortinbras se bat contre les Polonais, puis s'apprête à retourner en Norvège en retraversant le territoire danois. Laërte revient de France à Elsenour, dès qu'il apprend la mort de son père. Hamlet découvre en pleine mer dans les bagages de ses compagnons une lettre de Claudius ordonnant au Roi d'Angleterre de le faire exécuter. Il rédige alors une autre lettre où il remplace son nom par celui de Rosencrantz et de Guildenstern. Le Prince se bat ensuite contre les pirates. Puis il est rejeté nu sur une plage danoise. Rosencrantz et Guildenstern sont exécutés dès leur arrivée en Angleterre, et des ambassadeurs anglais sont envoyés à Elsenour pour en avertir Claudius.

SIXIÈME JOURNÉE. Dans la matinée probablement, folie d'Ophélie, retour brutal de Laërte, poussé par le peuple qu'il a soulevé (IV.5). Dans l'après-midi, Horatio, Claudius et Gertrude reçoivent des lettres envoyées par Hamlet. Claudius et Laërte forment le projet de faire mourir le Prince. Ophélie se noie dans la rivière (IV.5-6).

SEPTIÈME JOURNÉE. Au petit jour, méditation d'Hamlet au cimetière, enterrement furtif d'Ophélie, altercation entre Hamlet et Laërte (V.1). Le soir, joute finale, mort de Gertrude, de Claudius, de Laërte et d'Hamlet. Les ambassadeurs anglais annoncent la mort de Rosencrantz et de Guildenstern. Fortinbras, passant par Elsenour, reçoit la couronne danoise (V.2).

En résumé, la tragédie d'Hamlet comporte donc un prologue hors-scène, deux journées exposant toutes les données de l'intrigue, un intervalle de deux mois, trois journées centrales, un nouvel intervalle de quelques mois, puis les deux dernières journées pendant lesquelles la tragédie se dénoue. Au total, sept journées formant trois groupes séparés par deux intervalles.

Nous avons noté précédemment la rupture qui s'effectuait dans la nuit de la quatrième journée. A la mort de Polonius, en effet, le triangle de la vengeance Fortinbras-Hamlet-Laërte est enfin tracé, qui va contrebalancer le triangle du crime Hamlet père-Claudius-Gertrude, qui dominait depuis le début de la tragédie. Cette charnière est capitale. Les quatre premières journées sont donc sous la domination du Spectre, et les trois dernières sous celle de Fortinbras. Le Spectre et Fortinbras, l'ancien Roi et le Roi futur, sont les personnages majeurs de la tragédie. Si tous deux sont exclus du royaume de Danemark par Claudius, le Roi régnant, le déroulement des événements est néanmoins soumis à leur présence occulte. Notons en passant que William Shakespeare s'était lui-même distribué le rôle du Spectre, exclu lui-même de l'espace scénique par la séduction de l'acteur vedette Richard Burbage, qui jouait le rôle-titre.

A plusieurs reprises au cours de la pièce, le Roi Hamlet est identifié au soleil : Hypérion (I.2; III.4), ou à un héros solaire - son fils pour l'affronter doit s'identifier au Lion de Némée (I.4).

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

La durée de son règne doit correspondre symboliquement à la moitié diurne d'une journée ou aux deux saisons chaudes de l'année : printemps, été. Nous savons, par la chronique de Saxo Gramaticus, que ce fut sa victoire sur le Roi de Norvège qui lui valut la couronne danoise. Ce premier exploit guerrier, sous l'influence de Mars, auquel il est ailleurs associé (III.4) peut donc se situer au début du signe du Bélier, où la planète mars règne, et où le soleil est en exaltation.

Le Roi Hamlet est assassiné dans l'après-midi, c'est-à-dire dans le quart de la journée où le soleil décline. Il dormait alors au pied d'un arbre dans son verger. Si l'on rattache au symbolisme du soleil celui de l'oeil, qui, depuis l'Égypte, lui a toujours été associé, il est significatif que Claudius empoisonne son frère quand il est endormi, quand les yeux du Roi solaire ne dardent plus leur éclat, cet éclat qui terrorise Hamlet dans la scène avec Gertrude (III.4).

