

LA RIME
ET
L'ENJAMBEMENT

ÉTUDES DANS
L'ALEXANDRIN FRANÇAIS.

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Georges LOTE

LECTEUR A L'UNIVERSITÉ DE BONN



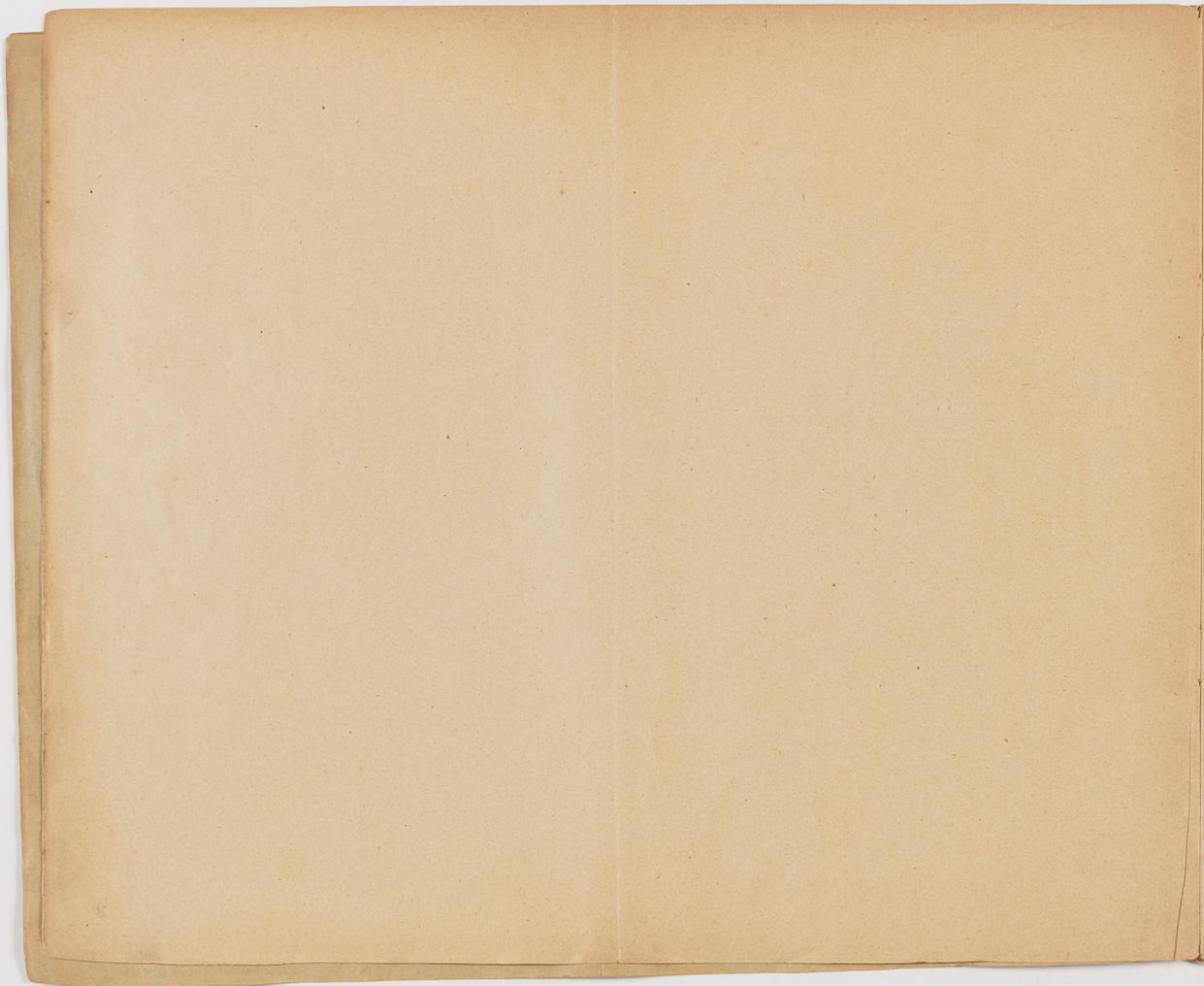
PARIS
ÉDITIONS DE LA PHALANGE
84, RUE LAURISTON, 84

—
1913

1600



1600



LA RIME ET L'ENJAMBEMENT

ÉTUDIÉS DANS

L'ALEXANDRIN FRANÇAIS

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

PPN 04650 7922

LA RIME ET L'ENJAMBEMENT

ÉTUDIÉS DANS
L'ALEXANDRIN FRANÇAIS

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Georges LOTE

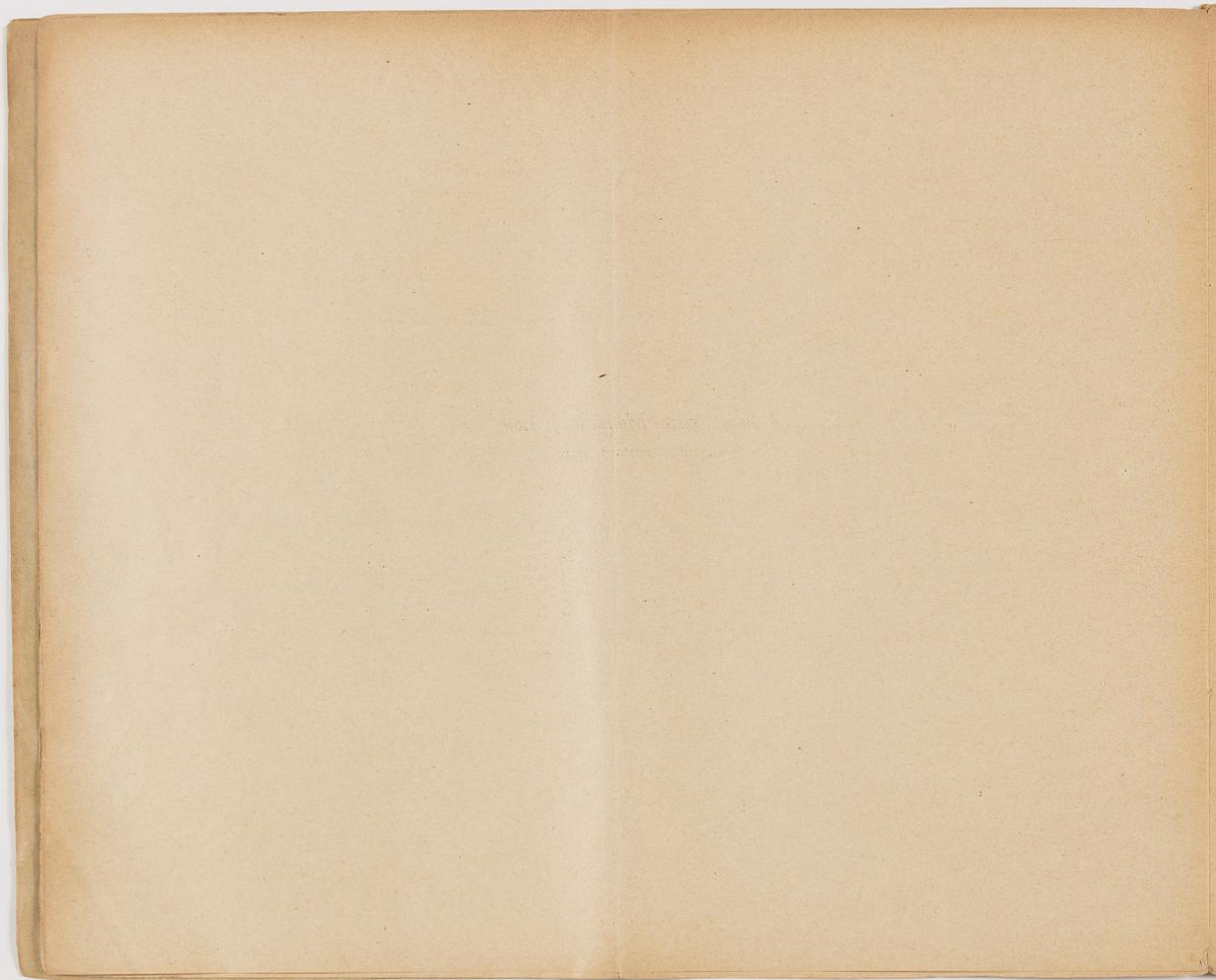
LECTEUR A L'UNIVERSITÉ DE BONN



PARIS
ÉDITIONS DE LA PHALANGE
84, RUE LAURISTON, 84

1913

1600



PRÉFACE

Les pages qui vont suivre ont pour but, par le moyen de la méthode graphique, de définir exactement quelques phénomènes phonétiques qui servent de base à certaines règles de la versification française, puis aussi de soumettre ces règles à un examen critique. Sont-elles toutes valables, méritent-elles toutes le respect que les poètes et les théoriciens leur accordent, ou au contraire reposent-elles sur des illusions acoustiques, et sont-elles la survivance d'une prononciation disparue ?

On voit tout l'intérêt de la question. Si les règles de la versification française, telles qu'elles sont aujourd'hui communément adoptées, trouvent leur justification dans les conditions du langage et dans les habitudes du parler contemporain, alors elles sont légitimes, et il est inutile de vouloir les réformer. Mais d'autre part, si elles n'ont plus aujourd'hui aucune raison d'être, et si elles sont fondées sur des classifications inexactes, sur des erreurs manifestes ou sur des distinctions d'une fallacieuse subtilité, on n'a point de motif pour vouloir les maintenir, sauf bien entendu si l'on pense, comme naguère au XVIII^e siècle, que la poésie consiste essentiellement dans la difficulté vaincue, et si l'on est d'avis que la tradition, uniquement parce qu'elle est la tradition, doit être respectée aveuglément.

Évidemment, au cas où notre enquête nous conduirait à des définitions meilleures et à des critiques raisonnées, il ne s'en suivrait pas qu'il fût indispensable de bouleverser notre poésie. Avec les règles on a écrit de beaux vers, et l'on en écrira encore, mais il est à craindre, par suite de l'évolution continue de la langue, que la discordance entre le vers écrit et le vers parlé ne s'accroisse toujours de plus en plus ; alors les créations des poètes ne seraient seulement qu'un amusement de lettrés, une manière de Chanson de Roland naissant avec tous les caractères de la sénilité au lieu de ne vieillir qu'avec le cours des siècles.

Nous avons tenu à souligner l'importance du problème, sans avoir la prétention d'imposer des solutions, car telle n'est point notre affaire. Notre travail du moins apportera toutes les indications nécessaires, laissera entrevoir dans quelle direction le réforme pourrait être opérée, jusqu'à quel point elle peut être urgente.

Nous nous sommes ici borné à traiter de la rime et de l'enjambement, et à ce propos une remarque est nécessaire. Il aurait été souhaitable, en ce qui concerne la rime, que des moyens d'investigation scientifique nous eussent permis d'analyser les timbres exactement, et de substituer des chiffres à des appréciations acoustiques forcément un peu vagues. Sur ce point, nous nous sommes contenté de l'oreille, qui demeure, à l'heure qu'il est, le seul moyen pratique dont nous disposions. En effet, les analyses de courbes auxquelles on s'est livré jusqu'ici sont très peu nombreuses ; outre qu'elles demandent un temps considérable, elles n'ont pas donné encore de résultats suffisamment concordants et expressifs. Sans doute l'on peut découvrir

dans une voyelle la présence de telles ou telles harmoniques, mesurer leurs amplitudes, dire si elles sont avec ou sans différences de phase. Mais que nous apprend ce travail au point de vue de l'effet acoustique et surtout de la réalité? Car les vibrations recueillies à l'appareil le sont seulement à travers une membrane; elles ne sont pas prises directement dans l'air telles qu'elles sortent de nos organes. Voilà pourquoi nous avons dû nous borner aux classifications le plus généralement admises par les meilleurs phonéticiens. Plus tard, il faut l'espérer, d'autres travailleurs mieux outillés reprendront la question au point où nous l'avons laissée, et le développement de la science permettra des réponses plus précises encore que les nôtres; nous saurons alors dans quelle mesure des timbres très voisins peuvent donner à l'oreille une impression d'identité. Il n'est pas défendu d'exprimer ce désir, mais pour le moment l'analyse mathématique est impuissante à nous renseigner: il faudrait d'abord procéder à une enquête préliminaire qui n'est pas encore faite. C'est d'ailleurs le seul point laissé dans l'ombre par nos analyses, tandis que nous avons pu mettre en lumière tout ce qui concerne la durée, la hauteur musicale, l'intensité.

Les tracés qui nous ont servi à l'établissement de ces deux chapitres sont ceux que nous avons utilisés dans notre thèse principale. La méthode employée, la transcription et les signes sont les mêmes: on se reportera donc au début de ce premier ouvrage où l'on trouvera les éclaircissements nécessaires.

G. L.

LA RIME

Pour qu'il y ait rime, il est indifférent que les deux vers conjoints portent un accent d'intensité sur la douzième syllabe. L'un d'eux seulement peut être tel, tandis que l'autre reçoit l'ictus sur l'une des syllabes antécédentes :

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi ;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

<i>Tu</i>	<i>té</i>	<i>zâ</i>	<i>mo</i>	<i>fû</i>	<i>sâ</i>	<i>mô</i>	<i>tre</i>	<i>dî</i>	<i>y(x)</i>	<i>da</i>	<i>mwâ</i>
19	38	13	15	32	33	23	32	33	15	33	— 7 44
∨	—	∨	∨	∨	— † 36	∨	∨	—	∨	—	—
380	420-380	360 380	380 380	400	420	300 400	360 400	300 440 400	340 380	400 420 500-600	0
	0				0			0		0	0
90	320-70	340	305	330	350	30	195	175	140	120 200-110	Δ
		▲			Δ		Δ			Δ	
<i>Jâ</i>	<i>mw</i>	<i>dâwâ</i>	<i>par</i>	<i>ta</i>	<i>môr</i>	<i>mô</i>	<i>tre</i>	<i>dî</i>	<i>y(x)</i>	<i>da</i>	<i>twâ</i>
15	19	43	24	16	51	17	19	43	14	37	—
∨	∨	— † 8	∨	∨	— † 29	∨	∨	—	∨	∨	—
280 320	360 380	300 380 460-260	280 300	380	380 400-520 520	280 300	280 300	280 400 320	260 280	260 260-220	0
		0			0			0	0	0	0
115	235	140 340-85	140	290	410-275	310	310	195	95	10 15-3	Δ
		Δ			Δ		Δ	Δ	Δ	Δ	

(*Cid*, 27-28 C.)

Ou bien l'accent d'intensité se trouve dans les deux vers sur une syllabe autre que la douzième :

Je voulais que ton zèle achevât en secret
De confondre un amour qui se tait à regret.

<i>ja</i>	<i>vu</i>	<i>lè</i>	<i>ka</i>	<i>tô</i>	<i>zél</i>	<i>a</i>	<i>œ</i>	<i>va</i>	<i>tâ</i>	<i>sæ</i>	<i>kré</i>
18	18	36	13	39	45	12	22	26	21	20	40
∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	—
300 360	300 320	360 360	340	320-360	280 340 340	340	360	300 320	320	360	320 380-340
●		○		○		○	○				○
145	60	95	65	30-75	10	30	90	40	15	125	40-20
Δ		Δ		Δ			Δ			Δ	
<i>Dæ</i>	<i>kô</i>	<i>fô</i>	<i>dræ</i>	<i>na</i>	<i>mür</i>	<i>ki</i>	<i>sæ</i>	<i>lè</i>	<i>ta</i>	<i>ræ</i>	<i>gré</i>
13	34	48	18	16	62	22	20	67	22	26	46
∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	∨	∨	∨	—
300 320	340	300	260 280 320	320 320	300 340 320	280	300	260	240	240 260	220 220 220-200
∨	∨	—			○		○			○	
150	200	180	90	105	105	60	70	25	10	20	10-2
	Δ				Δ		Δ			Δ	

(Bér., 4-5 C.)

Même remarque pour l'acuité, avec des cas semblables. L'une seulement des rimes peut être affectée d'une élévation de la voix :

Dis, ne le crois-tu pas ? sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureuxment.

<i>Di</i>	<i>na</i>	<i>læ</i>	<i>krava</i>	<i>tu</i>	<i>pá</i>	<i>sur</i>	<i>nu</i>	<i>tu</i>	<i>iâ</i>	<i>dor</i>	<i>mâ</i>
68	14	13	38	18	43	37	52	46	26	31	64
—	∨	∨	∨	∨	—	∨	—	—	∨	∨	—
180 280-380	240 240	280 300	280 300 320	200	320	280 280	280 340	340	320	280 320 320	280 280-340
○			●		○		○	○			○
<i>La</i>	<i>na</i>	<i>tur</i>	<i>a</i>	<i>dæ</i>	<i>mi</i>	<i>vý</i>	<i>a</i>	<i>nu</i>	<i>ræ</i>	<i>zæ</i>	<i>mâ</i>
18	17	63	11	14	50	64	12	25	18	21	55
∨	∨	—	∨	∨	∨	—	∨	∨	∨	∨	—
200 240	300 300	300 260	260	280 320	260 300	180 280 280	240	260 260	220 240	240 240	220 200-160
		○		○				○			

(Hern., 5-6 A.)

Ou bien l'une et l'autre peuvent en être dépourvues :

De mon aimable erreur je fus désabusé :
Je sentis le fardeau qui m'était imposé ;

<i>Dæ</i>	<i>mô</i>	<i>ne</i>	<i>ma</i>	<i>bler</i>	<i>rær</i>	<i>ja</i>	<i>fi</i>	<i>dæ</i>	<i>za</i>	<i>bu</i>	<i>zé</i>
13	17	16	23	19	36	17	18	22	14	19	26
∨	∨	∨	—	∨	—	∨	∨	∨	∨	∨	—
220 220	220 240	240 260	240 240	240 220 260 260	220 220 200	200 220	200	200 240	220 220	200 200	200 200
		○		○		●		○			

<i>Jæ</i>	<i>sâ</i>	<i>tî</i>	<i>læ</i>	<i>far</i>	<i>dô</i>	<i>ki</i>	<i>me</i>	<i>tè</i>	<i>tê</i>	<i>po</i>	<i>zê</i>
16	38	40	23	34	45	13	21	18	21	23	29
∩	∩	—	∩	∩	—	∩	∩	∩	∩	∩	∩
240 260	240 300	280	240 240	240 240	260 260	240	220 260	220	260	240	240 220
	○				○		●		○		

(Bér., 16-17 J.)

Bien entendu, il n'est pas impossible que la hauteur musicale et l'intensité se rencontrent à la fin des deux vers conjoints, et c'est même le cas le plus fréquent. Mais la non-coïncidence des accents à la même place est non moins normale, puisqu'il est de règle qu'en français, sans parler des modifications dues à l'émotion et à l'emphase, les temps marqués de force et d'acuité quittent au terme des phrases leur position ordinaire pour remonter d'une ou deux syllabes.

La coïncidence est seulement nécessaire au point de vue de la durée. Celle-ci, comme on sait, n'est en effet pas soumise aux déplacements que nous venons de rappeler, et la douzième syllabe, sauf inflexion oratoire très développée, est obligatoirement longue :

Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure et de traitre.

<i>Pur</i>	<i>plër</i>	<i>a</i>	<i>vo</i>	<i>tre</i>	<i>puz</i>	<i>il</i>	<i>vu</i>	<i>fo</i>	<i>drè</i>	<i>pæ</i>	<i>tè</i>	<i>træ</i>
16	24	9	9	17	34	9	10	19	20	15	33	16
∩	—	∩	∩	∩	—	∩	∩	∩	—	∩	—	∩
<i>Pro</i>	<i>dî</i>	<i>gè</i>	<i>lè</i>	<i>du</i>	<i>nô</i>	<i>dæ</i>	<i>par</i>	<i>jâr</i>	<i>e</i>	<i>dæ</i>	<i>trè</i>	<i>træ</i>
21	11	13	12	15	23	12	18	47	6	11	33	18
—	∩	∩	∩	∩	—	∩	∩	—	∩	∩	—	∩

(Andr., 17-18 J.)

A cause de sa stabilité, l'accent temporel a donc une importance considérable que les deux autres ne possèdent pas. Dans une déclamation ordinaire, il est l'attribut permanent de la rime, et pour ainsi dire l'une de ses qualités naturelles.

Cependant la hauteur musicale et l'intensité contribuent à rendre la rime plus ou moins perceptible. L'audibilité est en effet d'autant plus parfaite que la voix se maintient dans un registre moyen et que la force est plus grande. Ces deux rimes, à une distance moyenne, seront parfaitement entendues :

Soyez flétris, devant votre pays qui tombe,
Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe!

<i>Swa</i>	<i>ye</i>	<i>fle</i>	<i>tri</i>	<i>dæ</i>	<i>vā</i>	<i>vo</i>	<i>træ</i>	<i>pe</i>	<i>i</i>	<i>ki</i>	<i>lō</i>	<i>bæ</i>
33	15	28	34	14	16	11	19	20	15	14	53	20
∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
280 360	340 380	300 360	340 360-300	260	260 320	280 320	320	320	340	320	340-300	240 240
	○								○		○	
20 65	120	80	60-50	35	75	55	70	90	25	30	45-15	55
	△				▲			△			△	

<i>Fo</i>	<i>so</i>	<i>yèr</i>	<i>ki</i>	<i>væ</i>	<i>né</i>	<i>læ</i>	<i>vo</i>	<i>le</i>	<i>dā</i>	<i>sa</i>	<i>tō</i>	<i>h(æ)</i>
33	22	42	17	16	23	12	24	18	19	20	50	
∞	∞	—	∞	∞	—	∞	—	∞	∞	∞	—	—
280	320	280 300 280	280	280 280	280 300	280 280	220 320	260 280	260 280	280	300 200	
	○				○		○				○	
95	70	65 70	60	95	145	115	145	75	15	65	75	
Δ					Δ		Δ				Δ	

(R. B., 8-9 E.)

Ces deux autres le seront bien moins ou même s'étoufferont :

..... Il part le soir,
 Quand l'eau profonde monte aux marches du musoir.

	<i>Il</i>	<i>pār</i>	<i>læ</i>	<i>suår</i>
	19	58	17	74
	∞	∞	∞	—
	220 220	220-240 220	200 240	200 220 200
			○	○
	10	55-55	65	20 10
			Δ	Δ

<i>Kā</i>	<i>lō</i>	<i>pro</i>	<i>fō</i>	<i>dæ</i>	<i>mōl</i>	<i>o</i>	<i>mar</i>	<i>æ</i>	<i>du</i>	<i>mu</i>	<i>zūår</i>
21	19	30	46	12	49	11	31	16	16	17	70
∞	∞	∞	—	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	—
200	220 240	220	220-200	200 220	240 220	200 200	200	200 200	200 220	180	180-160 140
	○				○				○		
10	65	60	10-50	30	40	25	10	10	5	25	5-10
	Δ				Δ	Δ				Δ	

(P. G., 19-20 B.)