Si l'on établit une correspondance entre les heures du jour et les mois de l'année, midi se situe au solstice de juin, et six heures du soir à l'équinoxe de septembre. La quatrième heure de l'après-midi correspond à la fin du signe du Lion, gouverné par le soleil. Cette correspondance symbolique entre la fin d'un règne solaire et la fin d'un signe où règne le soleil permet de dater la mort du Roi Hamlet fin août. Ce même signe du Lion était attribué dans l'Antiquité à Jupiter, et le Roi défunt est également comparé à ce dieu (III.2).

L'enterrement du Roi, le remariage de Gertrude et le couronnement de Claudius ont lieu dans le mois qui suit l'assassinat. C'est donc à l'équinoxe de septembre que Claudius prend le pouvoir. Et son règne, à l'inverse de celui de son frère, dont il est l'image négative, correspond à la moitié nocturne d'une journée ou aux deux saisons froides de l'année : automne, hiver. Le Roi de la nuit succède au Roi du jour.

La signification des deux règnes étant précisées, passons maintenant aux premières répliques de la pièce, qui s'échangent un mois après le couronnement de Claudius. Nous entrons alors dans le signe du Scorpion, où l'influence d'un mars nocturne se manifeste : Fortinbras lève des troupes aux frontières, Claudius fait fondre des canons d'airain et acheter du matériel de guerre, le Spectre apparaît dans la même armure qu'il portait lors de son premier combat. Ainsi peut-on expliquer symboliquement pourquoi l'ex-Roi Hamlet attend deux mois après sa mort pour intervenir. Le Roi défunt qui, d'outre-tombe, déclare la guerre à son ancien royaume pour y rétablir l'ordre et la pureté, devait attendre une conjonction propice des astres, le début du signe du Scorpion, où règne mars, pour déclencher le mécanisme de la tragédie. A ce moment de l'année, les feuilles sont tombées, les fruits non récoltés pourrissent à terre, le sol absorbe l'humus et les substances qui se décomposent. Le désordre naturel double le désordre du royaume. Quelque chose est pourri en la terre danoise à la fois sur le plan de la nature et sur le plan des hommes par le fratricide, l'usurpation et l'inceste. Je signale que le signe du Scorpion correspond à la Maison VIII, qui est celle de la mort. Enfin l'étape alchimique qui correspond au signe du Scorpion est la putréfaction, et l'Antiquité attribuait ce signe au dieu Mars. Toute cette symbolique d'origine diverse donne au point de départ d'Hamlet toute sa cohérence.

La pièce commence à minuit dans un royaume septentrional. Les officiers du guet sont tournés vers la nord, où ils observent le mouvement d'un astre autour de l'étoile polaire. Le soleil s'est convulsé durant les jours précédents. La lune s'éclipse comme à la fin du monde. Le froid est intense, et Marcellus parle de la nuit de Noël comme du seul moment de pureté au coeur de ce chaos. Minuit, le solstice de décembre, le nord, la région du ciel que le soleil ne parcourt jamais, la lune éteinte comme un soleil noir : toutes ces évocations se complètent sur le plan des correspondances. Le Spectre apparaît à minuit et la première scène s'achève avec la naissance d'un jour nouveau.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Le coq qui chantait jadis pour éveiller le Roi Hamlet chasse le Spectre, c'est-à-dire l'ancien soleil. Cette nuit ascendante qui va de minuit à l'aurore et représente le quart d'une journée est la durée exacte de la première scène de l'acte I et des deux dernières scènes du même acte. Il est impossible de ne pas considérer cette durée précise comme déterminante pour l'ensemble de l'oeuvre, d'autant que toutes les données de l'intrigue sont alors exposées.

Deux mois s'écourent entre le premier et le second actes, c'est ce que nous avons appelés le premier intervalle. C'est donc au solstice de décembre, évoqué par Marcellus, que se situent les trois journées centrales. Le Roi Hamlet, en tant que Jupiter apparaît là pour la dernière fois? or le solstice de décembre marque la fin du signe du Sagittaire où régnait la planète jupiter. C'est la seconde mort du Roi Hamlet. Le Capricorne et le Verseau sont soumis à la planète saturne, qui caractérise le règne de Claudius. La figure de géomancie qui correspond au Capricorne, selon Cornelius Agrippa, est Carcer, la prison, qui est l'image même employée par Hamlet pour définir le royaume (II.2). Ces correspondances symboliques permettent seules d'expliquer pourquoi le Prince Hamlet hésite deux mois après la révélation du Spectre pour intervenir. Le Prince devait apparemment attendre le minuit de l'année pour prendre la place de son père, et cela est si vrai que sa première apparition à Ophélie est presque fantomatique : il est en chemise, pâle comme son linge, et il a l'air d'un spectre échappé de sa tombe pour en dire l'horreur (II.1).

Seigneur, j'étais en train de coudre dans ma chambre,
Quand monseigneur Hamlet, le pourpoint dégrafé,
La tête sans chapeau, les bas couverts de boue,
Sans jarretière, tombés, entravant sa démarche,
Pâle comme son linge et tremblant sur ses jambes,
Avec en son aspect un air si pitoyable
Qu'on eût dit que l'enfer venait de le lâcher
Pour en dire l'horreur, apparaît devant moi,

L'entrée des enfers, par où pénètrent Ulysse et ses compagnons, est située selon Homère au nord-nord-ouest, c'est-à-dire à l'approche du solstice de décembre dans le signe du Sagittaire. C'est à ce complexe d'images que l'on peut rattacher cette singulière réplique d'Hamlet (II.2).

Je ne suis fou qu'au nord-nord-ouest. Quand le vent est au sud, je reconnais un faucon d'une buse.

En résumé donc, de l'avènement de Claudius au début de l'automne à la dernière apparition du Spectre au début de l'hiver s'accomplit une chute générale vers le point nadir, d'où toute remontée vers la lumière est enfin possible. Or, si le prologue d'Hamlet (acte I) précise la durée d'une nuit ascendante qui va de minuit à l'aurore, il n'est pas arbitraire de penser que la tragédie elle-même dure le temps d'une saison nocturne ascendante, du minuit à l'aurore de l'année, c'est-à-dire le temps d'un hiver, sous le signe de la dissolution progressive des ténèbres, de la corruption et de la glace. Ce qui est annoncé dans le premier acte sur le plan d'une journée se déroule dans la tragédie sur le plan de l'année. Sur ce point Shakespeare ne fournit aucune précision dans le souci d'accélérer le dénouement. C'est à ce moment de l'intrigue qu'il abandonne entièrement la chronique de Saxo Gramaticus, qui narrait le séjour assez long que fit Hamlet en Angleterre. Nous pouvons donc fixer sans trop d'erreur à trois mois l'intervalle qui suit la cinquième journée, ajoutant ce chiffre aux nombreuses variations sur le chiffre trois que nous avons relevés précédemment.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Ainsi la sixième et la septième journées peuvent-elles se situer à l'équinoxe de mars. Les premières fleurs apparaissent alors de dessous la neige qui fond. Un autre règne s'annonce : celui du printemps, celui de Fortinbras, le futur Roi du nouveau jour, qui, par sa victoire sur la Pologne renouvelle l'exploit guerrier de l'ancien Roi. Le Roi Hamlet meurt là pour la troisième fois. Celui qui fut un Jupiter meurt avec le signe des Poissons que régit la planète jupiter. Fortinbras est le soleil nouveau. Son règne débute avec le signe du Bélier sous l'impulsion de la planète mars, et le cycle temporel de l'histoire s'achève.

On distingue donc deux mouvements complémentaires dans le déroulement de cette tragédie nocturne. Des deux premières journées, fin octobre, aux trois suivantes, fin décembre, s'accomplit d'abord une chute vers le point nadir. C'est sur le plan de l'année une nuit descendante amorcée depuis la mort du Roi fin août. Ensuite s'effectue une remontée générale vers l'aurore, vers le printemps, c'est une nuit ascendante, c'est le minuit dépassé, et tous les personnages subissent l'influence de ce mouvement cosmique. Les heures du jour que nous avons précisées s'inscrivent elles aussi dans les ténèbres de l'année. Les midis sont des midis d'hiver. Les scènes du soir et de la nuit ont une signification accrue. Enfin, pour relier cette analyse à la précédente, la descente dans les ténèbres correspond à la figure 2, régie par le triangle du crime, et la remontée vers la lumière à la figure 3, régie par le triangle de la vengeance.