Quant à la longue de la douzième syllabe, elle est le temps pendant lequel l'homophonie vocalique et consonantique est sensible à l'oreille. Elle forme un accent temporel, indépendant des suspensions de sens ou des fins de phrase, non sujet aux mêmes variations que les temps marqués de hauteur et de force, et concourt donc comme l'acuité et l'intensité, mais plus régulièrement, à l'audibilité¹. Sa durée est généralement beaucoup plus grande que celle des syllabes voisines. Il suffit cependant qu'elle ait une valeur égale à la onzième, et surtout, en cas de terminaison féminine, elle doit l'emporter de beaucoup sur la treizième. Il est rare que cette dernière condition ne soit pas réalisée. On en trouvera un exemple dans le premier des vers que nous allons citer². La rime est d'autant moins perceptible que la dernière syllabe accentuée est plus courte, et au contraire, elle est d'autant mieux entendue que cette syllabe est plus longue. Elle est effacée dans la déclamation suivante :

Tout s'en va. — Nous avons, depuis Philippe quatre,
 Perdu le Portugal, le Brésil, sans combattre ;

1. Je rappelle que la voyelle de la syllabe longue, même si elle ne comporte pas d'ictus, présente toujours un volume dynamique très appréciable.

2. L'u de *ku*, à l'examen du tracé, est pourtant sensiblement plus long que l'æ de *tra*.

<i>Tu</i>	<i>sâ</i>	<i>va</i>	<i>Nu</i>	<i>za</i>	<i>vô</i>	<i>dæ</i>	<i>pâi</i>	<i>Fi</i>	<i>li</i>	<i>pa</i>	<i>ka</i>	<i>træ</i>
30	21	31	15	14	35	11	22	19	19	8	27	25
∞	∞	— 7 67	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞
<i>Per</i>	<i>dû</i>	<i>lav</i>	<i>Por</i>	<i>tu</i>	<i>gal</i>	<i>læ</i>	<i>Bre</i>	<i>zil</i>	<i>sû</i>	<i>kô</i>	<i>ba</i>	<i>træ</i>
22	13	10	22	17	53	11	33	47	34	21	28	13
∞	∞	∞	∞	∞	— 7 6	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞

(R. B., 12-13 E.)

Elle est en vedette dans celle-ci :

Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.

<i>Tu</i>	<i>sæ</i>	<i>la</i>	<i>pâr</i>	<i>dæ</i>	<i>kær</i>	<i>tu</i>	<i>jur</i>	<i>mé</i>	<i>træ</i>	<i>dæ</i>	<i>swa</i>
27	25	38	61	35	67	23	28	52	20	14	57
∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞
<i>Dæ</i>	<i>e</i>	<i>rô</i>	<i>hi</i>	<i>ne</i>	<i>præ</i>	<i>tes</i>	<i>kla</i>	<i>træ</i>	<i>dæ</i>	<i>sa</i>	<i>fuwa</i>
19	19	62	14	14	36	23	59	15	15	15	73
∞	∞	— 7 39	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	— 7 79

(Andr., 15-16 A.)

En confrontant ces deux derniers alexandrins, on voit que les douzièmes syllabes associées n'ont pas besoin d'être égales temporellement : l'inégalité est d'ailleurs le cas le plus fréquent.

Signalons enfin une règle importante que nous établirons par une discussion plus détaillée dans le chapitre de l'enjambement, et que nous nous contentons pour le moment d'indiquer. La voix : quand il n'y a pas chute de la voix, c'est-à-dire conclusion certaine, à la rime, il est nécessaire que du moins la suspension de sens soit nette, et les accents qu'on rencontre à cette place ne doivent pas être de purs accidents secondaires qui se subordonnent à des accents plus forts situés au début du vers suivant. Cette règle est valable en même temps pour la durée, la hauteur musicale, et l'intensité. Toutes les fois qu'elle est respectée, les variations mentionnées plus haut, dues uniquement à la construction des phrases ou aux écarts de la déclamation individuelle, ne constituent que des altérations minimales : la concordance des sonorités dans les finales reste satisfaisante.

Les rapports de la rime avec l'accent, rapports que nous venons de mettre en lumière par le précédent exposé, ont été obscurément sentis. La rime, a-t-on dit, est le « coup de cymbale », l'« accord polyphonique aux riches harmonies » qui avertit de la fin du vers. Or, Verlaine, dans son *Art Poétique*, s'est insurgé contre elle :

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la rime assagie,
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

1. Mais le déplacement de l'accent temporel, quand il s'opère par la voyelle, a d'importantes conséquences qu'on trouvera exposées plus loin. Cf. p. 15-16.

Oh ! 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 ?

Après lui, plusieurs poètes récents l'ont proscrite, car l'on sait l'influence qu'il a exercée sur toute une école. Mais alors, comment indiquer que le vers est terminé ? Certains ont rythmé très fortement, afin que la dernière tonique fût affectée dans la déclamation d'un vigoureux accent temporel destiné à remplacer l'homophonie disparue. Je trouve un exemple de cette manière dans les *Versets* de M. A. Spire :

Tenez-vous par la main, fillettes, et marchez.
 Dans l'ombre du mur gris qui s'éboule, passez.
 Arquez vos ventres fiers sous vos tabliers roses.
 Laissez dire à vos yeux si profondément clairs
 Votre joie de sentir couler en votre cœur
 Un autre cœur aimant qui se mélange au vôtre ;
 Petits enfants pâmés de vous donner la main.

(*Printemps.*)

Il est d'un grand intérêt de savoir si ces suppléances sont possibles. Mais comme la question se présentera plus particulièrement à propos de l'enjambement, c'est là que nous nous proposons d'apporter la réponse nécessaire.

•

Les traités sont muets¹ sur le rôle que jouent les accents de durée, de hauteur musicale et d'intensité, dans le phénomène de la rime. Celle-ci, selon l'opinion des divers auteurs, trouve son principe constitutif, caractéristique, et pour ainsi dire unique, dans le timbre ; nous allons donc l'étudier maintenant à ce point de vue afin de la saisir dans son essence, sauf à établir comment l'homophonie vocale peut être corrompue par les modifications que subissent les temps marqués sous l'effort oratoire.

La rime résulte, pour nous servir de la définition de Quicherat², de l'« uniformité du son dans la terminaison de deux mots... et du retour de la même consonance à la fin de deux ou plusieurs vers ». Il suit de là qu'elle est faite pour l'oreille, vérité généralement admise dans la théorie, mais malheureusement trop souvent méconnue dans la pratique, les poètes passant outre pour leur commodité personnelle, ou se conformant à leurs habitudes provinciales et aux particularités de leurs dialectes.

Or, il faut s'entendre ici une fois pour toutes : il n'y a de pure prononciation française que la prononciation parisienne et c'est elle qui doit servir de règle, nonobstant les affirmations contraires, et bien que plusieurs se refusent à reconnaître cette suprématie. Clair Tisseur³ raconte qu'il fut stupéfait en lisant ces vers de Banville :

Vous demandiez pourquoi, sur mon front fatigué,
 Au milieu des éclats du rire le plus gai....

1. A peine notent-ils, mais encore pas toujours, que la syllabe non féminine de la rime est tonique.

2. *Traité de versification française*, 2^e éd. Hachette, 1850, p. 20

3. Clair Tisseur, *Moderates observations*, p. 159-160.

et ceux-ci de Hugo :

Oh ! toi, tu sais calmer une tête fatiguée ;
Viens, ma coupe, dit-il. Ris, parle-moi, sois gaie.

Il n'admet ni ces vers de Banville :

Les sons, comme des flots qui tourmentent leurs quais
Se furent bien longtemps dans l'ombre entrechoqués...

ni ceux-ci de Verlaine :

Quoi, malgré ces reins fricassés,
Ce cœur éreinté, tu ne sais
Que dévouer à la luxure.

A Lyon, déclare-t-il, on prononce *gé* et *ké*, et il ajoute : « J'ignore si dans les faubourgs de Paris on dit tu *sés* (*sé*). » Il reproche aux romantiques et aux parnassiens, « plutôt que de se servir de rimes éculées, de préférer altérer la qualité de la voyelle... On fait rimer, dit-il, *geai* et *affligé*, *quai* et *choqué*, qui ne riment pas du tout. » L'on peut répondre qu'ils ne riment sans doute pas à Lyon, mais qu'ils riment à Paris, non seulement dans les faubourgs, mais encore dans la bonne société, et l'on s'étonne de cet accès de patriotisme local sous la plume d'un bon dialectologue : la prononciation lyonnaise, pas plus que celle de Marseille ou de Lille, ne fait autorité en la matière.

Il nous faudra tour à tour considérer la rime à plusieurs points de vue et examiner la qualité des articulations qui précèdent la voyelle accentuée, celle des articulations qui la suivent, et cette voyelle elle-même, dont Becq de Fouquières a dit avec raison qu'elle est plus impor-

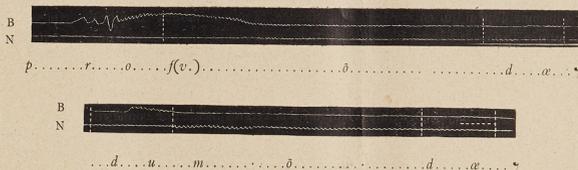


Fig. 1. — Deux rimes féminines avec un *e* muet final réellement prononcé (le second souligné) dans les deux vers :

J'aimais, je soupirais dans une paix profonde :
Un autre était chargé de l'empire du monde; (Ber., 10-11 C.)

tante que les sons qui l'entourent : « La première condition de la rime, écrit-il, est l'identité du son de la voyelle... La deuxième condition est l'identité des articulations qui suivent la voyelle, et la troisième l'identité des articulations qui la précèdent. » Cette classification est juste, et on peut le démontrer.

Soient ces deux vers de *Bérénice* déclamés par le sujet C :

J'aimais, je soupirais dans une paix profonde :
Un autre était chargé de l'empire du monde. (Ber., 10-11.)

On trouve pour *fonde*, rime du premier vers, les durées suivantes : *f* 15^{es}, *d* 47^{es}, *d* 8^{es}, *æ* 8^{es}. On trouve pour *monde*, rime du second, les durées suivantes : *m* 12^{es}, *d* 37^{es}, *d* 6^{es}, *æ* 7^{es} (fig. 1). On voit donc que l'exacte ressemblance de la voyelle accentuée est ce qui importe le plus, puisque c'est le son qui se fait entendre le plus longtemps, celui sur lequel s'opère la « tenue » de la voix, le point d'orgue enfin par lequel l'accord est consommé. A côté de celui-là, les autres timbres s'affaiblissent et se réduisent au rôle d'un simple accompagnement.

Certains ont réclamé, comme une impérieuse nécessité, l'identité de la consonne qui précède la voyelle organique et que l'on a nommée consonne d'appui. Banville, défenseur ardent de cette homophonie étendue qui constitue ce que l'on appelle la rime riche, en a donné la définition : « La consonne d'appui est la consonne qui, dans les deux mots qui riment ensemble, se trouve placée immédiatement devant la dernière voyelle ou diptongo pour les mots à rime masculine, et immédiatement devant l'avant-dernière voyelle pour les mots à rime féminine ¹. » Cette exigence trouvait son point de départ dans son idée favorite, selon laquelle on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, théorie extrêmement contestable, comme nous le verrons ailleurs. Il fallait donc absolument que la valeur acoustique des fins de vers se trouvât renforcée le plus possible, ce qui, étendu à plusieurs syllabes consécutives, conduit aux rimes équivoquées de Guillaume Crétin ou aux pénibles jeux de mots qui ornent en maint endroit les œuvres de Banville lui-même.

Il ne s'agit pas ici de condamner la rime riche, et les poètes doivent l'admettre quand elle se présente, mais ils auraient tort de tout lui sacrifier et de la rechercher à l'exclusion de toute autre. Elle n'est point nécessaire : pourtant il ne faut pas accepter les raisons que certains théoriciens ont présentées pour la combattre.

Guyau ² la rejette parce que la répétition de la même consonne à la place indiquée par Banville n'intéresse en rien la rime qu'il reconnaît constituée par une identité de timbre. La voyelle seule, selon lui, a un timbre; il s'autorise de Max Müller pour affirmer que la consonne n'est qu'un bruit sans valeur musicale, et il ne lui attribue d'autre rôle que de régler l'émission des voyelles et de les séparer.

Or ceci est inexact : la consonne a un timbre tout comme la voyelle, mais, loin de rendre la rime plus exacte, elle la rend seulement plus complexe; elle en augmente le nombre des éléments sans rien changer à la qualité de l'élément principal, car si l'homophonie de la voyelle n'est point parfaite, ce n'est pas la consonne d'appui qui en corrigera l'insuffisance. Si au contraire la tonalité de cette voyelle accentuée est concordante dans les deux vers, la consonne d'appui la laissera bien entendu telle, mais elle la fera précéder d'une autre tonalité concordante qui allongera seulement de quelques centièmes de seconde ³ l'homophonie de la rime. Il ne semble donc pas que la poursuite d'un si mince résultat mérite les efforts considérables des poètes, et l'on ne saurait souscrire aux formules absolues de Banville : « Sans la consonne d'appui, pas de rime, et, par conséquent, pas de poésie; le poète consentirait plutôt à perdre un de ses bras ou une de ses jambes qu'à marcher sans la consonne d'appui. »

Il suffit de rimer que jamais la consonne d'appui n'a suffi à faire un bon vers ni même une bonne rime, qu'elle est indifférente à la perfection de la poésie. Quant aux jeux d'esprit qui consistent à amener l'accord du plus grand nombre possible de syllabes, ils aboutissent à une lamentable cacophonie par suite de la place variable qu'occupent les temps marqués, comme on peut le constater dans ces deux alexandrins de Marc Monnier qui concentrent et poussent à l'absurde les théories de Banville :

Gall, amant de la reine, alla (tour magnanime)

Galamment de l'arène à la tour Magne, à Nîmes.

Il n'y a plus là qu'un chaos de sonorités qui se répètent confusément : l'oreille doit renoncer à en pénétrer le sens à la première audition, car elles s'ordonnent en des groupes différents, ce qui les rend inintelligibles.

1. Banville, *Petit traité de poésie française* (1883), p. 56.

2. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 231-232.

3. Cf. la durée de l'*f* et de l'*m* des mots *profonde* et *monde* dans les vers de *Bérénice* cités plus haut; d'ordinaire la consonne est encore bien moins longue.

Mais, entre la voyelle accentuée de la rime et la consonne dont elle est précédée, peut encore trouver place un son intermédiaire, voyelle ou semi-voyelle, et cette éventualité, que les traités n'ont pas manqué d'envisager, est la source d'un certain nombre de prescriptions traditionnelles qu'enregistrent soigneusement tous les théoriciens. La question est traitée par Quicherat à trois pages différentes de son volume : « Une diph-tongue, est-il écrit dans la première¹, rime bien avec une finale écrite de même et de même consonance, mais qui forme deux syllabes, comme *dieux* : *odi-eux* et *grossier* : *justifi-er*. » Un autre passage² contient cette autre règle : « On trouve de temps en temps dans les meilleurs poètes une voyelle simple rimant avec une diph-tongue, comme *ciel* : *éternel* et *cieux* : *heureux*; ces rimes ne satisfont pas complètement l'oreille. » Ailleurs enfin³ le même auteur défend de faire rimer *acti-on* avec *raison*.

La première règle doit être admise sans protestation : il n'y a aucune raison pour interdire les associations de mots dont l'un fait précéder sa syllabe tonique d'une semi-voyelle, tandis que l'autre la fait précéder d'une voyelle, selon les classifications des dictionnaires de rimes. En fait, les hiatus intérieurs se réduisent généralement dans la déclamation par synérèse des diph-tongues, et il y a alors identité complète des deux rimes. Je trouve un exemple de cette réduction dans ces deux vers du *Moi* de V. Hugo :

Vous dites à l'oreille au plus mystérieux
De vos amis de cœur, ou, si vous l'aimez mieux...

dont M. l'abbé Rousselot transcrit ainsi le phonogramme :

*vu ditʒ a l' orèy ô plû misteryè
dœ vœz ami dœ kœr, u, si vu l'emé myè . .*

Le diseur n'est d'ailleurs nullement gêné de laisser subsister un disparate, et même il le crée au besoin :

Où qu'une voix des nuits tendre et délicieuse,
S'élève tout à coup, chantât ? — Capricieuse !

U	ku	na	vva	de	nāi	tā	dre	de	li	si	de	zæ
										syæ		
14	16	12	40	14	59	72	20	14	14	102	20	
∨	∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	∨	—	∨	* 62
Se	læ	vā	tu	ta	ku	ēā	ta	Ka	pri	si	de	zæ
16	14	46	20	19	54	48	24	26	42	24	80	26
∨	∨	—	∨	∨	—	—	∨	* 194	∨	∨	—	∨
												* 56

(*Hern.*, 23-24 A.)

La synérèse est faite dans la première rime, mais la diérèse se maintient dans la seconde. Le même phénomène se retrouve dans ces deux vers de *Ruy Blas* :

Mais voyez. — Du ponant jusques à l'orient,
L'Europe qui vous hait vous regarde en riant.

(*R. B.*, 18-19.)

1. Quicherat, *Traité de versification française*, 2^e éd. Hachette, 1850, p. 27.

2. *Ib.*, p. 37.

3. *Ib.*, p. 31.

La seconde règle donnée par Quicherat n'est propre qu'à causer aux poètes un embarras inutile. Outre que, comme il le fait observer, les meilleurs écrivains montrent quelque liberté à cet égard, témoin cet exemple de Racine :

Mais à peine le ciel eût rappelé mon père,
Dès que ma triste main eût fermé sa paupière, . . . (Bér., 13-14.)

il n'y a point de raison pour prohiber la rime d'une voyelle simple avec une diphtongue, et la semi-consonne, pas plus que tout autre son, n'a jamais altéré le timbre de la voyelle dont elle est suivie. Le groupe *pyèr* dans le mot *paupière* est analogue au groupe *plèr* dans le mot *déplaire*, au groupe *brèr* dans le mot *libraire*. Le *y* tient la place des consonnes *l* et *r* dans ces derniers mots, et l'on n'a jamais songé à interdire la rime de deux consonnes, auxquelles succède une voyelle, avec une seule consonne accompagnée de la même voyelle. Donc, si l'on admet des finales comme celles-ci :

Le plus terrible des enfants
Que le nord eût portés jusque-là dans ses flancs (La Fontaine : *Le chêne et le rosseau*.)

S'appuyant à mon bras
Parlait tout bas, (Banville : *Stalactites, A la Font-Georges*.)

on doit admettre les rimes *ciel* : *éternel*, *cieux* : *heureux*. Les plus délicats puristes parmi les parnassiens, Leconte de Lisle et Banville, ne se sont pas fait faute de les employer et leur oreille n'en était point choquée.

L'interdiction enfin d'unir des mots comme *acti-on* et *raison*, *mou-ette* et *galette*, etc. . . ne paraît pas plus acceptable.

De deux choses l'une en effet. Ou bien la diérèse de la diphtongue se maintient, et je n'en ai trouvé, pour le cas dont il s'agit, qu'un seul exemple à la fin du vers, dans la déclamation d'un seul sujet sur quatre. La rime est alors constituée par l'homophonie de la voyelle soit seule, ce qui est le fait d'un grand nombre de rimes, soit accompagnée d'articulations qui la suivent, comme on le verra plus loin, et il n'y a pas de quoi motiver aucune proscription :

Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine,
Me force à travailler moi-même à ta ruine.

<i>E</i>	<i>se</i>	<i>ta</i>	<i>frè</i>	<i>dæ</i>	<i>vuàr</i>	<i>dâ</i>	<i>lor</i>	<i>dræ</i>	<i>ma</i>	<i>sa</i>	<i>si</i>	<i>noë</i>
10	12	17	28	16	40	18	24	11	20	20	47	17
∪	∪	∪	∩	∪	—	∪	—	∪	∪	∪	—	∪ 7 31
<i>Mæ</i>	<i>for</i>	<i>sa</i>	<i>tra</i>	<i>va</i>	<i>yé</i>	<i>mwa</i>	<i>mèm</i>	<i>a</i>	<i>ta</i>	<i>ru</i>	<i>wi</i>	<i>næ</i>
23	56	16	33	16	53	39	58	9	26	18	43	18
∪	—	∪	∩	∪	—	∪	—	∪	∩	∪	—	∪ 7 39

(Cél., 21-22 J.)

Ou bien la synérèse a lieu, ce qui s'est produit pour les mêmes vers dans la bouche des trois autres sujets, et l'on retombe dans le cas précédemment examiné, à propos duquel on a montré que les combinaisons prohibées (*Dieux* : *deux*) sont légitimes.

Ces observations faites, on peut poser les règles suivantes :

1° L'homophonie de la voyelle finale accentuée suffit, mais il faut alors, si l'on veut s'en tenir à elle, qu'elle ne soit suivie d'aucune consonne ou que cette consonne soit muette (fig. 2) :

Cette grandeur sans borne et cet illustre rang

Qui m'ont coté jadis tant de peine et de sang...

<i>Se</i>	<i>tæ</i>	<i>grâ</i>	<i>dârr</i>	<i>sâ</i>	<i>bor</i>	<i>ne</i>	<i>se</i>	<i>tîl</i>	<i>lus</i>	<i>traæ</i>	<i>râ</i>
16	10	24	25	20	28	21	13	15	18	18	23
∞	∨	∨	—	∨	—	∞	∨	∨	∨	∨	∞ * 49
<i>Ki</i>	<i>mô</i>	<i>ku</i>	<i>té</i>	<i>ja</i>	<i>dîs</i>	<i>tâ</i>	<i>dar</i>	<i>pên</i>	<i>e</i>	<i>dæ</i>	<i>sâ</i>
16	13	16	20	16	37	20	16	27	4	10	23
∞	∨	∨	—	∨	—	∞	∨	—	∨	∨	∞ * 71

(Cin., II, 3-4 l.)

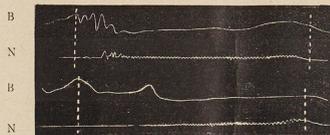


FIG. 2. — La syllabe terminale de ces deux vers :

Cette grandeur sans borne et cet illustre rang,

Qui m'ont jadis coté tant de peine et de sang...

dans la déclamaion de *l*. Il n'y a aucune trace, après la voyelle *æ*, d'un *g* que le graphique, par une explosion, laisserait constater s'il était prononcé.

2° Quand la voyelle accentuée finale est suivie d'un groupe d'autres articulations, ces articulations doivent être identiques, sauf que l'*æ* muet qui termine le vers peut subsister ou s'effacer dans la prononciation :

Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes,

Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.

<i>E</i>	<i>kâ</i>	<i>traæ</i>	<i>ma</i>	<i>du</i>	<i>lârr</i>	<i>ja</i>	<i>re</i>	<i>sâ</i>	<i>ti</i>	<i>dæ</i>	<i>car</i>	<i>mæ</i>
10	20	12	18	20	34	27	14	25	15	15	46	13
∞	—	∨	∨	∨	—	∞	∨	—	∨	∨	—	∞ * 33
<i>Kâ</i>	<i>tu</i>	<i>n(æ)</i>	<i>mê</i>	<i>si</i>	<i>eër</i>	<i>u</i>	<i>te</i>	<i>sûi</i>	<i>yé</i>	<i>me</i>	<i>lar</i>	<i>mæ</i>
20	22	22	25	34	12	16	17	22	12	49	14	14
∞	∨	∨	∨	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞ * 59

(Cid., 17-18 G.)

Cependant, si la déclamation redouble la consonne qui suit la voyelle tonique dans l'un des deux vers, tandis qu'elle la laisse simple dans l'autre, la rime est encore bonne (fig. 3).

Quoi? sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne?