Sur le plan des éléments, il est également possible de relever des symboles analogues à ceux que nous avons précisés sur le plan temporel. Ainsi les deux éléments qui dominent dans Hamlet sont de caractères nocturnes, ce sont la terre et l'eau.

La terre est avant tout un objet de convoitise, c'est le royaume danois sur lequel règne Claudius et où Fortinbras sera couronné, c'est le territoire qu'Hamlet père a enlevé à Fortinbras père, que le Prince norvégien n'admet pas d'avoir perdu, c'est la terre polonaise qu'il cherche à conquérir, c'est la terre maternelle, origine et fin de tout. L'homme, quintessence de poussière, naît de la terre et retourne à la terre comme Alexandre, comme Yorick et les huit morts de la tragédie, c'est la terre du cimetière, où le fossoyeur creuse les tombes.

L'eau, c'est d'abord la mer au bord de laquelle se dresse le château d'Elseneur, cette mer parcourue par des navires : celui qui emporte Laërte vers la France, celui où Hamlet découvre la fourberie criminelle de son oncle par une lettre adressée au Roi d'Angleterre, celui des pirates. Hamlet sera plongé dans la mer avant d'être rejeté nu sur une plage danoise : ce sera son baptême, et en quelque sorte sa troisième naissance. Sous le signe de l'eau s'inscrivent les larmes d'Ophélie, celles de Laërte qui font tarir en lui la femme, celles qu'Hamlet se défend de verser, celles qui purifieront Gertrude, et la rivière où Ophélie se noie.

Les premières images étant venues à l'esprit, nous pouvons essayer de préciser l'essence de ce deux éléments nocturnes, leurs rapports et l'influence qu'ils exercent sur l'air et sur le feu, qui leur sont opposés. La terre et l'eau ont le froid pour qualité commune. La première est sèche, et la seconde humide. Le froid qui caractérise minuit et tous les symboles que nous avons déjà déchiffrés, se situent à la jonction des deux éléments nocturnes, au passage de l'état solide à l'état liquide. Le premier monologue d'Hamlet en ce sens est significatif.

Si cette lourde, lourde chair se pouvait fondre,
Réduire et se résoudre en la rosée de Dieu !

Je précise que le mot qui caractérise la chair est en anglais *solid* ou *sullied*, selon les versions, solide ou souillée.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

J'ai tenté, dans ma traduction de rendre les deux sens : lourde par la pesanteur que la terre exerce sur elle, et lourde de péchés, cette autre pesanteur que Simone Weil oppose à la Grâce. D'autre part, le jeu de mot sur *dew*, rosée, prononcé comme *dieu*, que l'on retrouve dans *adieu*, *farewell*, m'a incité à employer en français les deux termes, qui jouent dans la formulation anglaise : rosée et Dieu. D'autant que chez Montaigne, dans l'Apologie de Raymond Sebond, que Shakespeare a abondamment cité dans Hamlet, on lit : « Je veux être dissous et être avec Jésus-Christ. »

Nous sommes donc apparemment au point de départ d'un itinéraire alchimique et mystique : le solide doit se liquéfier. Or le métal liquide par lequel débute le Grand Oeuvre est le mercure, ce même mercure qui est versé dans l'oreille du Roi Hamlet sous l'aspect d'un poison. Ce mercure ténébreux est promesse d'or nouveau.

La frontière entre la terre et l'eau provoque la terreur comme en témoigne cette réplique d'Horatio (I.4).

Et s'il vous attirait vers les vagues, seigneur,
Ou vers le terrifiant sommet de la falaise
Qui surplombe la mer au-delà de sa base,
Et s'il revêtait là quelque autre horrible forme
Qui détruirait en vous le pouvoir de raison
Pour vous jeter dans la démence ? Ah ! songez-y :
Ce endroit même fait jouer le désespoir,
Sans motif apparent, dans le cerveau de qui
Regarde par-dessus tant de brasses la mer
Grondante sous les pas.

Cette falaise dominant la mer évoque l'image d'une eau recouverte par la terre, d'une eau captive de la terre, d'une eau stagnante, souterraine comme les fleuves infernaux. Et le Spectre fait allusion au Léthé (I.5).

La terre peut aussi se gorger d'eau comme une éponge, et c'est l'image qui vient à l'esprit d'Hamlet pour stigmatiser Rosencrantz et Guildenstern (IV.2). La terre aqueuse est pareille à cette boue qui caractérise l'état du royaume.

L'eau terrienne est une eau bourbeuse où se noie Ophélie, telle que l'a vue Laforgue dans sa transposition française d'Hamlet, qui nous permet de prolonger notre rêverie sur la pièce de Shakespeare à partir des éléments.

« L'assise de la tour, où le jeune et infortuné prince s'est décidément arrangé pour vivre, croupit au bord d'une ans stagnante où le Sund s'arrange aussi pour envoyer moisir le moins clair de l'écume d'épaves de ses quotidiens et impersonnels travaux. O pauvre anse stagnante ! Les flottilles des cygnes royaux à l'oeil narquois n'y feront guère escale. Du fond vaseux de paquets d'herbages, là, montent aux pluvieux crépuscules, vers la fenêtre de ce prince si humain les choeurs d'antiques ménages de crapauds, râles glaireux expectorés par de catarrheux vieillards dont un rien de variation atmosphérique dérange les rhumatismes et les gluantes pontes. Et les derniers remous des bateaux laborieux viennent troubler à peine, non plus que les perpétuelles averses, la maladie de peau de ce coin d'eau mûre, oxydée d'une bave de fiel balayée comme de la malachite liquide. »

Dans le décor où il place son Hamlet, Laforgue use d'images qui sont dans Shakespeare : crapaud, maladie de peau (III.4) et ajoute celle de la malachite liquide, qui est bien cette terre aqueuse dont nous parlions.

L'eau peut au point maximum du froid devenir solide, et c'est la glace, la neige tombée, qui doit attendre le dégel du printemps pour devenir ce qu'elle doit être : un élément qui irrigue et fertilise.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Deux sortes d'images donc dans le déroulement de la pièce s'imposent, correspondant aux deux mouvements que nous avons précisés plus haut : d'une part, la terre, qui, au cours de l'automne, se modifie du sec vers l'humide, devenant pourriture et limon; et l'eau, d'autre part, qui, au cours de l'hiver, se modifie du froid vers le chaud, de la glace vers l'eau courante. Ces deux éléments sont d'ailleurs personnifiés par les deux femmes de la tragédie : Gertrude est la terre maternelle qui se décompose, et Ophélie, chaste comme glace, pure comme neige (III.1), symbolise l'élément aqueux de la nature prisonnier par le gel. Quand le printemps arrive, elle se dissout dans la rivière et offre des fleurs avant de disparaître. La glace devient eau printanière. Gaston Bachelard a très bien défini ce qu'il appelle le complexe d'Ophélie dans *L'eau et les rêves*, 1940. Il nous rappelle que le premier mot adressé par Hamlet à la jeune fille est *nymphé*.

« Dès lors, écrit-il, Ophélie doit mourir pour les péchés d'autrui, elle doit mourir dans la rivière doucement sans éclat. Sa courte vie est déjà la vie d'une morte. Elle est vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme dit Shakespeare, son propre élément. »

La réplique d'Hamlet à Polonius - *Vous êtes un marchand de morue* (II.2) - s'inscrit dans le même complexe d'images. Mais Bachelard s'est surtout attaché à considérer Ophélie par son suicide qui est le terme de son existence. Sur ce plan, il a raison. Ophélie, personnalise l'eau dans sa mort. Mais cette eau traverse auparavant l'hiver. L'eau naît solide : c'est la glace, la neige tombée qui recouvre d'une pureté apparente la terre en travail, la terre qui se décompose et pourrit, tout comme Ophélie, la vierge, fait écran à Gertrude, femme dont la chair se corrompt. La pureté masque la pourriture, et cette image revient fréquemment dans Hamlet (III.4).