<i>K̄wa</i>	<i>sā</i>	<i>ka</i>	<i>nī</i>	<i>ser</i>	<i>mā</i>	<i>nī</i>	<i>da</i>	<i>evār</i>	<i>vu</i>	<i>ra</i>	<i>tyēn</i>	<i>na</i>	
44	47	18	20	36	47	15	10	41	14	18	48	22	
—	104	—	✓	✓	—	✓	✓	—	✓	✓	—	✓ 60	
<i>Ra</i>	<i>eer</i>	<i>ed</i>	<i>ru</i>	<i>na</i>	<i>grē</i>	<i>ka</i>	<i>a</i>	<i>mā</i>	<i>du</i>	<i>n(æ)</i>	<i>trwa</i>	<i>yē</i>	<i>na</i>
28	28	32	12	10	46	21	13	55	21	35	60	27	
✓	✓	—	✓	✓	—	✓ 37	✓	—	✓	✓	—	✓ 28	

(Andr., 9-10 A.)

B
N
B
N



Fig. 3. — Les deux rimes *retienne* et *Troyenne* (Andr., 9-10 A.). Dans la première (en bas) l'*n* est double; dans la seconde (en haut) l'*n* est simple. La syllabe féminine est délimitée par les verticales pointillées, et l'*n* est soulignée horizontalement.

Parfois une prononciation dialectale sait se passer, outre la liberté propre à l'*e* muet, de l'identité des articulations qui suivent la voyelle accentuée finale, mais le plus souvent elle ne le fait que dans certaines limites, substituant par exemple la consonne sourde à la consonne sonore correspondante : *α* nous fournit ce cas :

J'aimais, je soupirais dans une paix profonde :
Un autre était chargé de l'empire du monde.

<i>Je</i>	<i>mē</i>	<i>jæ</i>	<i>su</i>	<i>pī</i>	<i>rē</i>	<i>dā</i>	<i>χu</i>	<i>n(α)</i>	<i>pē</i>	<i>pro</i>	<i>fōt</i>	
24	34	12	16	21	24	17	19	17	25	37		
✓	—	✓	✓	✓	—	✓	✓	✓	✓	✓ 49		
<i>Ē</i>	<i>nō</i>	<i>tre</i>	<i>te</i>	<i>ear</i>	<i>jē</i>	<i>dæ</i>	<i>lū</i>	<i>pī</i>	<i>r(α)</i>	<i>du</i>	<i>mō</i>	<i>dæ</i>
14	21	16	21	18	25	12	15	32	15	29	8	
✓	—	✓	✓	✓	—	✓	✓	—	✓	✓	✓ 48	

(Bér., 10-11.)

Mais c'est là un fait exceptionnel : les dialectes ne sont pas de la langue littéraire, et l'on ne doit pas tenir compte de telles dérognations à l'usage quand on traite du vers français. Si donc le groupe d'articulations qui suit la dernière voyelle accentuée n'est pas identique dans les deux vers, sauf les restrictions indiquées ci-dessus relativement à l'*e* muet et à la consonne redoublée, il n'y a plus à proprement parler rime, mais simple-

ment assonance, et l'on retourne alors au procédé de la primitive poésie française, procédé repris par des écoles récentes qui voulaient rompre avec la tradition classique, et dont l'esthétique, éprise de liberté, prétendait renouveler, selon l'expression de M. R. de Gourmont ¹, « les vieilles rimes usées au duo prévu. » Ainsi *palabre* et *sabre* constituent une rime, *guimpe* et *grince* seulement une assonance.

Il est juste de maintenir comme règle l'identité des consonnes sonores qui suivent la voyelle organique, parce que, dès que l'écho est formé, l'oreille s'étonnerait d'une dissonance qui ruinerait l'harmonie établie. La consonne continue d'ailleurs la ressemblance des voyelles et acquiert de l'importance par le seul fait qu'elle termine le mot — avec ou sans *e* muet —, et qu'elle est le dernier son qui retient l'attention de l'auditeur. A peine pourrait-on admettre une exception pour certaines associations qu'on rencontre chez Ronsard et la plupart des poètes du xvi^e siècle, associations fondées non plus sur l'identité, mais sur l'analogie de consonnes peu éloignées l'une de l'autre : *triple et terrible, sobre et noble*. Mais ce ne sont déjà que des assonances d'un rang supérieur. La question d'ailleurs se pose plus particulièrement à propos de la rime masculine, à cause des traditions établies et des règles formulées par les manuels. Elle sera discutée avec plus de détails dans les pages qu'on trouvera plus loin.

Ceci posé et du moment que l'on admet la rime *rang* et *sang*, que présentent les deux vers de *Cinna* précédemment cités, rime où le *g* est complètement muet et qui est constituée par l'homophonie de la seule voyelle finale, il faut rejeter du même coup toutes les exceptions et toutes les distinctions subtiles qu'établissent les traités.

Pour ne prendre qu'un exemple, on ne voit pas pourquoi Quicherat ², répétant des règles traditionnelles que d'autres à leur tour ont respectueusement reproduites après lui, accepte que l'on unisse les mots *Noé* et *Pasiphé*, tandis que d'une façon générale les terminaisons en *é, er, è, en i, u* et *a* « doivent rimer de la consonne qui les précède, c'est-à-dire de toute l'articulation »; pourquoi le même Quicherat admet la rime *combat* : *attendant* où la voyelle finale est suivie d'une consonne muette qui existe seulement dans l'écriture, tandis que la rime *aima* : *cultiva*, d'une constitution cependant identique, est proscrire; pourquoi (en fin C. Tisseur ³), d'ordinaire plus critique, écrit une phrase dont on renonce à comprendre le sens, déclarant que *i, é, u* au moins ont besoin que « leur acuité soit adoucie par une consonne d'appui identique dans les deux rimes ». Toutes ces recherches et ces classifications de difficultés inutiles ne méritent point l'attention des poètes.

Mais si l'homophonie de la voyelle accentuée finale et des articulations dont elle est suivie, quand ces dernières existent, est nécessaire à la constitution de la rime, il faut ajouter que souvent cette homophonie se borne à être simplement approximative. L'oreille se contente fréquemment de ces approximations dont il nous faut dire quelques mots. Le timbre se modifie lorsqu'il y a enjambement, comme on le verra plus loin, mais il s'altère aussi selon les variations de l'accent, ce qui mérite quelques explications.

M. l'abbé Rousselot a défini ce phénomène. « Il y a deux cas, écrit-il ⁴ : « ou bien une syllabe tonique devient atone, soit dans la dérivation (*tête, tétu*), et la conjugaison (*pêche, pêcher*), soit dans la phrase (*bas et bas de soie*); ou bien une syllabe déjà accentuée reçoit un accent supplémentaire (*va à la cave — oh ! la belle cave !*). La voyelle ainsi modifiée par rapport à l'accent subit un changement de timbre : *i*° en devenant atones, les voyelles ouvertes ou fermées, *au é* et *à*, s'affaiblissent en moyennes : *á* en *a*, *é* en *e*, *ò* et *ó* en *o*, *è* et *é* en *a*, *i* en *i*, *ú* en *u*, *ú* en *u*; mais *é* se change en *é*, *è* en *è*... 2° en recevant l'accent et en se prolongeant, les voyelles moyennes deviennent ouvertes, à l'exception de *i*, *u*, *u* qui se ferment ». En d'autres termes, le degré d'ouverture ou de fermeture des voyelles dépend de l'importance du temps marqué qu'elles supportent, et l'homophonie est d'autant moins parfaite que les différences de ces temps marqués sont plus considérables. Par contre une prononciation emphatique rapprochera quant au timbre l'atone de la tonique primitive et la rétablira dans sa tonalité première (que tu es donc tétu ! — é).

1. R. de Gourmont, *Esthétique de la Langue française*, p. 222.

2. Quicherat, *Traité de versification française*, 2^e édit. Hachette, 1850, p. 28-29.

3. Tisseur, *Modestes observations*, p. 184.

4. Rousselot et Laclotte, *Précis de prononc. française*, p. 100.

C'est en ce sens que le même auteur écrit ailleurs¹ : « Devant les consonnes *v* et *j*, finales dans la prononciation, *o* est moyen, *a*, *e*, *æ* légèrement ouverts, *i*, *u*, *u* moyens ou légèrement fermés. » Évidemment toutes les définitions de timbre sont forcément imparfaites, et l'on doit s'en tenir, au point de vue théorique, à des catégories simples et un peu grossières; en particulier la transcription phonétique dont nous avons usé indique l'usage général, sans toujours tenir compte des variations qui se produisent dans les déclamations individuelles et que nous voudrions faire apparaître.

Une différence de timbre, et par conséquent une inexactitude de rime, semble se faire sentir dans ces vers de Racine :

Si, dès le premier mot, renversant tous ses droits,
Je fondaï mon bonheur sur le mépris des lois.

(*Bér.*, 24-25.)

L'*a* est moyen dans chacun des deux mots *droits* et *lois* (*drwa* et *luw*), et pourtant, comme l'expression exige une emphase plus grande dans le premier vers, une oreille très exercée peut se rendre compte que l'*a* de *droits* a une tendance à se fermer, tandis que celui du second mot conserve son timbre ordinaire.

C'est peut-être là une simple illusion : cependant on peut trouver des cas où les modifications de la tonalité sont susceptibles d'être définies d'une façon plus certaine. Nous voulons parler des déplacements d'accent qui peuvent se rencontrer en tout endroit du vers et qui n'épargnent pas plus la syllabe de la rime que les autres. Il faut distinguer plusieurs degrés, et pour chacun comparer la rime altérée avec celle à laquelle elle est associée, sans oublier que la durée, dans le phénomène qui nous occupe, joue un plus grand rôle que la hauteur musicale et l'intensité.

1° L'accent temporel se trouve seul déplacé par suite de l'effort oratoire, tandis que les accents de hauteur musicale et d'intensité subsistent dans leur position normale : les vers enregistrés n'en présentent aucun exemple, mais il est très vraisemblable que de tels cas peuvent se constater.

2° L'accent temporel et l'accent d'intensité remontent, tandis que l'accent musical se maintient. On rencontre ce cas dans le second des vers suivants :

On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants.

Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs,...

Ô	<i>dis</i>	<i>tég</i>	<i>æ</i>	<i>grâ</i>	<i>li</i>	<i>o</i>	<i>lô</i>	<i>ri</i>	<i>do</i>	<i>tô</i>	<i>bâ</i>
14	28	45	19	53	39	11	32	19	22	35	36
∨	∨	—	∨	∨	∨	—	—	∨	∨	—	∨ 93
200	200 260	240 220	220	200 200 200	200 240	180	180 220	200 220	180 200	180	160 160-140
	○	○			○		○	○			
10	30	100	10	15	10	20	35	10	15	10	10-5
		△		△			△		△		
Tu	<i>pré</i>	<i>æ</i>	<i>ma</i>	<i>l(æ)</i>	<i>lu</i>	<i>se</i>	<i>tâ</i>	<i>sur</i>	<i>dox</i>	<i>vuyé</i>	<i>bû</i>
19	58	13	20	43	20	28	20	19	44	30	97
	— + 62	∨	∨	—	∨	—	∨	∨	—	—	∨ 97
220	200 260	200	200 220	200 240-260	220	240	220 180	200 220	200 200 220	200	240-280
	○			○		○					○
10	40	5	20	40-30	15	20	10	30	5 60		25-20
		△		△		△			△		△

Autres exemples : *Hern.*, 19 E — *P. G.*, 24 E — *P. G.*, 31 E — *P. G.*, 32 E.

1. Rousselot et Laclotte, *Précis de prononc. française*, p. 128.

U	næ	fam	a	jæ	nu	pri	yæ	e	søj	e	på	li	
6	16	42	17	21	38	64	19	20	62	12	30	25	
∨	∨	—	∨	∨	∨	—	∨	* 14	∨	∨	∨	∨	
260	280 300	320 320	320	240 300	300 300	280 360	340 340	280	280-320	240	240	280	200 200
		○	●					○					
15	70	70	40	70	70	85	65	85	100-110		60	30	5
		△				△			△		△		

(P. G., 11-12 E.)

Du moins il arrive fréquemment que, le changement ayant lieu seulement pour l'une des finales associées, l'homophonie de la rime est seulement toute relative. Et au surplus, de deux fins de vers, celle qui supporte l'accent le plus considérable est aussi celle qui est la plus ouverte ou la plus fermée, selon la voyelle qui entre dans la composition de la syllabe terminale.

Mais il reste à dire que l'oreille des Français d'aujourd'hui est en général assez insensible à ces inexactitudes. On distingue très peu *a* et *à* (*chat* et *char*), *e* et *é*, *e* et *ê*, *æ* et *â*, *æ* et *à*¹, *i* et *î*, *u* et *û*, *u* et *ü*. Un fin lettré m'a déclaré que l'*æ* est le même dans *jeune* et dans *cœur* (*â*) et dans les deux syllabes du mot *heureux* (*ê*); le peuple parisien, qui en parlant fait une différence entre il *clone* (*î*) et un *clou* (*u*), est incapable de la définir et n'y reconnaît en gros que le même son. En d'autres termes toutes les moyennes, selon l'audition courante, se classent dans des catégories qui les font monter ou descendre d'un degré, et sont confondues très facilement avec les ouvertes ou les fermées, du même ordre. Par contre on distingue parfaitement *â* de *à*, *ô* de *o*, *ê* de *é*, *â* de *â*, les moyennes étant généralement tenues soit pour des voyelles ouvertes, soit pour des voyelles fermées. Pratiquement ces classifications suffisent et il semble qu'on puisse proposer aux poètes les règles suivantes : tous les *i* riment ensemble, de même que tous les *u* et tous les *u*, mais il faut éviter d'unir un *ô* et un *o*, un *ê* et un *â*, un *é* et un *é*.

On doit admettre que sur ce point l'oreille française a été autrefois plus exigeante qu'à notre époque. En effet le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596) sépare soigneusement les voyelles ouvertes des voyelles moyennes, et les moyennes des fermées. Dans bien des cas la différence s'est effacée, et cependant les ouvrages modernes la maintiennent. Sommer² discerne *eme* long de *eme* moyen et de *eme* bref — ces mots de « bref » et de « long » n'ayant évidemment leur origine que dans la qualité du timbre — de même et long de *el* bref, de telle sorte que *blème* et *centième* et *sème* ne peuvent rimer ensemble, pas plus que *benêt* et *bonnet*. Ces distinctions ne servent guère qu'à encombrer les manuels de prescriptions inutiles, l'accent suffisant à égaliser les légers disparates qui peuvent encore se manifester dans les prononciations individuelles.

Par contre on ne saurait trop protester quand on voit les poètes négliger les nécessités les plus essentielles, unissant des mots comme *Antigone* et *trône*, *femme* et *infâme*. Il est une fois de plus extrêmement remarquable qu'ils se conforment aveuglément à des habitudes qui n'ont désormais aucun sens, tandis qu'ils méprisent ce qu'il y a de plus vivant dans la langue. Les traités à ce propos ont raison quand ils s'indignent de ces libertés, car il est bien clair qu'il n'y a pas ici de tradition qui tienne, et que, pour exister chez Racine ou Voltaire, de telles rimes n'en sont pas moins fausses. Il est d'ailleurs évident que les classifications des dictionnaires en usage devraient être soigneusement révisées : il est certain que pour les Parisiens l'*a* de *lace* et de *Parnasse* ne s'accorde pas avec celui de *populace* et de *pinasse*, comme le prétend le lexique que j'ai devant les yeux³; c'est là une prononciation provinciale. Toute rime qui repose sur la confusion de *ò* et de *ó*, de *ê* et de *é*, de *è* et de *é* doit être impitoyablement déclarée mauvaise et par les manuels et par les poètes.

Il faut enfin noter qu'une altération du timbre de la rime dans la bouche du diseur peut être voulue et raisonnée : elle provient alors du désir

1. L'*e* et l'*æ* moyens se rapprochent tour à tour de leurs variétés ouvertes et fermées, sans se confondre avec elles.

2. *Petit dictionnaire de rimes françaises* (6^e édit. Paris, Hachette, 1876), p. 122-123 et p. 191.

3. Sommer, p. 44 et 91.

de produire un effet littéraire et dans ce cas elle est légitime. Je la sens très bien à l'audition du phonogramme qui reproduit la déclamation de M. Delaunay dans la fable de La Fontaine : le *Corbeau et le Renard* :

Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.
A ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie,
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.

Les *à de bois, joie et proie* sont les mêmes (*brûé, jué, prué*). Celui de *voix* est beaucoup plus grave. L'artiste a voulu rendre sensible à l'oreille l'ironie des mots, et il a ouvert largement la bouche, comme le corbeau ouvre son bec. L'identité du timbre se trouve détruite et il en résulte un son qu'on pourrait transcrire par la graphie *â* (*evâ*).

**

On appelle rime féminine, disent les traités, celle qui est constituée par une voyelle tonique, suivie d'une syllabe composée soit d'une consonne et d'un *e* muet, soit d'un *e* muet seul. C'est elle que nous allons maintenant étudier.

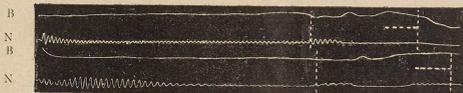


FIG. 4. — La finale de ces deux vers :

Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre,
Et monté sur le faite, il aspire à descendre.

(déclamation de J.) Dans la dernière syllabe placée entre deux verticales pointillées, l'*e* muet, après l'explosion du *d* et les battements de l'*r*, ceux-ci faibles, mais visibles, se révèle par des vibrations que souligne le pointillé horizontal.

Les diverses déclamations enregistrées présentent certaines rimes conforme à la définition donnée par les théoriciens. En voici un exemple dans ces deux vers :

Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre,
Et monté sur le faite, il aspire à descendre.

<i>Il</i>	<i>sæ</i>	<i>ra</i>	<i>mèn</i>	<i>â</i>	<i>svœa</i>	<i>na</i>	<i>yâ</i>	<i>plû</i>	<i>zû</i>	<i>s(æ) prâ</i>	<i>drae</i>	
15	18	16	20	15	50	19	15	25	15	65	18	
∨	∨	∨	—	∨	—	∨	∨	—	∨	—	∨ 30	
<i>E</i>	<i>mô</i>	<i>tê</i>	<i>sur</i>	<i>læ</i>	<i>fêt</i>	<i>i</i>	<i>las</i>	<i>pîr</i>	<i>a</i>	<i>de</i>	<i>sâ</i>	<i>drae</i>
10	33	22	16	12	51	8	25	34	13	16	57	23
∨	—	∨	∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	—	∨

La syllabe finale du texte, survenant après la tonique, a été prononcée (fig. 4).

NOTE. — L'alexandrin.

(Cim., 13-14 J.)

Mais il s'en faut de beaucoup qu'il en soit toujours ainsi. Il faut distinguer deux cas.

1° L'e muet suit immédiatement la voyelle accentuée, comme dans les mots : *scie, boue, bèveue*. Dans cette position, il ne se maintient pas chez les contemporains, ni dans le langage courant de la conversation, ni en poésie. Le second morceau de *Cinna* que nous avons fait inscrire, fournit une série d'alexandrins intéressants :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde...
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit,
Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit.
L'ambition déplaît quand elle est assouvie,
D'une contraire ardeur son ardeur est suivie...

Aucun des sujets n'a marqué par sa prononciation, pour les finales *jouit* et *assouvie*, que la première constitue une rime masculine et la seconde une rime féminine. I par exemple a déclamé :

<i>E</i>	<i>hō</i>	<i>sē</i>	<i>s(α)</i>	<i>de</i>	<i>mē</i>	<i>si</i>	<i>tō</i>	<i>hō</i>	<i>nā</i>	<i>ju</i>	<i>t</i>
9	21	33		15	22	18	24	14	19	37	
∨	∨	—		∨	—	∨	—	∨	∨	* 81	
<i>Lā</i>	<i>bi</i>	<i>si</i>	<i>ō</i>	<i>dē</i>	<i>plē</i>	<i>kū</i>	<i>te</i>	<i>le</i>	<i>ta</i>	<i>su</i>	<i>v(α)</i>
19	13	29		17	36	17	11	11	17	17	30
∨	∨	—		∨	—	∨	∨	∨	∨	∨	—



FIG. 5. — En haut le mot *jouit*, en bas, la dernière syllabe du mot *assouvie* dans ces deux vers :

Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit.
L'ambition déplaît quand elle est assouvie...

(déclamation de I). Les deux rimes sont exactement comparables.

Le tracé montre qu'il n'y a pas trace d'e muet (fig. 5).

Il est rare qu'il en soit autrement. Le cas s'est produit pourtant dans ces deux alexandrins dits par J :

Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie...

<i>Á</i>	<i>Ro</i>	<i>dri</i>	<i>gæ</i>	<i>i</i>	<i>le</i>	<i>vrè</i>	<i>kva</i>	<i>kæ</i>	<i>tõ</i>	<i>ne</i>	<i>n(æ)</i>	<i>mi</i>	<i>(æ)</i>
52	16	53	24	14	33	56	48	16	23	28	38	58	
—	✓	—	✓ 36	✓	—	✓ 43	—	✓	—	—	—	—	—
<i>Jæ</i>	<i>na</i>	<i>pvi</i>	<i>ta</i>	<i>bla</i>	<i>mè</i>	<i>da</i>	<i>vcar</i>	<i>fvi</i>	<i>lè</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>ya</i>	
16	14	38	14	38	63	16	27	38	25	30	38	13	74
✓	✓	—	✓	✓	—	✓	✓	—	✓	✓	✓	✓	✓ 74

(Cid, 1-2.)

L'è muet n'a point été articulé dans *emnie*, mais il l'a été dans *infamie*, où il s'est toutefois fait précéder d'une semi-consonne (fig. 6).

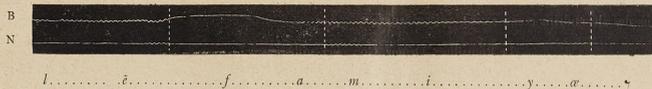


Fig. 6. — Un e muet réellement prononcé à la rime après la voyelle, dans ce vers :

Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie (Cid, 2 J.)

Le tracé est assez appuyé, mais le cas est clair. Entre l'i et l'è muet prend place un y intercalaire, reconnaissable à ses vibrations écrasées et à sa petite explosion. Ensuite apparaît la voyelle féminine.

Nous nous trouvons donc en présence d'une rime féminine accolée à une rime masculine, tandis que le vers écrit indique deux rimes féminines. Nos tableaux généraux présentent deux autres exemples semblables : IX, G 2 et P. G., 42 J. Partout ailleurs, pour tous les morceaux enregistrés et pour tous les sujets, l'è muet qui suit immédiatement une voyelle a disparu. Je l'ai cependant rencontré dans des conditions identiques à l'intérieur du vers, mais une seule fois : l'émission des syllabes avait été interrompue par un silence, et l'élosion prévue par le poète n'avait pas été accomplie :

Une femme à genoux prie, et songe et pâlit.

<i>U</i>	<i>n(æ)</i>	<i>fam</i>	<i>a</i>	<i>jæ</i>	<i>nu</i>	<i>pri</i>	<i>ya</i>	<i>e</i>	<i>sõj</i>	<i>e</i>	<i>pá</i>	<i>li</i>
6	16	42	17	21	38	64	19	20	68	12	30	25
✓	✓	—	✓	✓	✓	—	✓ 14	✓	—	✓ 8	—	✓

(P. G., 12 E.)

Cependant, malgré le petit nombre des exemples cités, il faut signaler que la voyelle féminine de la rime, quand elle n'est pas séparée de la tonique par une consonne, est parfois maintenue artificiellement au théâtre, selon un archaïsme fortifié par la graphie usuelle et les leçons des manuels. Quelques comédiens pensent en effet que la distinction faite entre la rime masculine et la rime féminine doit être nécessairement traduite à l'oreille. M^{me} Sarah Bernhardt, par l'autorité de sa diction, semble avoir exercé à cet égard une influence indéniable, et ses confrères l'ont souvent imitée.

Elle garde l'è muet pour marquer le pathétique et l'émotion : je relève le phénomène dans le phonogramme de *Phèdre* dont M. l'abbé Roussetot m'a communiqué la transcription phonétique. Ces vers :

Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée ou perdue,

(*Phèdre*, v. 28-29.)

deviennent dans sa prononciation :

E fêdr ô labirîti avec vu desâdîta
CE se sarê-t-avec vu ratruvê u perdîta.

La fréquence des cas où l'*e* muet est conservé n'est cependant pas considérable. Dans la scène de *Phèdre* dont il s'agit, M^{me} Sarah Bernhardt prononce en effet *Texté* (Thésée, v. 1), *devâcée* (devancée, v. 20), *pâsê* (pensée, v. 21). Dans *Le Mot* de V. Hugo, M. de Féraudy articule *kru* (crués, v. 21), et *ru* (rués, v. 22). Dans le *Corbeau* et le *Renard* de La Fontaine, dit par M. Delaunay, je rencontre *juâ* (joie, v. 10) et *pruâ* (proie, v. 12).

Il faut donc bien noter que la diction de M^{me} Sarah Bernhardt ne va pas sans instabilité ni sans contradiction. C'est le sort de toute déclamaion archaïque qui s'efforce de maintenir artificiellement des sons disparus. Il est presque impossible, sous peine d'encourir le ridicule, de faire sentir la voyelle féminine dans des alexandrins comme ceux qui suivent :

Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc, et les montagnes bleues,

(*R. B.*, 16-17.)

tant à cause de l'enjambement que de la rapidité de débit nécessaire. Mais en outre aucun comédien ne se fait scrupule, quand les exigences de l'expression ne sont pas aussi pressantes que dans le précédent exemple, et quand deux rimes semblables se trouvent accolées, de garder l'*e* muet dans l'une et de le supprimer dans l'autre. On se trouve alors en présence d'une terminaison féminine conforme aux définitions des traités, mais qui rime avec une terminaison masculine, tout comme dans les vers cités plus haut (*Cid*, 1-2 J — *P. G.*, 41-42 J). Le plus souvent et presque généralement, la suppression a lieu dans les deux finales.

Résumons donc. La voyelle féminine qui suit immédiatement la tonique homophone du vers, dans des mots comme *scié*, *boue*, *bévue*, s'entend parfois à la scène ou dans la bouche de Français influencés par la déclamaion du théâtre. Mais elle n'est maintenue que par un très petit nombre d'acteurs et par une fraction encore moindre des contemporains cultivés. Pour la masse, elle a perdu toute existence propre, aussi bien dans la poésie que dans la prose et dans la conversation courante.

Est-ce à dire pourtant qu'il n'y ait aucune différence entre un mot terminé par une voyelle simple (rime masculine) et un mot terminé par une voyelle suivie d'un *e* muet non prononcé (rime féminine)? La question vaut la peine d'être examinée.

Qu'il soit d'abord bien entendu que la voyelle pure et la voyelle suivie d'un *e* muet ont le même timbre, sauf l'exception indiquée dans le passage que nous allons citer. M. l'abbé Rousselot¹ insiste sur le fait que le français moderne, à Paris, a réalisé l'identité de ces terminaisons : « Les voyelles suivies d'un *e* muet final, écrit-il, sont généralement fermées... : *aimée* (é), *finie* (i), *bleue* (ê), *nue* (é), *boue* (u) ; la terminaison *-aie* est un *é* ouvert : *cratie* (é)... Comparées aux précédentes, les voyelles *é*, *e* (r), *i*, *eu*, *u* sont fermées ; ou est moyen : *aimé* (é), *fini* (i), *lieu* (ê), *cru* (u), mais *cou* (u). Est également fermé l'*e* de : *j'ai*, *gai*, *guai*, *quai* (é) ; les futurs (*aurai*, *chanterai*, etc...) sont moyens (e). Les autres finales écrites *-ai* sont ouvertes : *hai* (é). » Par contre, il reconnaît que les finales suivies d'un *e* muet sont légèrement plus longues que les autres, et les recherches faites par M. Poirot sur ce point particulier aboutissent aux résultats que nous allons exposer.

M. Poirot², usant des mêmes méthodes d'expérimentation que nous, a comparé les mots *chanté* et *chanté*, *portail* et *bataille*, *sorti* et *sortié*, *rompus* et *rompues*, *cou* et *boue*, etc... Son article, dont nous n'avons eu connaissance qu'après avoir procédé nous-même à l'enquête dont on trouvera

¹ Abbé Rousselot et F. Laclotte, *Précis de prononciation franç.*, p. 140-142.

² Poirot, *Mémoires de la Société néo-philologique d'Helsingfors*, III, 1903, p. 540 et sq.

plus loin le détail, porte dans sa conclusion que le mot terminé dans l'écriture par la voyelle féminine est toujours plus long et musicalement moins haut que le mot analogue terminé par toute autre voyelle seule ou suivie d'une consonne muette. Nous laisserons de côté cette question de hauteur musicale, puisque l'acuité des finales varie, on peut le constater par la seule oreille, selon la place qu'occupe le vers dans la phrase. Mais nous retiendrons du moins cette déclaration : « Un *é* muet disparu de la prononciation en tant que son indépendant laisse pourtant des traces de sa présence dans des modifications apportées à la syllabe qui le précède, que celle-ci soit ouverte ou fermée. Ces modifications se traduisent par un allongement de cette syllabe...; le féminin a une voyelle plus longue que le masculin. »

Les observations que nous avons faites sur des vocables isolés et séparés par un silence, mais enregistrés successivement de façon à former une

	G		H		M			G		H		M	
	1 ^{re} fois	2 ^e fois	1 ^{re} fois	2 ^e fois	1 ^{re} fois	2 ^e fois		1 ^{re} fois	2 ^e fois	1 ^{re} fois	2 ^e fois	1 ^{re} fois	2 ^e fois
<i>envie</i>	23	20	17	20	20	19	<i>à l'envi</i>	21	21	14	13	21	17
<i>copie</i>	25	20	20	17	26	25	<i>épi</i>	23	19	16	16	24	22
<i>partie</i>	22	20	20	25	24	26	<i>parti</i>	20	20	17	15	22	23
<i>il crie</i>	20	20	19	21	21	26	<i>le cri</i>	20	18	11	13	18	24
<i>foie</i>	28	28	25	30	30	30	<i>foi</i>	29	30	24	24	31	31
<i>abois</i>	35	29	26	32	29	34	<i>aboi</i>	30	28	27	20	26	31
<i>courroie</i>	24	29	26	42	30	36	<i>charroi</i>	31	30	24	24	26	30
<i>soie</i>	31	37	19	24	32	34	<i>soi</i>	32	31	22	23	31	33
<i>nue</i>	26	20	22	21	28	28	<i>nu</i>	24	24	12	12	26	26
<i>tortue</i>	25	18	19	18	28	26	<i>vertu</i>	20	19	12	13	23	23
<i>sangsue</i>	20	18	19	23	28	27	<i>pansu</i>	18	17	10	13	23	23
<i>bévue</i>	18	19	15	19	23	29	<i>revu</i>	17	20	18	14	19	24

même série, concordent avec celles de M. Poirot; il s'agira ensuite de chercher si les lois générales, valables dans les conditions qu'on vient d'indiquer, s'appliquent encore à la déclamation du vers, et si les durées ne s'y laissent point influencer, à la rime, par le sens général et la valeur littéraire du contexte.

Les mots inscrits (cf. le tableau ci-dessus) l'ont été deux fois chacun, par G, H, M, et sont les suivants : *envie, copie, partie, il crie, foie, abois, courroie, soie, nue, tortue, sangsue, bévue*. On les compare à ceux-ci : *à l'envi, épi, parti, le cri, foi, charroi, soi, nu, vertu, pansu, revu*. L'ordre a été tantôt celui qui précède; tantôt au contraire la disposition a été alternante, selon la succession *envie, à l'envi, copie, épi, etc.* Tandis que M. Poirot a mesuré la longueur de la voyelle, nous donnons celle de la dernière syllabe tout entière. Aussi bien est-ce la syllabe seule qui importe

surtout au point de vue de la versification, et d'ailleurs, *mutatis mutandis*, la durée de la consonne reste sensiblement la même dans les termes qu'on oppose l'un à l'autre. Le chiffre indique pour chaque mot la valeur de la finale ¹, en centièmes de seconde.

Il ressort de ce tableau que la finale féminine 54 fois est plus longue que la finale masculine correspondante, que 16 fois elle est plus brève et qu'il y a égalité dans deux cas seulement. La durée plus grande des syllabes terminées par un *e* muet est donc nettement établie, qu'il y ait eu alternance et juxtaposition des vocables qu'on voulait étudier (*envie*, à *l'envi*, etc..., 1^{re} fois), ou qu'ils aient été séparés l'un de l'autre par un intervalle de temps assez considérable. les termes féminins étant prononcés d'abord, les masculins ensuite (2^e fois). Nos résultats confirment donc les expériences de M. Poirot aussi bien que l'opinion de M. l'abbé Rousselot. Si l'on regarde au contraire comme équivalentes les syllabes qui ne présentent entre elles que la minime différence de 1^{re}, 4 finales masculines seulement l'emportent sur les féminines. Donc, quoique le phénomène n'aïlle pas sans exceptions, exceptions rares à la vérité, on peut dire que le mot isolé, terminé par une voyelle pure, est moins long en sa finale que si cette voyelle dans la graphie se fait suivre d'un *e* muet.

Mais, dans le vers, ces distinctions s'affaiblissent notablement, car l'expression modifie pratiquement la règle générale que nous venons d'exposer. Au point de vue de la déclamation, peut-on dire, il est indifférent que l'on associe la voyelle pure avec la même voyelle suivie d'un *e* muet, d'abord parce que, sans parler de la hauteur musicale, l'identité de la durée n'est en aucune façon nécessaire à la constitution de la rime, ensuite parce qu'en fait la syllabe à voyelle pure, et la syllabe terminée par la voyelle suivie d'un *e* muet non prononcé, sont tour à tour plus longues l'une que l'autre. Il suffira de donner ici comme exemple ces deux alexandrins consécutifs des *Pauvres Gens* :

Et fait râler d'horreur les agrès effarés.
Lui songe à sa Jeannie, au sein des mers glacées...

<i>E</i>	<i>fe</i>	<i>ra</i>	<i>lé</i>	<i>dor</i>	<i>rèr</i>	<i>le</i>	<i>za</i>	<i>gré</i>	<i>ze</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>
11	15	20	16	16	32	13	14	19	12	26	39
∪	∪	—	∪	∪	—	∪	∪	—	∪	∪	—
<i>Lévi</i>	<i>sôj</i>	<i>a</i>	<i>sa</i>	<i>Ja</i>	<i>ni</i>	<i>o</i>	<i>sê</i>	<i>de</i>	<i>mer</i>	<i>gla</i>	<i>sé</i> (œ)
54	53	8	19	22	45	20	29	14	20	28	31
—	—	∪	∪	∪	—	∪	—	∪	∪	∪	—

(P. G., 40-41 R.)

La seconde finale, dite féminine, a une valeur temporelle moindre que la première, qui pourtant est masculine.

Voici d'ailleurs le tableau de ces rimes pour tous les sujets. On ne les a relevées naturellement que là seulement où elles offraient matière à comparaison, et l'on ne fait pas entrer en ligne de compte celles qui sont terminées dans la graphie par une consonne non prononcée, afin que les valeurs soient absolument opposables sans discussion possible ¹.

Sujet A — *a* — Soï (*Andr.*, 15) 57 — Foi (*Andr.*, 16) 73
a (œ) — Voie (*Andr.*, 21) 60 — Joie (*Andr.*, 22) 64
é — Enfoncé (*Andr.*, 27) 57 — Glacé (*Andr.*, 28) 59 — Emporté (*Hern.*, 17) 50 — Été (*Hern.*, 18) 50
é (æ) — Plongée (*Andr.*, 29) 62 — Égorgée (*Andr.*, 30) 59

1. Il s'agit naturellement de la finale phonétique et non graphique, c'est-à-dire que l'*e* muet, puisqu'il n'a pas été prononcé, ne compte pas. Ainsi *partie* est dissyllabique comme *parti*, et c'est de *tie* et de *ti* (tous les deux phonétiquement *ti*) qu'on donne la durée.

2. Le chiffre indique pour chaque mot, en centièmes de seconde, la durée de la syllabe finale, comprise comme précédemment.

- Sujet C — é — Désabusé (*Bér.*, 16) 31 — Imposé (*Bér.*, 17) 38 — Obscurité (*Bér.*, 36) 29 — Mérité (*Bér.*, 37) 33
 é (œ) — Embarrassée (*Bér.*, 30) 45 — Glacée (*Bér.*, 31) 36
- Sujet E — i — Songez-y (*R. B.*, 34) 25 — ainsi (*R. B.*, 35) 31 — demi (*R. B.*, 22) 26 — ami (*R. B.*, 23) 26
 i (œ) — Fleurie (*Hern.*, 19) 31 — rêverie (*Hern.*, 20) 41
- Sujet F — a — Soï (*Andr.*, 15) 45 — Foi (*Andr.*, 16) 46
 a (œ) — Voie (*Andr.*, 21) 60 — Joie (*Andr.*, 22) 55
 é — Enfoncé (*Andr.*, 27) 51 — Glacé (*Andr.*, 28) 45
 é (œ) — Plongée (*Andr.*, 29) 38 — Égorgée (*Andr.*, 30) 42
- Sujet G — a — Moi (*Cid.*, 27) 42 — Toi (*Cid.*, 28) 38 — Soï (*Andr.*, 15) 43 — Foi (*Andr.*, 16) 48
 a (œ) — Voie (*Andr.*, 21) 33 — Joie (*Andr.*, 22) 50 — Ploie (*R. B.*, 36) 48 — Joie (*R. B.*, 37) 49
 é — Désabusé (*Bér.*, 16) 27 — Imposé (*Bér.*, 17) 28 — Obscurité (*Bér.*, 36) 48 — Mérité (*Bér.*, 37) 39 — Enfoncé (*Andr.*, 27) 31 — Glacé (*Andr.*, 28) 34 — Emporté (*Hern.*, 17) 53 — Été (*Hern.*, 18) 34
 é (œ) — Embarrassée (*Bér.*, 30) 57 — Glacée (*Bér.*, 31) 34 — Plongée (*Andr.*, 29) 33 — Égorgée (*Andr.*, 30) 51
 i — Songez-y (*R. B.*, 34) 33 — Ainsi (*R. B.*, 35) 35 — Demi (*R. B.*, 22) 23 — Ami (*R. B.*, 23) 31
 i (œ) — Assouvie (*Cin.*, 11, 9) 42 — Suivie (*Cin.*, 11, 10) 39 — Ennemie (*Cid.*, 1) 46 — Infamie (*Cid.*, 2) 27 — Fleurie (*Hern.*, 19) 39 — Rêverie (*Hern.*, 20) 34
 ú — Perdu (*Cid.*, 19) 33 — Dù (*Cid.*, 20) 43
 ú (œ) — Abattue (*Andr.*, 25) 32 — Vue (*Andr.*, 26) 34
- Sujet I — a — Soï (*Andr.*, 15) 38 — Foi (*Andr.*, 16) 68
 a (œ) — Voie (*Andr.*, 21) 43 — Joie (*Andr.*, 22) 44
 é — Enfoncé (*Andr.*, 27) 32 — Glacé (*Andr.*, 28) 33
 é (œ) — Plongée (*Andr.*, 29) 38 — Égorgée (*Andr.*, 30) 31
- Sujet J — a — Moi (*Cid.*, 27) 51 — Toi (*Cid.*, 28) 51 — Soï (*Andr.*, 15) 46 — Foi (*Andr.*, 16) 64
 a (œ) — Joie (*Andr.*, 22) 47 — Ploie (*R. B.*, 36) 85 — Joie (*R. B.*, 37) 49
 é — Désabusé (*Bér.*, 16) 26 — Imposé (*Bér.*, 17) 29 — Obscurité (*Bér.*, 36) 57 — Mérité (*Bér.*, 37) 34 — Enfoncé (*Andr.*, 27) 34 — Glacé (*Andr.*, 28) 37 — Emporté (*Hern.*, 17) 45 — Été (*Hern.*, 18) 28
 é (œ) — Embarrassée (*Bér.*, 30) 55 — Glacée (*Bér.*, 31) 50 — Plongée (*Andr.*, 29) 70 — Égorgée (*Andr.*, 30) 49
 i — Songez-y (*R. B.*, 34) 23 — Ainsi (*R. B.*, 35) 35 — Demi (*R. B.*, 22) 15 — Ami (*R. B.*, 23) 26
 i (œ) — Ennemie (*Cid.*, 1) 58 — Fleurie (*Hern.*, 19) 57 — Rêverie (*Hern.*, 20) 50
 ú — Perdu (*Cid.*, 19) 45 — Dù (*Cid.*, 20) 48
 ú (œ) — Abattue (*Andr.*, 25) 45 — Vue (*Andr.*, 26) 44
- Sujet R — a — Moi (*Cid.*, 27) 40 — Toi (*Cid.*, 28) 43
 a (œ) — Ploie (*R. B.*, 36) 47 — Joie (*R. B.*, 37) 40
 é — Désabusé (*Bér.*, 16) 40 — Imposé (*Bér.*, 17) 35 — Obscurité (*Bér.*, 36) 28 — Mérité (*Bér.*, 37) 35 — Emporté (*Hern.*, 17) 46 — Été (*Hern.*, 18) 39
 é (œ) — Embarrassée (*Bér.*, 30) 31 — Glacée (*Bér.*, 31) 41
 i — Songez-y (*R. B.*, 34) 30 — Ainsi (*R. B.*, 35) 36 — Demi (*R. B.*, 22) 33 — Ami (*R. B.*, 23) 34
 i (œ) — Assouvie (*Cin.*, 11, 9) 33 — Suivie (*Cin.*, 11, 10) 35 — Ennemie (*Cid.*, 1) 33 — Infamie (*Cid.*, 2) 32 — Fleurie (*Hern.*, 19) 47 — Rêverie (*Hern.*, 20) 33

Comme on le voit, la comparaison des durées des syllabes finales ne laisse apparaître aucun avantage constant au bénéfice des rimes féminines,

et dans quelques-uns des exemples où elles l'emportent, c'est seulement, on peut le remarquer en se reportant au texte, grâce à l'expression plus particulièrement pathétique des alexandrins qu'elles terminent. Inversement d'ailleurs, certaines rimes masculines seraient beaucoup plus courtes si le sens l'avait exigé. Seule, la valeur significative du vers décide, en raison de l'effort oratoire que le mot rend nécessaire selon son importance.

2° Enfin il existe une seconde variété de rime féminine : celle où la syllabe accentuée est suivie d'une syllabe atone formée d'une consonne ou semi-voyelle et d'un *e* muet.

Il faut encore examiner si cet *e* muet se maintient, et si la rime féminine ainsi constituée ne se transforme pas en rime masculine. Les tracés sont affirmatifs : le changement ne s'opère pas aussi radicalement que dans la première catégorie, mais il est néanmoins très fréquent. Dans les divers morceaux enregistrés, sur 422 vers dont la finale répond à la définition que nous venons de donner, 198, c'est-à-dire à peu près la moitié, perdent leur *e* muet.

Le déchet serait encore plus considérable si certains groupes consonantiques ne tendaient, quoique ce ne soit pas une règle générale, tant s'en faut, à maintenir la voyelle partout ailleurs en voie de disparition : ce sont les groupes *br* (décembre), *bl* (tremble), *tr* (peut-être), *dr* (tendre) et en général tous ceux où une première consonne accompagnée d'un *r* ou d'un *l* précède la voyelle féminine.

Il est certain d'autre part que, dans le cas où une seule consonne précède l'*e* muet, celui-ci est supprimé ou se maintient en raison de la qualité de cette consonne. Il est assez rarement prononcé après les semi-voyelles, les spirantes, les vibrantes et les explosives sourdes. Les nasales et les occlusives sonores le font persister bien plus souvent, et le pourcentage de la conservation de l'*e* muet serait, dans un morceau où elles seules figureraient à la suite de la syllabe accentuée de la rime, incontestablement plus fort que celui que l'on a indiqué. Sur 76 exemples dans lesquels une nasale précède l'*e* muet, cette voyelle a été prononcée 51 fois dans les morceaux enregistrés. La proportion est encore bien plus forte quand il s'agit d'une explosive sonore : 20 fois sur 24 l'*e* muet a été prononcé ; on peut donc dire, en règle générale, que le *h*, le *d* et le *g* rendent la rime effectivement féminine dans la prononciation.

Dans les deux cas, la cause du phénomène est essentiellement physiologique : l'on a tendance après *m* et *n* à ouvrir la bouche, et il est très difficile de ne point le faire après *b*, *d*, *g*, à cause de l'air qui remplit la cavité buccale et qui, ne pouvant passer par le nez, cherche un orifice pour s'échapper ; l'explosion des nasales et des occlusives sonores se produit alors sous forme d'*æ*, à cause des vibrations qui précèdent. Pour ces dernières consonnes, les rares exceptions ne sont dues qu'à l'extrême faiblesse du souffle.

Au contraire, quand il s'agit de vibrantes, de spirantes, de semi-voyelles et d'explosives sourdes, les conditions d'articulation sont autres : la bouche reste ouverte, ou bien, si elle est fermée, l'occlusion n'est pas accompagnée de vibrations : la consonne n'a pas alors un besoin presque absolu de trouver sa résolution sur un *e* muet.

Nous avons cru qu'il était intéressant de contrôler par une nouvelle série d'expériences les résultats qui ressortaient de l'examen des morceaux enregistrés. Nous avons donc fait inscrire, par plusieurs sujets, quelques mots isolés ; ces nouveaux tracés démontrent que la déclamation des vers enregistrés a été conforme aux lois générales de la prononciation française. Chaque mot a été dit deux fois par chacun des trois sujets G, H et J, et l'on a distingué, quand il y avait lieu, la consonne sonore de la consonne sourde.

Nous commençons par les spirantes, les vibrantes et les explosives.

Les spirantes, avons-nous vu, tendent à laisser disparaître l'*e* muet dont elles sont suivies dans l'écriture, et les nouvelles expériences le confirment. Pour les mots *chance*, *lance*, *farce*, *comparse*, *carafe*, *agrafe*, *elfe*, *guelfe*, *gauche*, *fauche*, *porche*, *torche*, l'*e* muet a été prononcé une fois (*torche* J) sur un total de 72 inscriptions.

Le déchet est un peu moins grand après la spirante sonore, ce qui prouve l'influence de la qualité de la consonne sur le maintien de la voyelle féminine, mais il est encore considérable. Dans les mots *vase*, *rase*, *treize*, *fraise*, *bave*, *lave*, *Minerve*, *verve*, *page*, *sage*, l'*e* muet a été prononcé 11 fois sur 60 inscriptions ; dans l'un des cas où il est tombé, le *z* est passé à l'*s* (*fraise* J).