Un voile peut cacher la place d'un ulcère,
Tandis que l'infection qui ronge à l'intérieur
Se propage en secret.

Tout est apparemment blanc dans le royaume de Danemark. Les mêmes juges et chevaliers qui ont ratifié le combat singulier entre Hamlet père et Fortinbras père (I.1) ont donné leur accord pour l'inceste royal (I.2). Le royaume est clair par cette lumière de la neige tombée, mais, sous la neige, il pourrit comme l'herbe grasse, qui croît sur les berges du Léthé (I.4). L'oubli engendre la pourriture : l'oubli de l'ordre, l'oubli de la lumière, l'oubli du devoir. Voilà pourquoi Hamlet, après la révélation du Spectre note ces deux mots sur ses tablettes, effaçant tout le reste, comme devise : *Souviens-toi* (I.5).

Les deux éléments diurnes, l'air et le feu, ne peuvent avoir d'existence réelle dans cette tragédie de ténèbres et du froid. Ils seront personnifiés par les deux personnages qui ne peuvent intervenir dans le royaume. Hamlet père était, vivant, le soleil, il incarnait donc le feu. Mais il est mort, et son feu, devenu froid, est pareil à celui du ver luisant qui pâlit à l'aurore (I.5). Fortinbras sera l'air futur, l'air du printemps empli des parfums d'une végétation naissante. Toute la tragédie se déroule de la mort du feu à la naissance de l'air, et, si ces deux éléments interviennent parfois, ils sont néanmoins soumis à l'influence des deux éléments nocturnes, tout comme les heures diurnes sont régies par les deux saisons nocturnes.

Quand Hamlet évoque le ciel, c'est un ciel nocturne, fretté de flammes d'or, dans une scène qui se situe au début de l'après-midi (II.2). L'air, dont les qualités sont le chaud et l'humide, est, dès la première scène, froid et sec. C'est un air captif de la terre, un air nocturne comme à l'intérieur d'une caverne.

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

C'est Pyrrhus à l'intérieur du cheval de Troie, dans le centre obscur d'un animal solaire (II.2). C'est aussi le ciel décrit par Laforgue.

« En approchant du château, Hamlet, fourbu d'insomnies et de stupides exaltations, avait senti la vaste peine du crépuscule le circonvenir pour l'étrangler. »

Il faut faire appel à des poètes qui ont été hantés par ce thème de l'air captif pour comprendre que *le ciel bas et lourd qui pèse comme un couvercle* de Baudelaire, et *les panneaux de la nuit ébénéenne* de Mallarmé ne sont pas de l'air réel, non plus que les miasmes qui sortent de l'enfer (I.4), ni l'odeur fétide du péché (III.3), ni le Spectre qui usurpe l'air du soir, et qui est, autant que l'air invulnérable (I.1). Il s'agit là d'image de l'air en négatif.

Si donc l'air devient terrien, captif qu'il est de la terre, le feu, lui, devient captif de l'eau : c'est le sang qui bout d'une ardeur sensuelle (I.3) ou d'une ardeur sauvage qui fait jaillir en trombe la colère d'Hamlet (V.2). C'est aussi le suc empoisonné de la jusquiame, le poison dans lequel on trempe l'épée de Laërte et celui qui est versé dans une coupe destinée à Hamlet, coupe que boira Gertrude. C'est le feu reflété par l'astre humide de la lune, c'est le feu du sang versé, c'est aussi le monstrueux brasier de la ville de Troie qui brûle dans la caverne du ciel nocturne, c'est aussi le vin du Rhin que boit Claudius à toute occasion pour affirmer sa puissance.

Le feu était jadis uni à la terre : Hamlet père et Gertrude. On peut imaginer de même l'union de l'air et de l'eau : Fortinbras et Ophélie. C'est encore Laforgue qui nous le suggère.

« Pauvre, pauvre jeune fille si maigre, si héroïque ! Si inviolée et si modeste ! Eh bien ! tant pis ! C'est la débâcle ! la débâcle ! Le conquérant Fortinbras en eut fait demain sa maîtresse, il est turc là-dessus. »

Le mot *débâcle* employé par Laforgue évoque bien cette idée de fonte des neiges de l'hiver pour la libération de l'eau printanière. Le ciel est présent dans l'eau par le reflet. Dans la rivière où Ophélie se noie, un saule mire son feuillage (IV.7). L'eau meurt en faisant naître la végétation : elle devient sève invisible dans les feuilles. L'élément aérien s'exprime par l'esprit qui vole

d'une aile aussi vive
Que la méditation ou les pensers d'amour (I.5).

ou par l'azur inaccessible que l'eau reflète et sur lequel on crache comme l'imagine Laforgue

« Hamlet, personnage étrange, pouvait, quand ça le prenait, faire des ronds dans l'eau, autant dire dans le ciel. »

L'air nocturne que nous avons défini comme air terrien et le feu nocturne, le miroir de la lune, comme feu aqueux représentent les deux puretés du royaume de Danemark. Leurs couleurs, le noir et le blanc, seront portées par Hamlet et par Ophélie. Hamlet prend soin d'ailleurs de distinguer ce noir qu'il porte du noir dont se revêt le diable.

Le noir est la couleur du diable, pourtant je garderai le deuil. (III.2)

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

J'imagine qu'au terme de son destin, Ophélie, dans sa folie, pourrait porter la couleur verte des prairies qui se dégagent de leur manteau de neige, d'autant que le vert est la couleur des fous et des lunatiques, comme en témoigne ces deux vers de Roméo, parlant de la lune (II.2).

Sa robe de vestale est d'un vert maladif,
Et ne la portent que les folles. Quitte-la.

Quand le Roi Hamlet meurt, son corps devient cendre dans sa tombe, et son esprit réapparaît sur terre comme une fumée. Ce sont les deux manifestations de la mort du feu.

Gertrude, la terre, trouve sa rédemption en préférant son fils à Claudius, à l'instant même où elle saisit la coupe mortelle. Elle choisit d'être maternelle au lieu d'être épouse incestueuse. Elle choisit le cœur à la chair. Ses larmes seront sa purification, et tout sera consommé pour elle par la coupe qu'elle boit en l'honneur de son fils.

Pour Ophélie, l'eau des larmes ne la délivre pas d'elle-même, puisqu'elle est l'eau en personne. Il faut qu'elle devienne souffle de vie, parfum de violette, chanson printanière. Bachelard nous a fait remarquer que ce personnage est plus symbolique qu'humain. Ophélie offre peu de prise à une interprétation psychologique. C'est une image allégorique. Mais la violette qui lui est associée à trois reprises dans la version définitive de l'oeuvre (I.3, IV.5, V.1) évoque la métamorphose du sang d'Atys, et confirme, s'il est besoin, le mythe agraire du printemps dont nous avons parlé.

Fortinbras, prince aérien, devra devenir soleil et feu dans le royaume nouveau.

Claudius est le maître absolu des deux éléments nocturnes : maître de Gertrude jusqu'à la fin de la cinquième journée, maître d'Ophélie, qui est un instrument docile entre ses mains, jusqu'à ce qu'elle lui échappe par le suicide. Tous les animaux qui le caractérisent se rapportent à la terre et à l'eau (crapaud, chat), ou au négatif d'un élément diurne (vampire). Il est tellement possesseur de la terre qu'il la fait sonner orgueilleusement à la face du ciel par les timbales, les trompettes et les canons d'airain qui rendent la terre sonore toutes les fois qu'il trinque. Et nous savons qu'il s'enivre de vin du Rhin, c'est par là qu'il se rend également possesseur du soleil captif de l'eau. Claudius est à la fois Dionysos, Poséidon, l'ébranleur du sol, et Pan, frère noir d'Hypérion.

Quant à Hamlet, qui assume la nuit du royaume par le deuil qu'il se plaît à porter, son premier désir est de partir pour Wittenberg. Il veut fuir la terre danoise, voguer sur la mer pour retrouver l'université de Luther, et les idées philosophiques, qui lui permettraient d'échapper à la pesanteur et à la vulgarité de la cour danoise, que l'on considère en Europe comme une porcherie (I.4).