S'agit-il des vibrantes ? Les résultats sont analogues. Dans les mots *malle*, *balle*, *cigare*, *déclare*, inscrits 24 fois par les divers sujets, l'è muet a disparu sans exception. Par contre, quand ces consonnes sont elles-mêmes précédées d'une explosive sonore, l'è muet se maintient souvent : les mots *ancré* et *cancre* ont été enregistrés 12 fois sans que jamais l'explosive sourde ait réussi à conserver la voyelle féminine ; mais elle s'est maintenue 10 fois sur 12 dans les mots *cable* et *sable* où l'explosive comporte des vibrations.

Nous passerons enfin à l'explosive sourde, soit unique, soit en position seconde, et les mêmes constatations s'imposent. Dans les mots *flaque*, *craque*, *calque*, *défalque*, *cape*, *pape*, *Alpe*, *palpe*, *acrobate*, *dalle*, *aple*, *caple*, l'è muet a été prononcé 5 fois sur 72 inscriptions.

Si donc on résume tous ces faits et si l'on confronte les précédents tracés avec les finales des vers dans les morceaux déclamés, on peut écrire que la confirmation des phénomènes définis à propos de la rime est pleine et entière ; que si cependant la voyelle féminine paraît être conservée dans la poésie, c'est à cause de l'emphase propre à la diction oratoire ; et qu'enfin, si l'on examine de plus près le détail des différents cas dont il est inutile d'encombrer cette discussion, tout groupe consonnantique terminal, — outre ceux qui sont formés par une explosive sonore et une vibrante, — tend à maintenir l'è muet plus que ne le fait la consonne simple.

L'examen des morceaux enregistrés montre d'autre part que la voyelle féminine a une forte tendance à subsister après les consonnes nasales, et qu'elle subsiste presque toujours après les explosives sonores. Les nouvelles inscriptions prouvent que c'est bien là aussi une loi générale de la



Fig. 7. — Tracés exceptionnels des mots *albe* (à gauche) et *aubade* (à droite). Le *b* final et le *d* sont passés à *p* et à *t*, sans se faire suivre d'un *e* muet.

prononciation française¹. Dans les mots *drame*, *oidame*, *calme*, *palme*, *haine*, *gaine*, *caverne*, *moderne*, l'è muet s'est conservé 32 fois sur 48 ; il s'est conservé 68 fois sur 72 dans les mots *aubade*, *fade*, *barde*, *garde*, *bague*, *dague*, *cargue*, *nargue*, *flambe*, *tambe*, *Albe*, *galbe*. On doit faire ici observer que dans les 4 cas où l'è muet n'est pas apparu après une occlusive sonore, cette consonne n'a conservé que deux fois sa qualité (*flambe* H et *Albe* J) ; les deux autres fois elle est devenue sourde (*aubade* J et *Albe* J) : le *d* est passé à *t* et le *b* à *p* (cf. fig. 7).

Mais il reste à considérer comment se distribuent et comment s'unissent les 422 vers dont la syllabe accentuée finale est suivie d'une syllabe atone formée d'une consonne ou semi-voyelle et d'un *e* muet. Ils forment 211 groupes de deux rimes, et l'on doit se demander si dans ces groupes les divers sujets trouvent nécessaire de prononcer ou de supprimer d'une façon concordante la voyelle féminine. J'ai rencontré 77 cas où l'è muet est articulé à la finale de deux vers consécutifs, c'est-à-dire où la déclamation est conforme à l'écriture :

Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste ?
Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste.

<i>Á</i>	<i>hi</i>	<i>nú</i>	<i>bli</i>	<i>re</i>	<i>tú</i>	<i>la</i>	<i>se</i>	<i>tæ</i>	<i>vva</i>	<i>se</i>	<i>lès</i>	<i>tæ</i>
71	16	12	21	21	56	14	14	14	38	20	68	14
— * 46	∞	∞	∞	∞	—	∞	∞	∞	∞	∞	—	∞ * 32
<i>Ta</i>	<i>pa</i>	<i>ról</i>	<i>e</i>	<i>læ</i>	<i>eã</i>	<i>u</i>	<i>ryè</i>	<i>du</i>	<i>mè</i>	<i>næ</i>	<i>rès</i>	<i>tæ</i>
22	18	48	8	29	58	13	26	15	31	16	62	18
∞	∞	—	∞	∞	— * 32	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞ * 30

(Hern., 15-16 A.)

1. Abbé Rousselot, cf. *Précis de prononciation franç.*, p. 103.

J'en ai rencontré 59 où l'e muet est supprimé d'une façon concordante et où par conséquent la rime, si l'on s'en tient aux définitions des traités, devient masculine :

Quoi? sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne?

<i>Kwa</i>	<i>sā</i>	<i>kæ</i>	<i>ni</i>	<i>ser</i>	<i>mā</i>	<i>ni</i>	<i>da</i>	<i>vuār</i>	<i>vu</i>	<i>ræ</i>	<i>tyé</i>	<i>n(æ)</i>
60	29	17	15	40	35	16	23	48	16	25	65	
—	7 32	∞	∞	—	∞	∞	∞	—	∞	∞	7 49	
<i>Ræ</i>	<i>eer</i>	<i>ed</i>	<i>ru</i>	<i>næ</i>	<i>grék</i>	<i>a</i>	<i>mā</i>	<i>du</i>	<i>næ</i>	<i>trwa</i>	<i>yé</i>	<i>n(æ)</i>
22	34	40	11	12	51	15	45	15	15	37	54	
∞	∞	—	∞	∞	7 42	∞	—	∞	∞	∞	7 56	

(Andr., 9-10 F.)

75 fois au contraire l'e muet disparaît dans un vers tandis qu'il est prononcé dans l'autre :

Résolu d'accomplir ce cruel sacrifice,
J'ai voulu préparer la triste Bérénice.

<i>Ré</i>	<i>zo</i>	<i>lū</i>	<i>da</i>	<i>hō</i>	<i>plēr</i>	<i>sæ</i>	<i>kru</i>	<i>él</i>	<i>sa</i>	<i>kri</i>	<i>fi</i>	<i>sæ</i>
15	16	32	18	29	41	17	20	34	24	17	39	19
∞	∞	—	∞	∞	—	∞	∞	—	∞	∞	—	∞
<i>Je</i>	<i>vu</i>	<i>lū</i>	<i>pre</i>	<i>pa</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>iris</i>	<i>tæ</i>	<i>Be</i>	<i>re</i>	<i>ni</i>	<i>s(æ)</i>
17	19	22	24	20	25	15	40	12	18	15	41	
∞	∞	∞	∞	∞	—	∞	—	∞	∞	∞	—	

(Bér., 26-27 J.)

Il faut également rapprocher de ce dernier exemple le cas où la voyelle féminine s'efface par suite d'éliision obligée avec le début du vers suivant, quand l'union entre les groupes rythmiques doit être nécessairement intime et que le sens ne permet pas de les séparer :

Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble.

<i>Tā</i>	<i>di</i>	<i>kæ</i>	<i>tu</i>	<i>par</i>	<i>lè</i>	<i>sa</i>	<i>lu</i>	<i>myé</i>	<i>r(æ)</i>	<i>ki</i>	<i>trā</i>	
28	23	13	14	31	69	30	29	33		12	71	
—	∞	∞	∞	—	—	∞	∞	—		∞	—	
<i>Ble</i>	<i>ta</i>	<i>vva</i>	<i>tu</i>	<i>t(æ)</i>	<i>dæ</i>	<i>ma</i>	<i>le</i>	<i>to</i>	<i>kær</i>	<i>ā</i>	<i>sā</i>	<i>blæ</i>
18	20	67	35		39	17	14	19	29	12	63	16
∞	∞	7 58	∞		—	∞	∞	∞	—	∞	∞	47

(Hern., 11-12 R.)

Le signe du pluriel devant un alexandrin commençant par une voyelle, et en l'absence de tout silence, n'a pas empêché la suppression de l'é muet dans ce vers de *Ruy Blas* :

Perdu trois cents vaisseaux, sans compter les galères.
Et vous osez !...

<i>Per</i>	<i>du</i>	<i>trava</i>	<i>sā</i>	<i>ve</i>	<i>só</i>	<i>sā</i>	<i>kō</i>	<i>té</i>	<i>le</i>	<i>ga</i>	<i>lè</i>	<i>r(œ)</i>
21	15	31	15	13	32	18	20	8	11	11	11	45
—	∨	∨	∨	∨	—	∨	—	∨	∨	∨	∨	—
<i>E</i>	<i>vu</i>	<i>zo</i>	<i>zè</i>								
6	27	27	33								
∨	∨	∨	—	* 53								

(*R. B.*, 33-34 G.)

En dehors des tracés, la prononciation des comédiens prouve que le phénomène est très général, et les transcriptions de phonogrammes présentent les rimes suivantes : *lāgaja* : *vīzaj* — *Ipolit* : *elitae* — *Krēt* : *voivētæ* (Sarah Bernhardt : *Phédre*); *vav* : *prēve* (Sarah Bernhardt : *Un Évangile*, de Fr. Coppée); *dū* : *perditæ* (de Féraudy : *Le Mot*, de V. Hugo); *ramaj* : *plumājæ* (DeLaunay : *Le Corbeau et le Renard*). Enfin quelques remarques sur la rime masculine nous permettront de tirer la conclusion de ces observations. Celle-ci à son tour peut se transformer en rime féminine par l'adjonction à la consonne sonore d'un *e* muet dû à l'emphase. Cette voyelle indue, assez fréquente dans le cours du vers, n'apparaît cependant à la finale que trois fois dans nos tracés (*Cin.*, II, 12 C — *Cid*, 3 C et *Andr.*, 12 G) : dans chacun de ces exemples une rime féminine se trouve accouplée à une rime masculine :

Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,
Je ne l'accuse point, je pleure mes malheurs.

<i>E</i>	<i>læ</i>	<i>kel</i>	<i>kæ</i>	<i>fa</i>	<i>sō</i>	<i>ke</i>	<i>klat</i>	<i>t(œ)</i>	<i>me</i>	<i>du</i>	<i>læ</i>	<i>ræ</i>
24	16	20	16	26	32	15	36	—	15	10	37	10
—	∨	∨	∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	∨	∨
<i>Jæ</i>	<i>l(œ)</i>	<i>ta</i>	<i>kū</i>	<i>z(œ)</i>	<i>puæ</i>	<i>ja</i>	<i>plær</i>	<i>r(œ)</i>	<i>me</i>	<i>ma</i>	<i>lær</i>	
23	—	16	28	—	33	17	47	—	18	17	45	—
∨	—	∨	∨	—	∨	∨	∨	—	∨	∨	∨	∨

(*Cid*, 3-4 C.)

Je retrouve encore des rimes analogues dans la déclamation de M^{me} Sarah Bernhardt, au début de *Un Évangile*. Voici le passage :

En ce temps-là, Jésus, seul avec Pierre, errait
Sur la rive du lac, près de Génésareth,
A l'heure où le brûlant soleil de midi plane,
Quand ils virent, devant une pauvre cabane,
La veuve d'un pêcheur, en longs voiles de deuil,
Qui s'était tristement assise sur le seuil.

M. l'abbé Rousselot en donne la transcription phonétique suivante :

*Ā se tā la, Jĕu, sāl ave pyèra, èrè
sūr la riv du lako, près de Jenzàreta,
a l'èr a la brula solèy de midî plano,
kâi il vîr, devât [d] una pòvra habana,
la vœve dô péèr, à lō vvala de daye,
ki s èt tristomâi astça sūr le soye.*

Au deuxième vers, l'actrice a fait suivre la dernière syllabe accentuée d'un *e* muet que le texte n'indique pas, de telle sorte que la concordance des finales n'existe plus. Au cinquième vers et au sixième, la rime est devenue féminine.

D'autre part, toute une catégorie de rimes masculines, dont je ne rencontre toutefois aucun échantillon dans les morceaux enregistrés, doit être ici examinée. J'ai donc dû procéder à des expériences spéciales : il s'agit des mots terminés par *b, d, g, n, m* non muets et non suivis d'un *e* féminin, mots toujours possibles à la fin du vers, et qui répondent à la définition que les manuels donnent de la rime masculine : « celle qui se termine par une syllabe accentuée » et non « par une syllabe sonore », comme écrivent MM. Le Goffic et Thieulin¹ en se servant d'un terme qui pourrait prêter à confusion. Chacun des trois sujets G H J a donc prononcé les mots sur lesquels ont porté ces nouvelles expériences.

On a vu précédemment que les consonnes nasales précédant un *e* muet écrit le maintiennent généralement dans la prononciation; elles tendent même à le faire apparaître quand il n'existe pas dans la graphie. Les substantifs *Abraham, Priam, Eden, amen*, sur un total de 24 inscriptions, ont fait suivre huit fois leur *m* ou leur *n* de la voyelle féminine.

Quant aux explosives sonores, il est pour ainsi dire d'obligation absolue, pour les causes physiologiques que nous avons définies plus haut, qu'il en soit de même. Les mots *Bagdad, Joad, grog, jong, club, Ustub* présentent un *e* muet final 28 fois sur 36 inscriptions; dans les 8 cas restants, la consonne sonore est devenue sourde, *d* passant à *t*, *g* à *k*, *b* à *p*, selon un phénomène déjà observé. Je dois dire ici que le nombre des exceptions est dû à l'un de mes sujets, J, qui a des théories sur le vers français et qui devina le but de mes expériences; il composa donc sa prononciation, mais il ne put réussir qu'une fois à conserver la consonne telle qu'elle était écrite; pour le reste il fit comme G et H, ou bien il aboutit au résultat que je viens d'indiquer.

D'ailleurs trois inscriptions de deux passages de la *Légende des Siècles* m'ont prouvé que la poésie, pas plus que la prose courante, n'échappe à cette nécessité linguistique. Dans les vers suivants :

Ce pays ne connaît guère
Du Tage à l'Almonacid,
D'autre musique de guerre
Que le vieux clairon du Cid.

(Hugo : *Romancero du Cid*, VII.)

Il regarda celui qui s'approchait, et vit,
Comme le roi Saül lorsqu'apparut David,
Une espèce d'enfant au teint rose...

(Hugo : *Ayerillot*.)

J'ai constaté chaque fois la présence d'un *e* muet à la fin des mots *Almonacid, Cid* et *David* (fig. 8).

J'indiquerai enfin qu'une série de mots enregistrés comme ceux qui précèdent et terminés par une consonne spirante, vibrante ou par une

1. *Nouveau traité de versification franc.*, p. 61.

explosive sourde non muette (par exemple : *lac, julep, as, vivat, cerf, bal, chair*) ne m'a jamais laissé apercevoir de voyelle féminine à la finale pour un ensemble de 90 inscriptions ; par conséquent, si cette voyelle apparaît dans les mêmes conditions à la rime de certains vers¹, la cause en



Fig. 8. — Un *e* muet (souligné horizontalement) dans les trois mots *Almonacid* (en haut), *Cid* (au milieu), *David* (en bas). La rime est féminine, selon la définition.

est simplement due à l'emphase de la déclamation. Nous sommes donc maintenant en possession de tous les éléments qui nous permettent d'apprécier à sa valeur la distinction faite entre les rimes masculines et féminines, distinction à laquelle se conforment actuellement encore tous les poètes, sauf ceux qui appartiennent à l'école symboliste ou néo-symboliste.

Apparue à une époque où l'*e* muet écrit était strictement prononcé, où *d, b, g* sonnaient comme *t, p, k* à la fin du vers, elle était alors parfaitement légitime, mais elle n'a plus aucune raison d'être depuis que la prononciation s'est modifiée, depuis qu'une rime féminine peut devenir masculine et réciproquement. L'histoire de cette évolution sera faite ailleurs. Qu'il nous suffise de dire que, seuls aujourd'hui, quelques théoriciens avancés ont constaté l'inanité d'une classification que la plupart ont jalousement maintenue.

Parmi ces critiques d'avant-garde, il faut citer en toute première ligne M. Grammont, à qui l'on ne peut reprocher dans le jugement qu'il porte qu'une exagération trop radicale dont on fera facilement la part d'après les constatations qui précèdent. Il a du moins le grand mérite de décider selon le bon sens et selon l'oreille. « Sont réputées rimes féminines, écrit-il, toutes les finales terminées par un *e* muet, et masculines toutes les autres. Cette différence était très réelle et très nette à l'époque où l'on prononçait tous les *e* à la fin des mots. Aujourd'hui on n'en prononce plus aucun à la pause (il faudrait dire : on ne les prononce pas tous) ; ils ont disparu par évolution phonétique. En sorte qu'il n'y a plus la moindre différence sensible pour la finale entre *bagarre* et *hasard*, entre un *dé* et une *idée*... La rime *il chante* était considérée comme féminine parce qu'elle se terminait par un *e* comme la pause des mots féminins ; or la plupart des mots terminés par un *e* muet finissent dans la prononciation, après la chute totale de cet *e*, par une consonne. Ce sont là aujourd'hui les vraies rimes féminines, et tous les mots dont la prononciation se termine par une voyelle sont des rimes masculines². »

1. Cf. l'exemple donné plus haut : le mot *douteur* (*Cid*, 3 C).

2. Grammont, *o. c.*, p. 301-302.

Ces observations sont parfaitement légitimes, puisque la déclamation contemporaine des Français cultivés et des acteurs ne fait aucune difficulté à rimer un mot qui s'achève par une syllabe « muette » avec un autre mot où cette syllabe « muette » est supprimée. Si l'on tient absolument à faire une distinction, on peut admettre celle du mot terminé par une consonne sonore pouvant être ou non suivie dans la diction d'un *e* féminin (*Liste : Aulis ; Jacob : lobe*), et du mot terminé par la voyelle tonique seule ou suivie soit d'un *e* féminin soit d'une consonne non sonore (*beauté : vanité ; paysan : séduisant*) : c'est celle en somme que réclame M. Grammont, et toute autre est superflue. Elle aurait l'avantage de faire disparaître bien des anomalies, entre autres celle contre laquelle s'élève avec raison le même critique¹, et qui consiste, par une fantaisie aujourd'hui injustifiable, à faire des rimes féminines de *ils essaient* et *ils paient*, tandis que les imparfaits comme *ils s'élevaient* et *ils se mouvaient* constituent des rimes masculines.

Quelles objections en effet peut-on présenter contre la nouvelle classification proposée ? Phonétiquement, il n'y en a pas. On ne peut, nous l'avons vu, tirer argument de la différence des durées, puisque la syllabe accentuée qui finit le vers n'a pas une valeur temporelle fixe.

Mais, dira-t-on, il y a une différence d'articulation qui se manifeste selon que le mot écrit s'achève par une consonne sonore ou par la même consonne suivie dans l'écriture d'un *e* muet qu'on ne prononce pas. M. l'abbé Rousselot, étudiant le parler parisien à l'aide du palais artificiel², a parfaitement montré que, dans ce second cas, il arrivait souvent, mais non de façon constante, que la langue couvrit une surface plus étendue ; c'est là, on ne peut y contredire, le signe évident d'une persistance de l'*e* muet : il a perdu toute existence propre, mais, en disparaissant, il modifie la consonne dont il est précédé dans la graphie. Pour deux mots comme *bal* et *balle* (*bal*), on trouve parfois des empreintes différentes, mais au contraire les tracés peuvent être identiques (fig. 9). Les variations de l'articulation ne sont donc pas régulières. En tout cas, qu'il y ait ou non

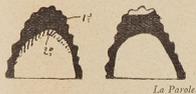


FIG. 9. — Les mots *balle* et *bal* au palais artificiel, où seul l'*l* laisse une trace. A droite, la prononciation d'un sujet qui ne fait aucune différence entre les deux mots, et chez qui l'empreinte est constante. On remarque que l'*l*, par devant, ne touche pas les alvéoles. A gauche, l'articulation d'un autre sujet chez qui la langue vient s'appliquer contre les dents. Mais il lui arrive quelquefois de distinguer entre *bal* (1) et *balle* (2) ; dans ce dernier cas, la surface recouverte est un peu plus grande, comme l'indiquent les hachures, quoique l'*e* muet ne se fasse pas entendre.

modification de la consonne, la nuance est nulle au point de vue acoustique, et la rime par conséquent resterait aussi parfaite si l'on associait *mal* et *balle* que si l'on unissait *salle* et *malle*.

Peut-on au contraire prétendre que le timbre n'est plus le même dès que la consonne finale se fait suivre d'un *e* muet, que *bouc* et *Soyloulouc* par exemple ne peuvent être appariés ? Cette objection encore n'est pas valable, et nous citerons ici M. l'abbé Rousselot. « Les voyelles toniques, dit-il³, suivies dans la prononciation de deux consonnes, dont la seconde n'est ni l ni r, sont moyennes... Les voyelles toniques suivies dans la prononciation d'une occlusive sourde (*k, t, p*) soit seule, soit accompagnée de *l, r*, sont moyennes, sauf *â, ô, au* qui sont fermées, *é, ai* qui sont ouverts et quelques autres exceptions... Les voyelles toniques, suivies dans la prononciation, d'une fricative sourde *f, s, ç* sont ordinairement moyennes, sauf *é, ai* et, devant *ç*, *é* qui sont ouverts, *au*, quelques *a* et quelques *o* qui sont fermés... Les voyelles toniques suivies, dans la pronon-

1. Grammont, *o. c.*, p. 303.

2. Abbé Rousselot, *La Parole*, 1899. *Études de prononciations parisiennes*. Les deux figures sont les clichés nos 213 et 214 de M. Rousselot.

3. Abbé Rousselot et Fauste Laclotte, *Précis de prononciation française*, p. 115 et suivantes.

ciation, d'une des consonnes sonores *l, g, d, b, v, n, m* sont en général moyennes; mais elles tendent à s'allonger, ce qui porte *a, e, o* à s'ouvrir légèrement, et *i, u, u* à se fermer...; l'influence de la consonne se manifeste surtout dans la phrase; beaucoup d'*a* et quelques *o* sont fermés...
 Devant les consonnes *v* et *j* finales dans la prononciation, *o* est moyen, *a, e, a* légèrement ouverts, *i, u, u* moyens ou légèrement fermés...
 Devant *r* final dans la prononciation, *a, e, a, o* sont ouverts, *i, u, u* sont fermés. Devant *s* finale des mots étrangers ou archaïques (dans l'écriture), et devant *z* final seulement dans la prononciation, *e* et *oi* sont ouverts, toutes les autres syllabes sont fermées... Devant un *y* (*l* mouillée) final dans la prononciation, toutes les voyelles, sauf *a*, sont moyennes. *L'a* est moyen ou fermé suivant que le *y* est dans l'écriture final ou suivi d'un *e* muet. » M. l'abbé Rousselot n'admet donc que cette dernière exception, tout en reconnaissant d'ailleurs que certains mots en *aille* (*jaïlle, vaille, médaille*) ont un *a* moyen, et il unit dans ses exemples des mots comme les suivants, à la voyelle accentuée desquels il accorde le même timbre :

tact : acte — rapt : apte (*a* p. 115) — infect : insecte (*e* p. 115) — est : leste (*e* p. 116) — ture : bifurque (*u* p. 117) — Fox : boxe (*o* p. 117) — porc : remorque (*o* p. 117) — lac : flaque — Goliath : cravate (*a* p. 118) — bec : bibliothèque — Alep : Dieppe (*e* p. 118) — brick : brique — obit : cénobite (*i* p. 119) — duc : caduque — luth : flûte (*u* p. 119) — coq : coque — Loth : flotte (*o* p. 119) — bouc : bouque — knout : broute — croup : troupe (*u* p. 120) — soif : coiffe (*wa* p. 121) — natif : Calphe (*i* p. 122) — vis : écrevisse (*i* p. 122) — tuf : truffe (*u* p. 122) — lof : étoffe (*o* p. 122) — pouf : pouffe (*u* p. 122) — amical : scandale (*a* p. 123) — bel : Bayle — Eden : Vincennes (*e* p. 124) — fil : file (*i* p. 125) — nul : mule (*u* p. 125) — col : école — grog : drogue — Job : gobe — rhum : Rome (*o* p. 126) — char : barbare (*a* p. 130) — choir : poire (*wa* p. 130) — fer : amère (*d* p. 130) — fleur : effleure (*ê* p. 131) — décor : décore (*ô* p. 131) — subir : dire (*i* p. 131) — mur : mûre (*û* p. 131) — labour : bourre (*û* p. 132) — gaz : Pégase (*â* p. 133).

Ces exemples et le timbre *i* qui leur est attribué tendent à prouver que la qualité de la voyelle accentuée n'est point influencée par la présence ou l'absence éventuelle d'un *e* féminin. Aucune raison ne s'oppose donc à ce qu'on adopte la réforme proposée par M. Grammont et que nous signalons plus haut.

Il faut en outre accueillir avec une certaine défiance les réflexions subtiles que l'on rencontre sous la plume d'esthéticiens estimables, et qu'enregistrent les manuels : « On a remarqué, écrivent MM. Le Goffic et Thieulin², que l'emploi continu des rimes féminines convenait à l'expression des sentiments délicats, tandis que les rimes masculines en se répétant donnaient plus d'énergie au rythme et plus de vigueur à la pensée », et ils citent des vers de Banville et de Verlaine :

Châteaudun ! qui vois des bourreaux
 Où furent des cœurs de lion,
 Tu nous parais, nid de héros,
 Plus sublime qu'un Ilion...

Mais tes fils, les chasseurs de loups,
 Sont tombés purs et sans remords.
 Ils étaient mille et sous leurs coups
 Dix-huit cents Prussiens sont morts³.

(Th. de Banville.)

1. Naturellement, sous l'emphase, ces voyelles peuvent se fermer ou s'ouvrir légèrement.

2. Le Goffic et Thieulin, *Nouveau traité de versification française*, p. 75.

3. Il y a, dans le commerce (Société Orléon), un curieux disque de gramophone; c'est le récit de la bataille du *Cid*, déclamé par M. J. Fenoux, de la Comédie-Française. L'*r* final à la rime dans des mots comme *for, remor* (fort, remord) est presque régulièrement suivi d'un *e* muet indûment prononcé.

Écoutez la chanson bien douce
 Qui ne pleure que pour vous plaire;
 Elle est discrète; elle est légère:
 Un frisson d'eau sur de la mousse!...

Elle dit, la voix reconnue,
 Que la bonté, c'est notre vie,
 Que de la haine et de l'envie
 Rien ne reste, la mort venue.

(P. Verlaine.)

On se doute, d'après la discussion qui précède, du nombre de rimes effectivement féminines que laisserait subsister la déclama-tion dans ce dernier morceau, et combien est aujourd'hui arbitraire la classification courante : des appréciations comme celle que nous venons de citer sont assurément très séduisantes; malheureusement elles ne reposent que sur l'orthographe et l'écriture.

Enfin la dernière conséquence de la prononciation moderne est qu'elle rend dans bien des cas complètement illusoire l'alternance des rimes qui est l'un des articles fondamentaux de notre poésie traditionnelle. Ces quatre vers d'*Hernani* :

Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
 Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment.
 — Ah, qui n'oublierait tout à cette voix céleste ?
 Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste...

reçoivent tous les quatre une rime masculine dans la bouche de G :

<i>Jæ</i>	<i>mæ</i>	<i>sâ</i>	<i>te</i>	<i>jwa</i>	<i>yûç</i>	<i>e</i>	<i>kalm</i>	<i>ô</i>	<i>mô</i>	<i>na</i>	<i>mâ</i>	
21	14	30	20	25	25	9	61	10	15	11	35	
∨	∨	—	∨	∨	—	∨	—	∨	∨	∨	—	∧ 51
<i>E</i>	<i>jo</i>	<i>re</i>	<i>byè</i>	<i>vu</i>	<i>lu</i>	<i>mu</i>	<i>rîr</i>	<i>â</i>	<i>s(æ)</i>	<i>mo</i>	<i>mâ</i>	
14	13	15	28	13	11	26	57	18	31		42	
∨	∨	∨	—	∨	∨	∨	—	∨	∨		—	∧ 129
<i>A</i>	<i>ki</i>	<i>nu</i>	<i>bli</i>	<i>re</i>	<i>tú</i>	<i>ta</i>	<i>se</i> <i>l(æ)</i>		<i>vwa</i>	<i>se</i>	<i>lès</i> <i>l(æ)</i>	
65	17	17	32	46	16	13	24		30	20	54	
—	∨	∨	∨	—	∨	∨	∨		—	∨	— ∧ 51	
<i>Ta</i>	<i>pa</i>	<i>rôl</i>	<i>e</i>	<i>tê</i>	<i>eâ</i>	<i>u</i>	<i>ryè</i>	<i>du</i>	<i>mê</i>	<i>næ</i>	<i>rês</i> <i>l(æ)</i>	
20	19	36	9	28	60	15	43	10	18	14	60	
∨	∨	—	∨	∨	—	∨	—	∨	∨	∨	— ∧ 52	

(Hern., 13-16.)

Dans le même morceau, R prononce 10 vers (v. 13-22) sans faire sentir aucun *e* muet à la finale, et F a déclamé toute la tirade d'*Andromaque*, soit 32 vers, en laissant tout juste subsister une rime féminine effective au v. 18. A vrai dire quelques critiques, parmi ceux du moins que leur éduca-

tion philologique mettait en garde, ont pressenti ce qu'il y a de décevant dans les préceptes dont s'ornent encore les manuels et auxquels se conformer beaucoup de versificateurs. Sans parler de M. Grammont, déjà cité, les poètes symbolistes¹, dont beaucoup sont des esprits sérieux et informés, ont abandonné cette alternance des rimes qu'avant eux Littré dénonçait avec une rare décision : « La poésie antique, lisons-nous², ne s'inquiète pas de la succession alternative des rimes masculines et féminines... Il faut le remarquer, cette règle trompe complètement l'oreille; or, en fait de rime, c'est là une véritable absurdité. On appelle rime masculine, par exemple, *mer* avec *enfer*, et rime féminine *mère* avec *enferre*. Il n'y a qu'à prononcer ces mots pour reconnaître que le son en est identique, que la différence n'est que pour l'œil, et qu'à l'oreille, la prétendue rime masculine sonne vraiment comme une rime féminine... L'entrecroisement n'existe pas, ou du moins il est à tout instant interrompu par des anomalies. » Il est regrettable de voir Clair Tisseur, qui cite ce passage, en blâmer la conclusion : « Les rimes masculines où la voyelle est suivie d'une consonne qui se prononce, écrit-il, sont plus voisines d'une rime féminine qu'elles ne le sont d'une rime masculine non suivie d'une consonne qui se prononce. Faire succéder les rimes *enfer* et *ser* à *front* et *second*, c'est observer bien plus exactement la loi de succession que de les faire succéder à *Pomone* et à *anémone*. Mais l'erreur de Littré... consiste à croire que la prononciation de la poésie est la même que celle de la prose. En poésie il y a une différence marquée entre *enfer* et *enferre*³. » Les recherches expérimentales dont on a donné les résultats prouvent qu'ici c'est Tisseur qui se trompe et Littré qui a raison, et que, si ce dernier commet une faute, c'est peut-être celle d'évaluer encore d'une façon trop optimiste le maintien de l'alternance des rimes dans la prononciation : c'est lui, et non Tisseur, qui avait l'oreille la mieux avertie⁴.

*
*
*

Si l'on passe maintenant à la rime masculine, il n'est pas besoin d'aussi longs commentaires : les remarques qu'on va présenter ne s'appliquent du reste qu'à la langue parlée de nos jours, et c'est de parti pris qu'on a laissé de côté toute espèce de considérations historiques qui expliquent jusqu'à un certain point les règles établies : elles seront exposées ailleurs. On ne juge point non plus qu'il soit nécessaire de répéter les observations déjà faites dans les pages précédentes à propos de la distinction des rimes masculines et féminines, ni de rappeler que certaines rimes, masculines dans la graphie, font suivre dans la prononciation leur consonne finale d'un *e* féminin. En outre certaines des questions qui intéressent les terminaisons dont on va s'occuper ont été traitées d'une façon théorique dans les discussions où l'on a défini la constitution de la rime. Le lecteur pourra s'y reporter.

On connaît le principe sur lequel est établie la rime masculine : elle est indépendante de l'orthographe pourvu que l'homophonie soit parfaite, et l'on peut légitimement associer des vocables comme *mets* et *maïs*, *doigts* et *lois*; cependant de nombreuses restrictions, qui concernent la consonne finale, méritent d'être examinées.

Tout d'abord les traités prohibent l'union de deux mots dont la voyelle accentuée est identique, mais dont l'un seulement s'achève par un *s*, un *x*, un *ç*¹, ou par un *r* non prononcés; ainsi donc *doux* ne peut être associé à *coup*, *rix* à *rit*, *maïs* à *mai*, *posé* à *léser*; tandis que *prix*, *favoris*, et *rix*, *poser* et *léser* vont bien ensemble, et il s'ensuit que la rime des singuliers avec les pluriels est interdite, qu'on ne peut appairer la *vanité* et *vos bontés*, *bois d'acajou* et *sur mes genoux*. De même encore les traités proscrivent la rime de deux mots dont l'un seulement est terminé par une

1. R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, p. 245-6, où il félicite G. Kahn d'avoir volontiers accouplé « ces sonorités identiques hier ennemies : cuir, huïres — roi, voix, jote, au mépris de la vaine habitude des yeux ».

2. Littré, *Histoire de la langue française*, 6^e édit., 1876, I, p. 334.

3. Tisseur, *Mod. obs.*, p. 281-282. Ajouter par contre à l'opinion de R. de Gourmont, de Littré, celle de M. Stengel (*Grundriss* de Gröber, 1^{re} éd., p. 57-58).

4. La question de la rime des singuliers et des pluriels, qui intéresse aussi les finales féminines, sera traitée plus loin à propos des rimes masculines.

5. Ces trois consonnes *s*, *x* et *ç* sont considérées comme équivalentes et peuvent par conséquent se correspondre à la fin de deux vers consécutifs.

voyelle pure, tandis que l'autre fait suivre cette voyelle d'une consonne non prononcée, et il est défendu d'unir des mots comme *il a* et *plat* ou *veau* et *dévoit*.

Cette règle aujourd'hui n'a rien qui la justifie, et il est bien évident que la consonne finale est parfaitement muette, sans qu'il soit utile de reproduire ici un graphique pour montrer que la voyelle ne laisse apparaître après elle aucune articulation consonnantique. Il n'y a même aucune différence de timbre qui puisse servir de prétexte aux prohibitions des théoriciens. M. l'abbé Rousselot¹ le fait en effet ressortir : « Devant les consonnes, aujourd'hui muettes, *s*, *x*, *ç*, appartenant au radical ou à la flexion du pluriel, les voyelles ont des timbres variés, qui s'expliquent par l'histoire de la langue. L'*e* des finales en *-és*, *-ais*, *-aix*, *-est*, *-ait* (anc. *aisi* ou *oisi*), *-é* (anc. *est*), et *-ets*, est ouvert... Les *e* des finales en *-és*, *-ez* et de quelques finales en *-ais* sont fermés... En général (sauf des exceptions comme *débarras*, *galeins* dont on trouvera l'énumération à la page 135 et pour lesquelles l'*a* est indécié), les terminaisons en *-as* et *-ât* sont fermées... Les finales plurielles en *-a(i)s*, *-a(e)s*, *-a(c)t*, *-a(p)s* et les 2^{es} personnes en *-as* sont moyennes... Pour la diphtongue *oi*, l'*a* est fermé dans quelques mots, moyen dans les autres... Les finales plurielles en *-eus*, *-eux*, *-au(s)*, *-eu(d)s* sont fermées;... les finales plurielles en *-aus*, *-aux*, *-eux*, *-ots* sont fermées;... les finales plurielles *i*, *u*, *u* sont très légèrement fermées... Les finales en *-at*, *-ap* etc., *-a*, *-oi* sont moyennes; celles en *-et*, *-ait*, ouvertes; celles en *-eu* et en *-ot* fermées... Les voyelles *é*, *è*(*r*), *i*, *eu*, *u* sont... fermées; on est moyen. » Si donc on parcourt la liste des exemples donnés par M. l'abbé Rousselot, on voit qu'il accorde le même timbre à la voyelle finale dans des mots comme les suivants, conformément aux règles qu'il a posées :

abcès : paix : anglais : prêt : paraît : objets : souhaits : crochet : chantait : bai : vrai (*é*, p. 134, 135, 138 et 142) — bontés : chantez : nez : tu sais : chanté : fesser (*é*, p. 135 et 142) — bas : mât : bois : poids : noix : bêta (*é* et *oé*, p. 135 et 136) — bras : débats : tabacs : draps : tu chanteras : tu bois : choix : toits : combat : tabac : drap : il a : qu'il aimât : panorama : foi : croît : froid : toi (*a* et *ou*, p. 135, 136 et 138) — bleus : heureux : boeufs : vœu : aveu : néced : pleut (*é*, p. 136, 138 et 142) — étaus : chevaux : anneaux : goulots : dévot : eau (*é*, p. 108, 136, 139, 199) — cris : prix : riz : nid : fini (*i* p. 33, 137 et 142) — convaincus : débuts : assidu (*é*, p. 137 et 142).

M. Rousselot reconnaît une différence seulement en ce qui concerne l'*u* : il est fermé quand il est suivi de *s*, *x*, *ç* ou *ç* (clous, toux) et moyen quand il est pur ou suivi de tout autre consonne (bijou : debout) (p. 137 et 142) mais encore n'est-ce point là un obstacle à la rime, puisque l'*u* moyen, comme d'autres voyelles, a tendance à se fermer sous l'influence d'un fort accent, ce qui se produit naturellement dans le vers, où l'*u* moyen et l'*u* fermé finissent par avoir une valeur équivalente.

Les exemples que donne le *Précis de prononciation française* prouvent que, pour l'oreille exercée des phonéticiens, la présence d'une consonne muette succédant à une voyelle finale tonique ne modifie en rien le timbre de cette voyelle. On ne voit donc pas que des différences dans la qualité du son puissent aujourd'hui légitimer les prohibitions des traités, pas plus qu'on ne comprend pourquoi ils admettent la rime de mots comme *levés* : *devez*, tandis qu'ils proscrivent celle de mots comme *falsifié* : *cerisier*, dont la prononciation, en évoluant, a rendu les terminaisons identiques.

Aussi bien, pour les cas dont il s'agit ici, ce n'est pas une raison de timbre que font valoir les théoriciens quand ils veulent motiver leurs défenses, et c'est la seule cependant que l'histoire de la langue permettrait d'invoquer. Ils n'ont sans doute point pensé à cet argument, qu'il est, nous l'avons montré, facile de réfuter si l'on s'en tient au français d'aujourd'hui. Ils ont eu recours à des subtilités plus recherchées : celles-ci à leur tour, semble-t-il, ne méritent pas davantage d'être prises en considération. « Même lorsque deux mots pris isolément offrent un son identique, lisons-nous², la présence d'une consonne à la fin d'un de ces deux mots rend parfois la rime fautive. Ainsi les mots terminés par une *s* ou une *r* ne peuvent rimer avec d'autres mots dépourvus de consonne finale : *mois* et *énoir*, *penser* et *lassé* sont dans ce cas. La raison en est, sans doute, que *mois* et *penser* peuvent donner lieu à une liaison avec le premier mot du vers suivant, liaison impossible si la consonne finale est absente. »

Donc, selon les critiques qui défendent la tradition et les poètes qui s'y conforment, l'équivalence des consonnes finales est nécessaire. Le vers

1. *Précis de prononciation française*, p. 134 et sq.

2. Le Goffic et Thieulin, *o. c.*, p. 60. — Le poète A. Dorchain (*l'Art des vers*) présente les mêmes observations.

qui suit telle ou telle rime, pensent-ils, commence souvent par une voyelle : alors la consonne terminale, pour obéir aux lois de liaison, peut se faire sentir et rendre la rime fausse, puisque, dans ce dernier cas, un son non prononcé d'ordinaire réapparaît, tandis que dans l'autre des deux vers il est absent : d'où la nécessité d'une règle absolue pour empêcher de tels accidents. Vigny écrit donc correctement :

Il redemande à Dieu ses autels profanés,
Il appelle à grands cris ses rois emprisonnés.
Comme un tigre, il arrache, il emporte sa chaîne. (Le Trappiste.)

Au contraire, cette leçon serait mauvaise :

Il redemande à Dieu ses autels profanés,
Il appelle à grands cris son prince emprisonné.
Il brise ses liens, il emporte sa chaîne.

Dans le premier alexandrin, en effet, toujours d'après les théoriciens, l'*s* de *profanés* se ferait entendre à la finale, tandis qu'il n'existerait pas dans *emprisonné*¹.

Certains critiques défendent même aux poètes de tourner cette règle par des artifices d'orthographe. Th. de Banville blâme Hugo d'avoir supprimé la consonne terminale du mot *Londres* pour l'unir à *confondre* :

Les syllabes, pas plus que Paris et que *Londre*
Ne se mêlaient ; ainsi marchent sans se confondre
Piétons et cavaliers traversant le Pont-Neuf ; ... (Hugo : *Les Contemplations*, I, 1, 7.)

Ces modifications graphiques, dont cette rime féminine fournit un parfait exemple, sont d'ailleurs courantes ; on écrit *je sais* au lieu de *je saïs*, *remord* au lieu de *remords* ; on supprime l'*s* à la première personne de l'indicatif, et les traités citent généralement des vers où le procédé s'étale naïvement. En voici quelques-uns :

Et bondissant après comme un jeune *chamoï*,
Me ramène à la grotte en courant devant moi. (Lamartine : *Jocelyn*.)

Oh ! que je voudrais bien vous rendre heureux ? — Qui ? moi ?
Je suis heureux ici, quand je vous *apersoï*. (Hugo : *Le roi s'amuse*, II, 3.)

Dame Bérarde ! — Quoi, monsieur ? — Lorsque je *ciën*,
Personne ne me voit entrer ? — Je le crois bien, ... (Hugo : *ib.*)

Et que rien n'absout, rien, pas même ton *remord*.
Quoi ! ton ami, ton vieil ami, tu le crois mort, ... (Richepin, *Le Flibustier*, III, 7.)

Ces fantaisies bien inutiles ne rendent la rime ni plus parfaite ni moins exacte, et les discussions des théoriciens à ce propos, leurs défenses ou leurs tolérances sont vaines. On peut d'ailleurs observer que ce n'est point la crainte d'une liaison possible qui a motivé l'orthographe de Lamartine dans le premier de ces deux alexandrins, mais seulement la hantise de la symétrie pour l'œil.

1. On notera que *emprisonnés* ou *emprisonné* sont parfaitement échangeables ici, même en admettant le point de vue des critiques, puisque le vers suivant commence par une consonne qui rend l'élision impossible.

La question est donc celle-ci : doit-on interdire la rime de mots terminés par une *s* ou par une *r* muettes avec d'autres mots dépourvus de la même consonne finale, sous prétexte que cette consonne peut réapparaître quand le vers suivant commence par une voyelle ? Il est facile de répondre.

D'abord, dans bien des cas, la prohibition est sans objet, puisque les vers pris un à un sont très souvent suivis d'un silence, puisque ceux qui succèdent à une consonne finale muette ne commencent point tous par une voyelle, et que, même quand il en est ainsi, le discursif renonce fréquemment à faire la liaison, comme dans ce passage d'*Hernani* :

Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants !
Le Bal ! Mais un oiseau qui chanterait aux champs !
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse...

Voici en effet la déclamation de R :

<i>Tu</i>	<i>ta</i>	<i>lâer</i>	<i>ô</i>	<i>fu</i>	<i>yé</i>	<i>la</i>	<i>lu</i>	<i>myèr</i>	<i>e</i>	<i>le</i>	<i>êâ</i>
15	14	33	12	23	15	8	13	30	7	24	45
∨	∨	—	∨	∨	∨	∨	∨	—	∨	∨	— 4 104
<i>Læ</i>	<i>bal</i>	<i>me</i>	<i>zê</i>	<i>mwa</i>	<i>zô</i>	<i>ku</i>	<i>êâ</i>	<i>l(æ)</i>	<i>rè</i>	<i>lo</i>	<i>êâ</i>
13	50	21	14	28	29	16	28	18	—	22	35
∨	—	∨	∨	∨	—	∨	—	∨	∨	∨	—
<i>Ê</i>	<i>ra</i>	<i>sî</i>	<i>pol</i>	<i>per</i>	<i>du</i>	<i>dâ</i>	<i>lô</i>	<i>bre</i>	<i>dâ</i>	<i>la</i>	<i>mu</i> <i>s(æ)</i>
12	24	15	23	34	13	15	47	14	14	11	43
∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	—	∨	∨	∨	—

(*Hern.*, 25-27.)

De ces trois alexandrins le premier est suivi d'un silence, mais non le second, et cependant la liaison n'est pas faite devant la voyelle qui commence le troisième. Les tracés présentent plusieurs exemples semblables : pour l's, *R. B.*, 33-34 G — *P. G.*, 39-40 G J R — pour le *l*, *P. G.*, 31-32 G — pour le *g*, *R. B.*, 14-15 E J.

Par contre, je ne trouve pas, dans les morceaux enregistrés, de vers où, en l'absence de tout silence, la liaison ait eu lieu. Il faut donc choisir un exemple où elle serait vraisemblable, et se demander ce qui arriverait en pareil cas. Cette strophe de Sainte-Beuve sera suffisante, où seule une prononciation populaire laisserait muette l's du mot *soms* :

Rime, qui donne leurs sons
Aux chansons ;
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans les accents
Frémissants,
Serait muet au génie.

Il faut d'abord bien noter que la liaison une fois faite rend sonore (z) l's finale de *soms* tandis que cette *s* reste muette dans *chansons*.

Mais qu'est-ce donc qu'une liaison ? Elle consiste essentiellement, pour reprendre la définition de M. l'abbé Rousselot¹, en ce fait que « la con-

1. *Précis de prononciation franç.*, p. 177.

sonne finale du premier mot semble se détacher et se joindre à la voyelle du mot suivant, en subissant quelques modifications phonétiques ». Le τ que la voix fait entendre n'appartient par conséquent pas au premier vers, mais au second, et ne modifie en aucune façon la rime. Il est donc indifférent que le texte de Sainte-Beuve soit ce qu'il est ou que le poète ait écrit :

Rime, qui donnes leur son
Aux chansons . . . ,

car notre remarque montre avec la dernière évidence que les arguments invoqués par les traités ne sont point décisifs.