Cette orgie capiteuse, à l'ouest comme à l'est,
Nous diffame et nous perd au regard des nations.
D'ivrognes on nous traite, et, du surnom de porcs,
Par surcroît on nous souille.

Sur le plan des éléments, il rêve d'un itinéraire terre-eau-air, qu'il réalisera par sa plongée en mer après son aventure avec les pirates, et dans sa mort quand il rejoindra le chœur des anges. Mais, dans le cadre de la pièce, son désir est contrecarré par Claudius, et les vagues le rejettent sur sa terre natale. Tous ces signes prouvent qu'Hamlet reste captif des éléments nocturnes, qui symbolisent l'état du royaume : le Danemark est sa prison. De même restera-t-il prisonnier des deux personnages féminins de la pièce, qui incarnent ces éléments. La vierge qu'il aime est un instrument entre les mains de Claudius : elle sert d'appât. Quant à sa mère, c'est une prostituée.

« Vision - écrit-il sous la plume de Laforgue - qui m'a saccagé la femme et m'a poussé à faire mourir de honte et de détérioration la céleste Ophélie. »

L'ACTE VERBAL DANS SON ESPACE

Hamlet s'est brûlé au feu de son père, qui, d'outre-tombe, darde encore sur lui ses yeux (III.4). Il est marqué par cette tache noire qui persiste sur la rétine lorsqu'on a trop longtemps contemplé le soleil. Hamlet est en quelque sorte foudroyé. Il est de cendre. S'il a un instant une impulsion solaire quand il affronte son père comme le lion de Némée, son énergie retombe aussitôt dans le non sens, l'absurdité ou la mélancolie. Il peut atteindre le zénith par la pensée, et le To be or not to be se situe à ce point extrême. Mais le zénith dépassé, la chute est inéluctable, et il se retrouve captif de son écorce charnelle et de la terre danoise.

Dans l'étude précédente, nous avons vu qu'Hamlet était au nadir d'une constellation de six personnages, qu'il était dans la position la moins favorable pour triompher, qu'il était le moins bien placé pour agir. Dans cette analyse, la même impossibilité se révèle chez lui à la lumière des heures du jour, des saisons de l'année, des points cardinaux, et des éléments qui composent le royaume. Il est voué à l'inertie. Hamlet, né victime, né perdant, n'a cependant pas la vocation d'être victime oblatrice. Quels que soient ou puissent être ses efforts, les obstacles psychologiques dans sa nature, politiques dans le royaume et cosmiques dans l'univers sont si grands qu'il ne peut que succomber.

Nous avons donc tenté de percer le mystère d'Hamlet au moyen de deux clefs. La première est le sceau de Salomon. La seconde est la rose des vents jointe aux signes du zodiaque. Or le plus troublant du mystère est que les deux personnages, du reste inconsistants, qui cherchent à mettre à jour le secret du Prince, évoquent par leur nom l'image de ces deux clefs. L'un se nomme Guildenstern, c'est-à-dire l'étoile d'or; l'autre Rosencrantz, c'est-à-dire la rose-croix, l'emblème de Luther à Wittenberg. Et c'est Rosencrantz qui nous donne cette admirable image de la royauté (III.3).

C'est une roue massive
Fixée sur le sommet d'une haute montagne.
A ses rayons géants des objets par milliers
Sont joints et mortaisés. Le jour où elle tombe,
Chaque annexe menue de piètre conséquence
Se fracasse avec elle

Le royaume tourne donc autour du Roi, la terre tourne autour du soleil, la création entière tourne autour de Dieu. C'est ce centre mystérieux, objet d'interrogations multiples, origine et fin de tout qu'il s'agit de déchiffrer dans Hamlet. Et le défi de William Shakespeare en cette tragédie est d'avoir composé là sa pièce la plus longue autour d'un héros qui n'agit pas, mais tergiverse, cela peut-être pour nous inciter à penser que l'action anecdotique d'une pièce de théâtre n'a pas plus d'importance que les événements privés ou publics de nos existences mortelles, que l'appréhension d'un fragment quelconque de l'univers visible n'est rien qu'un avatar du rythme inéluctable des choses qui gravitent sous le chiffre mystérieux des astres en mouvement.

Absam, août 1966.