Cependant les manuels présentent encore d'autres règles touchant la qualité de la consonne finale ; ils interdisent la rime de deux mots dont la voyelle accentuée est identique, mais qui s'achèvent par une consonne muette différente, et ils ne connaissent qu'une série d'exceptions à cette défense, à savoir que la rime est autorisée quand l'un des deux se termine en *d* et l'autre en *t*, ou l'un en *g* et l'autre en *c*, ou l'un en *b* et l'autre en *p*, de sorte que *coud* et *cout*, *sang* et *blanc*, *radoub* et *beaucoup* vont bien ensemble, mais non *coud* et *beaucoup*, *blanc* et *semblant*, *bout* et *saoul*, *oubliés* et *publier*, tandis qu'il est admis que l'*s* du pluriel suffit à rendre ces rimes acceptables, *bouts* s'associant très bien avec *saouls*, *blancs* avec *ressemblants*, etc. . . De plus, il est interdit d'unir deux mots qui possèdent à la finale une voyelle accentuée et une consonne sonore identiques, quand cette consonne est suivie dans un cas seulement d'une ou deux autres consonnes muettes, de telle sorte qu'on ne peut appier des mots comme *encor* et *corps*, *enfer* et *Densfert*.

Ces prohibitions, que l'histoire de la prononciation explique, ne sont aujourd'hui qu'une pure tradition, et l'on doit regretter que la plupart des poètes se laissent asservir à d'inutiles difficultés. La discussion à laquelle on s'est livré plus haut prouve en effet qu'aucune raison de timbre ne peut motiver ces défenses, que les consonnes muettes le sont absolument, et que, s'il y a liaison, celle-ci n'intéresse que le début du vers suivant sans modifier en aucune façon la qualité de la rime.

De toutes les règles qui ont trait à la consonne finale, une seule se justifie aujourd'hui : celle qui défend aux poètes de faire rimer un mot terminé par une consonne réellement prononcée avec un mot terminé par une consonne muette, comme *Minos* et *flots*, *gratis* et *abatis*, ou encore comme l'ancienne rime normande *clair* et *aveugler*, cette dernière encore aggravée par une différence dans le son de la voyelle.

Si la rime est constituée, selon la définition courante, dont nous avons plus haut établi la légitimité, par l'homophonie de la dernière voyelle accentuée et des articulations qui la suivent, c'est violer ouvertement les prescriptions auxquelles on prétend se conformer que d'associer des mots comme *fiers* et *entiers*, *luth* et *salut*, à moins qu'on ne se déclare satisfait par une simple assonance, ou qu'on ne néglige de parti pris l'oreille parce qu'on a contenté les yeux. Il faut ici bien noter que la plupart des manuels insistent sur ce point que le vers est fait pour l'audition et non pour la lecture, que Banville ¹ le proclame ainsi que Guyau ², et que tous les critiques le répètent ; mais les poètes, observateurs scrupuleux des règles quand elles n'ont aucun sens, les transgressent sans hésitation quand elles sont justifiées, sous prétexte que telle rime se rencontre dans Corneille ou Molière : ils ne se rendent pas compte que la prononciation s'est modifiée et que la technique du vers doit suivre les évolutions du langage. Les phonogrammes déjà utilisés nous fournissent à ce propos deux exemples notables. Ce sont les alexandrins suivants :

Lorsque de notre Crête il traversa les flots
Digne sujet des vœux des filles de Minos . . . (Racine, *Phèdre*.)
En ce temps-là, Jésus, seul avec Pierre, errait
Sur la rive du lac, près de Gènesareth . . . (Coppée, *Un Évangile*.)

1. Banville, *Petit traité de versification française* (1872), p. 79.

2. Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 229-234.

Les mots *flots* et *Minos*, *errait* et *Généareth* ne se conviennent que pour l'œil ¹. A l'audition, la discordance éclate, et M^{me} Sarah Bernhardt déclame ainsi :

Lorska da notræ Krèi il traversa lè flò
Dij sujè de vé de sij da minôs...

À se tâ la, Jéçu, sæl avek Pyèræ, èrè
Sur la riv du lake, prè da jenzæretæ...

Ces observations, qui concernent la consonne suivant la voyelle accentuée, sont encore applicables à des rimes comme *Félix* : *dix*, car l'*x* sonne *ks* dans le premier mot et *s* dans le second : ce n'est encore là qu'une simple assonance, puisque l'articulation finale n'est point identique ². Il est d'ailleurs inutile d'insister sur ce point particulier, puisque la question a déjà été résolue quand on a traité de la constitution de la rime.

Enfin les manuels contiennent une dernière série de prescriptions ; la plupart datent de Malherbe et elles ont été renouvelées par Banville : elles sont d'ordre intellectuel, défendent d'unir le simple avec le composé ou le dérivé, deux mots de sens analogue, deux adjectifs, deux imparfaits, deux adverbes, etc... De ces prescriptions, fort acceptables en elles-mêmes, on ne dira rien, car elles n'intéressent nullement la phonétique ni la prononciation française. On s'est seulement proposé ici de faire la critique des règles actuelles par rapport à l'oreille et à la déclamation.

1. Ajouter ces deux vers du *Corbeau et du Renard* :

Le renard s'en saisit et dit : « Mon bon monsieur,
 Apprenez que tout flatteur...

M. Delaunay, comme le feraient tous les contemporains, articule : *masye* et *flatèr*. Dans notre prononciation actuelle, la rime n'est plus exacte.

2. La remarque s'étend à un certain nombre de rimes féminines. On rencontre des associations comme *filles* : *Lille* (*fiya* : *Lila*) *enseigne* : *Seine* (*ensèya* : *Sèna*), elles doivent être rejetées absolument, car, la consonne finale n'étant pas identique, elles ne constituent que des assonances.

L'ENJAMBEMENT

L'enjambement, qu'on appelle aussi *rejet*, fait généralement suite dans les traités aux discussions qui ont pour objet la rime, dont les théoriciens considèrent le plus souvent qu'il est une altération. Ici, malheureusement, les définitions manquent de précision. L'une, la plus vague, consiste à dire qu'il y a enjambement quand la phrase continue au delà du vers, sans qu'il y ait un repos de sens sur la dernière syllabe accentuée. A ce compte, et nous ne nous refusons pas à l'admettre, il y en aurait un dans cet exemple :

Rome vous trompe; il faut ne risquer qu'à demi
Une armée en Piémont, quoique pays ami.

(R. B., 22-23.)

Telle est en somme la définition de MM. Le Goffic et Thieulin dans le petit volume où ils ont résumé brièvement les opinions courantes en la matière : on appelle ainsi, écrivent-ils, « l'empiètement de la fin d'une phrase, dont le commencement se trouve dans un vers, sur une partie du vers qui suit ¹ ». D'autres cependant ont tenté de pénétrer plus exactement le phénomène. Pour Becq de Fouquières, c'est « une extension de la période rythmique normale », et il ajoute : « Nous dirons donc qu'il y aura enjambement d'un vers sur un autre lorsque le rythme et le sens auront ensemble enjambé, c'est-à-dire franchi l'intervalle qui sépare ce vers du suivant... Il y a enjambement lorsqu'il y a suppression du temps expiratoire, lorsque le sens et la cohésion syntaxique ne permettent pas d'introduire un temps aspiratoire, si court qu'il soit, entre la fin d'un vers et le commencement du suivant. La sensation de l'unité de mesure est momentanément suspendue; celle-ci, marquée par la rime seule, qui en est la sévère gardienne, ne se reconstruit que rétrospectivement dans l'esprit et dans l'oreille, lorsque la seconde rime vient raviver la première et que la voix retrouve la place normale du temps respiratoire. La rime joue un rôle considérable dans l'enjambement, puisque, le temps respiratoire étant déplacé, c'est elle seule qui reste la caractéristique de l'unité de mesure. » Il reconnaît enfin que « l'accent de la rime peut s'éteindre sous l'influence d'un accent plus fort ² ». Il aboutit en somme à définir le *rejet* par l'absence à la fin du vers du silence qu'il considère comme obligatoire, avec suppression éventuelle du temps marqué de la rime. Par contre, Clair Tisseur, et surtout M. Jules Lemaitre, dans une déclaration que nous citerons plus loin, s'opposent à cette dernière liberté. Clair Tisseur ³ veut que le *rejet* soit tel, sauf dans la poésie-charge, qu'il permette

1. *Nouveau traité de versification française*, p. 107.

2. *Traité général de versification française*, p. 268 et 270-272.

3. *Modestes observations*, p. 246-248.

non seulement une forte accentuation sur la rime, mais encore « une sorte de prolongement de la voix », de telle façon que la fin du vers se sente toujours. Il pense que ces deux vers de Chénier satisfont à ses exigences :

L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort.

Guyau¹ enfin considère que l'enjambement n'intervient pas seulement à la rime, mais peut se rencontrer d'un groupe rythmique à l'autre; il n'est donc pas l'apanage exclusif de telle ou telle syllabe, mais tout simplement un phénomène qui, pouvant se manifester en des endroits différents, a reçu un nom spécial à la fin du vers : « L'enjambement, qu'il se fasse d'un hémistiche sur l'autre ou d'un vers sur l'autre, doit coûter quelque effort : c'est la condition même de son effet. Je dois sentir que je franchis une ligne normale de démarcation ».

Évidemment, dans un travail comme celui-ci, la seule manière de procéder est d'adopter provisoirement la définition la plus large, celle qui par conséquent recouvre le plus grand nombre de cas. Si donc l'on admet qu'il y a enjambement quand la phrase commencée dans un vers déborde sur le vers suivant, on peut, rien que dans les morceaux enregistrés, faire une moisson assez riche d'exemples. En voici quelques-uns :

Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble. (Hern., 10-11.)
Conseillers vertueux ! voilà votre façon
De servir, serviteurs qui pilliez la maison. (R. B., 2-3.)
Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc et les montagnes bleues ! (ib., 16-17.)
L'Autriche aussi vous guette. Et l'enfant bavares
Se meurt, vous le savez. — Quant à vos vice-rois... (ib., 26-27.)
Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur. (P. G., 2-3.)

Si même l'on observe que le rejet de deux ou trois syllabes, au lieu de faire partie d'une suspension de sens, peut appartenir à une conclusion; si l'on observe d'autre part qu'il peut être plus étendu, et remplir même la totalité du vers qui en est affecté, le catalogue précédent se trouve encore augmenté². On peut donc ajouter :

Ou qu'une voix des nuits tendre et délicate,
S'élevant tout à coup, chantât ? — Capricieuse ! (Hern., 23-24.)
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
Tout s'en va. — Nous avons, depuis Philippe quatre... (R. B., 11-12.)
Rome vous trompe; il faut ne risquer qu'à demi
Une armée en Piémont, quoique pays ami. (ib., 22-23.)

1. *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 207.

2. Il faut faire observer que le rejet était admis par les poètes classiques, même dans les genres les plus élevés, quand il était suivi d'un développement qui remplissait toute la fin du vers, comme dans cet exemple de Racine cité par Quicherat (p. 69) :

Mais sous vos étendards j'ai su déjà ranger
Un peuple obéissant, et prompt à vous venger.

La haute cheminée où quelques flammes veillent
Rougit le plafond sombre, et, le front sur le lit,
Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit.

(P. G., 10-12.)

Et Jeannie en pleurant l'appelle, et leurs pensées
Se croisent dans la nuit, divins oiseaux du cœur.
De votre propre main Polyxène égorgée

(ib., 42-43.)

Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous...

(Andr., 30-31.)

Les exemples semblables à ces deux derniers vers d'*Andromaque* sont assez nombreux dans les morceaux enregistrés, et l'on pourrait encore allonger la liste précédente. Telle qu'elle est cependant elle suffirait à établir en théorie, et d'après la seule considération du texte, un classement des diverses sortes d'enjambement. Mais l'examen des tracés prouve qu'il en est autrement dans la pratique. Il arrive que la déclamation de tel de mes sujets, pour tel passage où le sens indique qu'il y a rejet, ne présente, si l'on se reporte aux mesures consignées dans les tableaux généraux, aucune altération de la rime ou des accents telle qu'on soit disposé à y découvrir le signe caractéristique de l'enjambement. Il me suffira de citer ces deux vers :

Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.

<i>Læ</i>	<i>lo</i>	<i>ji</i>	<i>e</i>	<i>plā</i>	<i>dabr</i>	<i>e</i>	<i>lō</i>	<i>sū</i>	<i>kel</i>	<i>kæ</i>	<i>ed</i>	<i>zæ</i>	
12	29	27	14	41	79	11	32	43	20	20	61	18	
∪	—	∪	∪	∪	—	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	
240 280	340 380	320 400	340	280 360	320 320-380	340 380	220 220 300	300-320	300 300	300	300-340	300 320	
	80	130	55 50	90	200-130		65	70	170-60	100	130	170-95	70
		Δ			Δ			Δ				Δ	
<i>Kī</i>	<i>re</i>	<i>yon</i>	<i>a</i>	<i>tra</i>	<i>vér</i>	<i>sæ</i>	<i>kre</i>	<i>pus</i>	<i>ku</i>	<i>lop</i>	<i>skār</i>		
28	23	44	11	22	58	17	28	30	23	26	65		
∪	∪	—	∪	∪	—	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	
220	200 240	280 280 260	260	220 260	260 280 280	200	200 220	240	220	220 240	180 160		
	5	65	30 85	30	30	55	20	45	45	30	110	5	
			Δ			Δ		▲	▲		Δ		

(P. G., 2-3 J.)

Il n'y a là rien qui soit anormal. Le temps marqué qui termine le premier vers présente une durée qui n'a rien d'extraordinaire. Sa hauteur et son intensité, par rapport aux premières syllabes du vers suivant, ne paraissent troublées en aucune manière. Si d'autres passages analogues au contraire laissent apercevoir quelques modifications par rapport aux faits généraux qu'on observe d'ordinaire, pourquoi donc ces modifications ne sont-elles pas constantes, et, quand elles existent, est-on vraiment fondé à dire qu'elles sont l'indice d'un rejet marqué par la voix ? Pour en être sûr, il m'a fallu procéder à toute une nouvelle série d'expériences. J'ai donc choisi un petit nombre de passages qui me paraissaient susceptibles de révéler par l'analyse la nature du phénomène à définir, et j'ai tâché que les types les plus variés y fussent représentés, afin de compléter s'il y avait

lieu les renseignements que me fournissaient déjà les morceaux inscrits. J'ai prié un de mes sujets, celui que je désigne par la lettre G, de me les déclamer deux fois à l'appareil, et surtout je lui ai demandé de me marquer très fortement l'effet vocal qui, pour lui, constituait l'enjambement d'un vers sur un autre. Dans les tracés que je recueillerais, et aux places où les théoriciens reconnaissent un rejet dans le texte écrit, toute altération des accents ou de la rime que je parviendrais à découvrir serait indubitablement — et je pouvais en être certain d'avance — le signe caractéristique cherché. Il n'y a pas en effet de critérium plus sûr en ce cas que la volonté même du diseur; l'enjambement d'ailleurs existe seulement quand il est réalisé par la voix, mais non pas quand il se borne à être sollicité par le texte imprimé, car alors bien des libertés sont possibles et suffisent à déjouer les combinaisons désirées par le poète.

L'événement n'a pas trompé mon attente. Les divers rejets que présentent les morceaux enregistrés, et dont la liste à peu près complète a été donnée ci-dessus, sont comme noyés dans l'ensemble des vers qui les entourent. Le diseur, à certains moments, peut n'avoir pas prévu qu'il les rencontrerait, et par conséquent les traduire imparfaitement; il peut aussi se laisser influencer par les coupes qui précèdent et céder à la tentation de plier ces rejets au moule ordinaire; il peut enfin hésiter, si son éducation littéraire a été purement classique, à franchir cette ligne de démarcation dont parle Guyau. Les nouvelles expériences au contraire ne présentent aucun de ces inconvénients; comme les groupes sont relativement courts, aucune surprise du sujet n'est à craindre et aucune influence étrangère ne peut troubler sa diction; enfin le désir de produire l'effet vocal de l'enjambement est garant que le dernier risque signalé doit lui-même être écarté. Les tracés obtenus peuvent à leur tour être confrontés avec les vers qui constituent notre premier catalogue, et le total des exemples examinés permet de discuter les opinions émises par les critiques, puis d'établir, selon les caractères que révèle l'analyse, une classification d'espèces et de variétés.

Pour les besoins de l'exposition, on reproduira ici les textes inscrits, quoiqu'ils aient déjà été indiqués ailleurs. Ils sont peu nombreux, et tous empruntés à des poètes modernes, puisque c'est eux surtout qui ont pratiqué l'enjambement

Avant d'avoir franchi votre seuil, j'ai déjà
 Su comment votre main divine protégea
 Le destin d'Atys, noble et pur comme une lame
 D'épée au grand soleil. Mon vain renom, madame... (Banville, *Florise*, I, 5.)

H. — Puisqu'il le faut. — F. Quelle est votre Hippolyte ? — H. C'est
 Lucinde. — Elle n'est pas encore une Florise !
 Mais l'art, ce dieu plus grand que les rois, ne méprise
 Personne. Son rayon de feu, brûlant et pur... (Banville, *ib.*, IV, 3.)

Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,
 Pour tous les siens, ma haine est encor toute neuve. (Hugo, *Hernani*, I, 2.)

Parce qu'on est jaloux des autres et honteux
 De soi. Dérision ! que cet amour boiteux... (Hugo, *ib.*, III, I.)

D'après les graphiques, nous distinguerons plusieurs types.

Premier type. — C'est le plus parfait de tous : le temps marqué de la rime s'y trouve altéré au point de disparaître complètement. Le fait se produit sous deux espèces. Ou bien les dernières syllabes d'un vers ne terminent point le pied rythmique qui ne s'achève que sur la première syllabe du vers suivant, et le rejet est alors d'une syllabe. Ou bien la rime masculine est constituée par une seule syllabe indépendante de celles qui la précèdent, mais inséparable pour le sens du début du vers suivant; le rejet peut alors comporter plusieurs syllabes. Mais le résultat est dans les

deux cas identique : les divers accents dont se trouve ordinairement frappée la rime ont disparu. Ce premier type justifie en somme les pressentiments de Becq de Fouquières et prouve comme il le dit que « l'accent de la rime peut s'éteindre sous l'influence d'un accent plus fort ». Les mesures sont intéressantes et méritent un examen détaillé¹. Chaque fragment a été déclamé deux fois.

I	A	vā	da	vuar	frā	ei	vo	trā	sax	ya	je	de	ja	
1°	23	54	14	20	29	57	17	18	67	20	15	18	18	
	380	260	400-360	300 320	320 320 360 360	320 360	360	320 320	340	360-400	340 380	240	200 260	260 300
	95	325-110	95	30 95	130	110	115	115	140-70	35 95	35	75	95	
		Δ			Δ				Δ					
2°	10	28	12	19	28	13	13	14	72		15	17	19	
	340	400	460-440	360 440	400 400 440 360	380	380	360 380	380	420-220 240		260	280 320	280 320
	35	325-245	190	80 115	265	115	205	160	100-50 35		150	195	215	
		Δ	▲		Δ		Δ		Δ				Δ	
	Sū	ko	mā	vo	trā	mē	dī	vi	n(a)	pro	te	ja...		
1°	71	15	52	13	13	17	20	51	17	25	19	17		
	—	7 28	—	—	—	—	—	—	7 42	—	—	—		
	300-320	240	240 260	240 240	240	240 260	220 280	300 300	240 260	240	240	240 240		
	190-40	75	85	75	60	85	100	115	40	75	85	125		
	Δ		Δ					Δ						
2°	53	13	15	16	18	18	27	67	—	22	20	21		
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
	280-340	300	280 300	280 300	300	280 300	200 320	280	280-260 240	240	260	200 260		
	150-90	80	55	115	90	90	160	115-55		180	70	140		
		▲		▲			Δ			▲		▲		

II

1°

Se

20

340

90

2°

15

320

100

1. Les nécessités de la discussion ont été cause que les exemples reçoivent ici des numéros d'ordre différents de ceux qui leur sont attribués dans les tableaux généraux. Ces numéros d'ordre nouveaux sont seulement valables pour ce chapitre.

	<i>Lu</i>	<i>sê</i>	<i>dæ</i>	<i>e</i>	<i>l(æ)</i>	<i>ne</i>	<i>pa</i>	<i>zâ</i>	<i>kôr</i>	<i>u</i>	<i>næ</i>	<i>Flo</i>	<i>ri</i>	<i>zæ</i>
1°	20	72	22	17	18	21	21	29	7	15	21	67	26	15
	320 360	440-400-200	200 220	260 300	280 320	340	320 340	360 360	340	320 360	340 360	440-200	200 240	
		○						○				○		
	95	45-115-20	10	45	60	140	140	290	75	95	100	120-5	5	
		△						△				△		
2°	15	52	16	15	20	16	23	24	5	10	22	50	20	42
	320 340	400-220	220 220	300 380	440 460	460	420 460	460-440 400	400	380 400	400 400	400 440-220	220 200	
		○										○		
	190	235-45	35	45	225	200	220	170-85	60	75	175	165-35	20	
		△			▲			△			△			

Au point de vue de la durée, dans les deux exemples précités et pour les deux déclamations successives, la syllabe de la rime n'est affectée d'aucun relief qui la fasse ressortir. Dans le premier cas, la syllabe par laquelle débute le second vers, quoique isolée typographiquement de celles qui terminent le premier, s'unit très étroitement à elles, et l'on constate la présence d'un groupe $\cup \cup \cup \cup$ qui embrasse les quatre syllabes : *j'ai déjà su*. D'une façon analogue, dans le deuxième cas, la dernière syllabe qui termine le premier vers est rattachée par la déclamation au début du second, et les syllabes : *c'est Lucinde*, malgré la séparation indiquée par le texte imprimé et qui n'intéresse que l'œil, forment un groupe rythmique $\cup \cup \cup \cup$. La hauteur musicale suit la durée. On sait que la rime constitue généralement soit une suspension, soit une chute de la phrase. Ici, l'accent musical se trouve reporté sur une syllabe qui fait partie du second vers. Enfin trois fois sur quatre l'accent d'intensité se comporte de même, il abandonne sa place habituelle pour affecter la syllabe longue du rejet; la seule exception (*L, 2°*) est due à la qualité du timbre grâce à laquelle, pour un effort un peu moindre, *l'a* a été entendu plus que *l'u*. En d'autres termes, les combinaisons voulues par le poète sont telles que le sens prévaut sur la rime, et que les divers éléments de celle-ci se trouvent complètement sacrifiés. La voix ne tient compte que des divisions naturelles du langage sans accorder la moindre attention aux séparations purement graphiques du texte, lesquelles du reste n'ont d'autre raison d'être que la tradition. Répétons-le encore : ce type donne raison à Becq de Fouquières ; de même que le silence n'intervient jamais entre les syllabes qui constituent un seul groupe rythmique, de même il n'intervient pas ici et il est impossible qu'il se produise. Enfin, au point de vue du timbre, quelques observations sont nécessaires. *L'a* de *déjà* reste moyen et semblable à celui de *protégée*, qui lui aussi est moyen. Mais *c'est*, qui devrait rimer avec ce vers,

Même l'heure bénie où son talent naissait,

ne se trouve plus être, au point de vue de la sonorité, et du fait de l'enjambement, qu'une rime pour l'œil. Le timbre, on le sait, varie en français avec l'accent. Or, du fait même que *c'est* dans le groupe *c'est Lucinde* ne se trouve affecté d'aucun ictus, l'e qui devrait être ouvert devient moyen et ne s'accorde plus avec le mot *naissait* dont la dernière syllabe demeure ouverte.

Les morceaux enregistrés ne présentent que trois exemples comparables à ceux que nous venons d'analyser, et tous les trois sont artificiels, puisque les deux premiers ne sont tels que grâce à la suppression d'un e « muet » dans la déclamation, et que l'autre est dû à l'emploi d'un procédé courant parmi les acteurs, quand ils veulent rompre la monotonie de la rime bien que le sens ne le réclame pas absolument. Dans le premier cas l'accent musical subsiste à sa place ordinaire, mais seulement, comme il arrive dans les énumérations, parce que le diseur a considéré que le

membre de phrase forme un tout complet. Il en serait de même si la syllabe rejetée marquait la fin réelle d'un développement, selon les règles que nous avons exposées ailleurs. Nous citons donc :

Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc, et les montagnes bleues.

Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson,
Puis priant Dieu sitôt que les cinq enfants dorment.

<i>Læ</i>	<i>Ru</i>	<i>si</i>	<i>yā</i>	<i>Or</i>	<i>muḡ</i>	<i>Go</i>	<i>a</i>	<i>sē</i>	<i>mi</i>	<i>l(æ)</i>	<i>lyā</i>	<i>(æ)</i>
12	23	13	37	21	45	27	30	22	16	19		
∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
280 340	340 420	460	420 400-220	420 420	360 360-260 260	220 400	280-220	260	260 300 300	300 300 320		
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
165	125	125	35 320-40	130	120-75	175	20-15	165	145	120 145		
▲			Δ	Δ		Δ		▲				
<i>D(æ)</i>	<i>kôt</i>	<i>e</i>	<i>Fer</i>	<i>nā</i>	<i>buk</i>	<i>e</i>	<i>le</i>	<i>mā</i>	<i>ta</i>	<i>y(æ)</i>	<i>blā</i>	<i>(æ)</i>
43	12	23	9	45	5	10	15	22	45	44		
∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
300-220	240	300 300	300 300	320	320-220	240	240 240	240 240	260 260	220 200 200-180		
○				○	○			○	○	○		
200-35	65	80	120	140-70	20	130	180	55		40-50		
Δ				Δ			Δ					
(R. B., 16-17 ¹ .)												
<i>Sur</i>	<i>ve</i>	<i>yā</i>	<i>lá</i>	<i>tru</i>	<i>bu</i>	<i>la</i>	<i>su</i>	<i>f(æ)</i>	<i>dae</i>	<i>pxa</i>	<i>sā</i>	
22	17	24	35	18	14	14	23	14	25	32		
∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
240 240	240 280	260 280	260 300	240	240 240	240 240	280	220 240	240 240	280		
○			○				○			○		
<i>Pūi</i>	<i>pri</i>	<i>yā</i>	<i>Dyā</i>	<i>si</i>	<i>iō</i>	<i>k(æ)</i>	<i>le</i>	<i>sē</i>	<i>kā</i>	<i>fā</i>	<i>dor</i>	<i>m(æ)</i>
44	18	27	32	16	17	20	20	20	22	66		
∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
220 240	220 220	220 240	240 200 260	200	220	220 220	220	220	220	240	180 200 200 200	
			○							○		
(P. G., 24-25 R ² .)												

Donc, le premier type d'enjambement nous paraît constitué par l'effacement total de l'accent temporel de la rime, et aussi, mais d'une façon accessoire et seulement si le rejet n'est pas une fin de phrase ou n'est pas considéré comme tel, par l'effacement total des accents d'acuité et d'in-

1. Ajouter pour les mêmes vers la déclamation du sujet G.
2. Pour ce dernier exemple et pour les vers 16-17 de R. B., déclamés par G, l'analyse de l'intensité fait défaut.

tensité à la même place¹, sans qu'il y ait pause de la voix. A vrai dire, ce phénomène ne nous est pas inconnu; il se rencontre déjà à l'intérieur du vers, comme le faisait observer Guyau. Il est en effet conditionné, du moins si l'on s'en tient à l'exemple I, par la présence, après la syllabe qui pourrait être normalement affectée d'un accent, d'un monosyllabe très fort qui absorbe ce premier accent. Soit ces deux vers :

Bois, prés, fontaines, fleurs qui voyez mon teint blême...
Toujours vers quelque objet pousse quelque désir...

<i>Bová</i>	<i>pré</i>	<i>fā</i>	<i>tē</i>	<i>n(œ)</i>	<i>flēr</i>	<i>kī</i>	<i>vo</i>	<i>yé</i>	<i>mō</i>	<i>tē</i>	<i>blé</i>	<i>mæ</i>
48	53	20	48	50	23	20	27	15	22	51	20	
∪	∪ 7 13	∪	∪ 7 11	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	
240 360 440	480	400	440 400	320 420 400	340	320 400	380 360	360 360	380	360 320 240	240 220	
	○		○	○		○			○			

(XII, G 3^o)

<i>Tu</i>	<i>jur</i>	<i>ver</i>	<i>hel</i>	<i>kob</i>	<i>jé</i>	<i>pu</i>	<i>s(œ)</i>	<i>kel</i>	<i>kæ</i>	<i>de</i>	<i>zi</i>	<i>ra</i>
31	64	26	29	29	38	76	—	21	16	25	42	11
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪ 7 52
360	300 380 360	280 340 340	400 360	400 340	320 400	440-380	380 380	400	420	420 460-500	400 300	
	○					○				○		
165	130	40	485	330	420	450-85	140	125	205	155-155	10	
Δ				▲		Δ	▲		Δ			

(Cin., II, 11 C.)

Il y a un glissement de la voix qui s'opère dans le premier vers de la première syllabe à la seconde, dans le second de la sixième à la septième, et qui n'est pas différent de celui que nous avons observé à la rime dans l'exemple I. La déclamation serait autre, comme on le montrera plus loin, si le texte portait :

Bois, fontaines, bergers, qui voyez mon teint blême...
Toujours vers quelque objet excite nos désirs...
Avant d'avoir franchi votre seuil, j'ai déjà,
Ce matin, su combien votre main protégea...

Les deux vers de Chénier, cités par Clair Tisseur, présenteraient évidemment dans la déclamation, non pas « une sorte de prolongement de la voix » sur la rime, comme il le déclare un peu inexactement, mais un effet semblable à celui que révèle l'alexandrin de *Cinna* transcrit ci-dessus.

Certains critiques s'opposent à une interprétation de l'enjambement conforme à celle que nous avons indiquée. A propos d'un cas en tous points comparable à notre exemple II, M. Jules Lemaitre maintient la nécessité de toujours faire suivre la rime d'un silence « ne fût-ce que d'un silence d'un dixième de seconde », obligation dont nous savons ce qu'il faut penser. Il veut aussi que la syllabe de la rime soit toujours accentuée, et son opinion répond par conséquent à celle de Clair Tisseur : « Il faut accentuer toujours la syllabe qui est à la rime, dit-il², et cela

1. S'il y a conclusion de sens, il arrive que les accents dynamique et musical subsistent sur la rime, selon les règles générales qui valent pour tous les groupes rythmiques. Mais alors la douzième syllabe ne constitue plus une chute de la voix. Je ne parle pas de l'emphase qui peut toujours agir.

2. Jules Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 8^e série, article consacré à *La Belle au bois rêvant*, un acte en vers de M. Fernand Mazade.

même et surtout quand la rime tombe sur une préposition, sur un pronom relatif, sur un adjectif possessif, sur la plus légère et la plus fuyante des proclitiques, comme il arrive dans les amusettes où s'exercent quelquefois les doux versificateurs. Car alors justement, ils ont voulu que la rime devint comique, en imposant au lecteur et au comédien une prononciation anormale et baroque, en le contraignant à mettre un accent très fort sur des syllabes non accentuées et à donner, dans la phrase mélodique, une extrême importance à des mots qui n'en ont aucune dans la phrase grammaticale. Je prends au hasard dans les *Odes Fumanbulesques* de Théodore de Banville :

Danser toujours, pareil à Madame Saqui,
Sachez-le donc, ô Lune, ô Muses, c'est ça qui
Me fait verdier comme de l'herbe¹.

On doit fortement accentuer « qui », cela ne fait pas l'ombre d'un doute : d'abord parce que c'est amusant et que cette irrégularité de prononciation a, toute seule, la valeur d'une élégante plaisanterie, et puis, parce qu'elle affirme avec une outrance lyrique et dont le poète se divertit, que le rythme, qui a, dans la rime, son clou, son agrafe ou son coup d'aviron, pour reprendre les métaphores de Sainte-Beuve, est l'essentiel dans les vers, et qu'il importe vraiment beaucoup plus que le sens, que nous nous refusons délibérément d'asservir la rime au joug de la raison et qu'elle a un charme propre et qui se suffit. »

On peut répondre que bien souvent les poètes n'ont pas prétendu imposer telle accentuation plutôt que telle autre, et que la plupart de ceux qui ont usé de l'enjambement ont cru que la richesse et la complexité de l'homophonie finale, indépendante, à ce qu'il leur semblait, de l'accent, rachetait l'affaiblissement de celui-ci à la rime, et laissait aux vers leur individualité. Il reste que le comédien, et il lui est loisible de le faire, en insistant sur la rime quand le sens s'y oppose, peut tirer quelques effets amusants du texte qu'il interprète. Il reste aussi que, s'il le veut, il peut quelquefois maintenir ce temps marqué par des artifices de prononciation et dire s'il y tient absolument : *c'est*... *Lucinde* avec une hésitation qui lui permettra de laisser son relief au mot *c'est*. Mais dans l'exemple I il n'aura garde de le faire, sous peine d'être ridicule, et d'ailleurs il n'est pas vrai que tous les rejets semblables se trouvent seulement dans des œuvres comiques : *Florise*, loin d'être une farce analogue aux *Plaideurs*, est une comédie héroïque où les acrobaties s'accorderaient assez peu avec les situations. Enfin une déclamation qui se conformerait à la théorie de M. Jules Lemaitre² supprimerait l'effet vocal de l'enjambement là où il est inévitable ; il serait entendu que partout et toujours, même en cas d'impossibilité flagrante, il est permis à l'acteur de substituer sa volonté à celle du poète ; il serait entendu également que l'enjambement ne s'adresse jamais qu'à l'œil, mais non à l'oreille, et tout ce qu'il en subsisterait, ce serait une contradiction permanente entre les rapports syntaxiques des membres de phrase et les coupes qui les sépareraient.

Deuxième type. — On peut le définir ainsi : les dernières syllabes du premier vers se rattachent, pour le sens, aux premières syllabes du vers suivant ; le groupe rejeté et la fin du premier vers sont l'un et l'autre, non plus d'une seule syllabe, mais de plusieurs, le tout formant un ensemble inséparable. Les exemples sont les suivants :

... comment votre main divine protégée
Le destin d'Atys, noble et pur comme une lame

1. La coupe basée sur le sens serait celle-ci :

Sachez-le donc, ô Lune, ô Muses, c'est ça — qui
Me fait verdier — comme de l'herbe.

2. Cette théorie a le défaut d'avoir mal choisi son texte d'application. Elle demeure cependant intéressante, car elle est l'indice de préoccupations communes à un certain nombre de Français lettrés, et dont les manifestations seront faciles à constater dans les deux autres types d'enjambement qu'on va définir. Elle est aussi trop systématique et n'a point la valeur universelle que son auteur lui accorde.

D'épée au grand soleil.....
 Mais l'art, ce Dieu plus grand que les rois, ne méprise
 Personne. Son rayon de feu.....
 Parce qu'on est jaloux des autres, et honteux
 De soi. Dérision ! que cet amour boiteux...

III	<i>ko</i>	<i>mā</i>	<i>oo</i>	<i>trae</i>	<i>mē</i>	<i>di</i>	<i>vi</i>	<i>n(æ)</i>	<i>pro</i>	<i>te</i>	<i>ja</i>	
1°	15 ∪ 240	52 — 240 260 ○ 75 Δ	13 ∪ 240 240	13 ∪ 240	17 ∪ 240 260	20 ∪ 220 280	51 ∪ 300 300 ○ 115 Δ	17 ∪ 240 260 7 42	25 ∪ 240	19 ∪ 240	17 ∪ 240 240 125	
2°	13 ∪ 300 80 ▲	15 ∪ 280 300 55	16 ∪ 280 300 115 ▲	18 ∪ 300 90	18 ∪ 280 300 90	27 ∪ 200 320 ○ 160 Δ	67 ∪ 280 280-260 240 115-55 Δ	22 ∪ 240	20 ∪ 260	21 ∪ 200 280 140 ▲		
	<i>Læ</i>	<i>des</i>	<i>tē</i>	<i>da</i>	<i>his</i>	<i>no</i>	<i>ble</i>	<i>pūr</i>			
1°	17 ∪ 220 240	24 ∪ 220 260 ● 130 ▲	14 ∪ 240	14 ∪ 240 240	88 — 7 27 ∪ 280-220 ○ 200-30 Δ	19 ∪ 200 220	19 ∪ 200 240	75 ∪ 240 260-220 240 ○ 55-10				
2°	11 ∪ 240 260	28 ∪ 220 260 ● 85 ▲	14 ∪ 240	15 ∪ 220 240	55 — ∪ 240-280 ○ 95 130-115 Δ	26 ∪ 240	29 ∪ 240 320	21 ∪ 280 320 360 400-240 240 ○ 175-30 Δ	80 ∪ 240			
IV					<i>no</i>	<i>ble</i>	<i>pūr</i>	<i>ko</i>	<i>mu n(æ)</i>	<i>la</i>	<i>m(æ)</i>
1°						19 ∪ 200 220	19 ∪ 200 240 240	75 ∪ 260-220 240 ○ 25 Δ	14 ∪ 220	21 ∪ 220 220 220	34 ∪ 220 220	16 ∪ 220 240 30

2°									
	29	21		80	15	23	28			
	↘	↘		—	↘	↘	↘			
	240 320	280 320 360		400-240 240	260	240 260 240	240 260 240			
		115		155	175-30	75	35	90		
				△	△	△		△		

	<i>De</i>	<i>pé</i>	<i>o</i>	<i>grā</i>	<i>so</i>	<i>ley</i>				
1°	16	77	12	23	14	84					
	↘	—	↘	↘	↘	— * 68					
	220 240	240-220	200	220 200 240	240	240 260-180 160					
		○				○					
	55	65-10	15	65	40	45-25 5					
	△	△		△		△					
2°	28	49	14	30	15	91					
	↘	—	↘	↘	↘	—					
	200 260	240	240	240 240	240	240 280-180 180					
	○					○					
	75	165	110	40	55	70-25 5					
	△	△	△			△					

(Banville, *Florise*, I, 5.)

V	<i>Me</i>	<i>lār</i>	<i>sæ</i>	<i>Dyâ</i>	<i>plu</i>	<i>grā</i>	<i>kæ</i>	<i>le</i>	<i>rwa</i>	<i>me</i>	<i>me</i>	<i>pri</i>	<i>z(æ)</i>
1°	21	79	19	25	20	26	10	17	59	10	20	26	15
	↘	— * 42	↘	↘	↘	↘	↘	↘	— * 46	↘	↘	↘	↘
	240 260	260 360-320 300	280	240 260 340	300 340	280 320 340	360	320 360	360 360 400	220 240	240 340	380 320 380	
		○							○				
	45	150-120	65	50 175	130	45	90	120	85 150	40	130 160	195	
		△		△					△			△	
2°	19	67	21	70	29	42	9	15	77	20	22	28	
	↘	— * 40	↘	↘	↘	↘	↘	↘	—	↘	↘	↘	
	240 280	300 300 260	360	240 280 380-340	340 360	300 320 320	340	340 340	320 320 300-360	260 280	300 340	320	
		○			○				○		●		
	50	30	195	195 360-270	180	160 130	130	130	55 130-35	110	165	130	
	△			△	△				△		△		

	<i>Per</i>	<i>so</i>	<i>na</i>	<i>Sō</i>	<i>re</i>	<i>yō</i>	<i>dæ</i>	<i>fō</i>				
1°	33	58	26	21	24	26	14	23					
	↘	—	↘ * 81	↘	↘	↘	↘	↘					
	480	480-220	200 200	220	220 280	280 320	280 320	340					
		○											
	140	200-30	15	6	80	75 110	120	130					
		△											

LOTE. — *L'alexandrin*.

2°	28	44	20	28	28	33	12	18	
	∨	—	∨	∨	∨	—	∨	∨
	320	360-200	220	220	240	280	280-260	240	260
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	35	190-5	4	15	105	85	115-115	95	150
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨

(Banville, *Florise*, IV, 3.)

VI	Par	sæ	kō	ne	ja	lu	de	zō	træ	e	ō	tæ
1°	30	22	25	14	20	14	14	70	29	17	19	15
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	300	360	380	360	380	280	380	400	400	340	400	320
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	50	195	270	155	285	160	270	350-255	165	175	280	125
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
2°	23	16	22	28	29	16	16	65	26	17	39	15
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	240	280	300	300	360	240	360	400	400	320	360	300
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	25	90	115	255	350	175	215	400-75	65	185	60	100
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨

D(æ)	sua	De	ri	zi	ō	kæ	se	fa	mur	bva	té	
1°	15	75	22	22	64	16	16	16	28	34	78	
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	
	400	400	400	400-180	200	240	220	300	400-220	200	240	
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	
	330	120	350-15	140	150	170	250-40	30	75	125	80	
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	
	84	æ	11	41	18	86	16	16	12	31	44	90
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	320	340-200	180	180	240	200	240	280	280-200	200	240	240
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	60	50-10	25	35	55	90	130-15	30	75	85	55	25
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨

(Hugo, *Hernani*, III, 1.)

La seconde déclamation de ce dernier exemple, par suite de l'effacement de l'e muet au début du vers, ne doit pas ici nous retenir et rentrer dans le premier type que nous avons déterminé. Pour le reste, un commentaire est nécessaire. Si l'on s'en tient au sens, on constate la présence de ces groupes rythmiques : *protégea le destin d'Alys* ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ (III), *comme une lame d'épée* ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ (IV), *ne méprise personne* ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨ ∨

(V), et *hontes de soi* (VI). Tous se trouvent partagés par un artifice typographique qui coupe en deux le membre de phrase dont une partie termine le premier vers et dont l'autre commence le vers suivant. Tous également ont un caractère commun, c'est qu'aucun silence n'intervient et ne peut intervenir entre les syllabes qui les constituent. L'accent temporel, quatre fois sur sept, a complètement disparu à la rime; trois fois au contraire il se manifeste, mais toujours sous la forme d'un temps marqué secondaire d'une durée bien inférieure à celui qui termine le groupe. Nous en connaissons la raison et nous avons déjà constaté que dans tout membre rythmique la succession des syllabes brèves avait d'autant plus de chances d'être rompue qu'elle avait plus d'ampleur. C'est exactement ce qui se passe ici, et l'accent secondaire, sauf en cas de déplacement oratoire, tombe de préférence sur la place qu'il occupe ordinairement, c'est-à-dire sur la rime : car la rime, lorsque le rejet se compose de plusieurs syllabes, est généralement suivie d'un élément grammaticalement plus faible, tel qu'un article ou une préposition; si la finale du vers est féminine et se conserve comme telle dans la prononciation, l'apparition d'un accident de durée dans les conditions que nous venons de définir s'en trouve d'autant favorisée. L'examen des divers exemples montre en effet que l'accent temporel s'efface surtout quand le groupe rythmique soumis à l'enjambement est relativement court et quand l'e muet qui termine le vers n'a pas été articulé.

Au point de vue de l'acuité, on peut constater que la rime ne supporte nulle part le temps marqué musical dont elle est, sauf quand elle termine un sens, généralement frappée; dans ce second type de rejet elle perd donc aussi le caractère de suspension ou de conclusion qu'elle possède normalement. L'effort oratoire a fait que dans les exemples V et VI la fin de phrase a été traitée comme une suspension. D'autre part, c'est à peine si l'on découvre sur l'antépénultième du mot *méprise* (V, 2^e) une élévation secondaire semblable à celles qui peuvent se produire dans tous les pieds un peu étendus du vers. En est-il toujours ainsi? La réponse est facile. D'après ce que nous savons de l'accent d'acuité, du fait même qu'il peut remonter de plusieurs syllabes quand il y a chute de sens, on peut conclure que si l'enjambement marque le terme d'un développement, la rime qui précède peut fort bien supporter le temps musical le plus important du groupe rythmique tout entier. Si l'enjambement n'est au contraire qu'une suspension de sens, la rime peut être affectée d'un accent d'acuité secondaire, comme dans ces deux vers que nous empruntons à nos tableaux généraux :

Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc, et les montagnes bleues !

<i>Læ</i>	<i>Ru</i>	<i>si</i>	<i>yô</i>	<i>Or</i>	<i>mâz</i>	<i>Go</i>	<i>a</i>	<i>sê</i>	<i>mi</i>	<i>l(æ)</i>	<i>lyé</i>	<i>(æ)</i>	
9	11	14	31	17	34	15	27	21	17		20		
280 280	260 360	480	420 320-240	400 440	480 500-400 360	320 400	480-340	440	360 400 460		380 320 460		
		○			○		○					●	
<i>Dæ</i> <th><i>hó</i></th> <th><i>ta</i></th> <th><i>e</i></th> <th><i>Fer</i></th> <th><i>nâ</i></th> <th><i>buk</i></th> <th><i>e</i></th> <th><i>le</i></th> <th><i>mô</i></th> <th><i>ta</i></th> <th><i>p(æ)</i></th> <th><i>blé</i></th> <th><i>(æ)</i></th>	<i>hó</i>	<i>ta</i>	<i>e</i>	<i>Fer</i>	<i>nâ</i>	<i>buk</i>	<i>e</i>	<i>le</i>	<i>mô</i>	<i>ta</i>	<i>p(æ)</i>	<i>blé</i>	<i>(æ)</i>
10	35	13	12	23	22	35	5	8	21	19		45	
360 400	600-480	480	300	360 400	360 440	340 520-380	400	380 380	260 400	420 380		320 300 300-200	
	○					○	●			○			

(R. B., 16-17 J.)

Les mêmes observations sont valables pour l'accent d'intensité; ce type d'enjambement peut le laisser subsister à la rime s'il y a chute de sens

au début du deuxième vers, et, dans le cas de suspension, on peut le rencontrer à la même place à l'état de temps marqué secondaire¹ avec tous les caractères que nous lui avons reconnus dans les pages consacrées au rythme; sous cette dernière forme il est d'autant plus fréquent que les groupes sont plus étendus. Ajoutons enfin que dans cette catégorie de rejets, l'homophonie de la voyelle finale non « muette » peut se trouver altérée dès qu'elle ne supporte plus l'accent. C'est ainsi que *méprise* (V, 2^e) reçoit un *i* moyen et ne rime plus exactement avec *Florie* dont l'*i* est fermé; même remarque d'ailleurs pour l'*a* de *bouteux* (VI, 1^{re} et 2^e) qui descend d'un degré (α)², tandis que celui de *boiteux* conserve sa valeur normale (\hat{a}).

Dans les exemples qui précèdent, le sujet G a voulu faire sentir l'effet vocal qui constitue l'enjambement; son effort cependant a eu pour conséquence de ne faire disparaître que seulement à quelques places le temps marqué temporel qui termine le vers; partout ailleurs ce temps marqué s'est maintenu, mais en se subordonnant à celui qui clôt le groupe rythmique. On peut donc dire que ce deuxième type de rejet possède les caractères suivants: au point de vue de la durée, l'accent peut s'effacer totalement à la rime, mais, dans la déclamation ordinaire, il subsiste le plus généralement sous forme d'un accident secondaire; en ce qui concerne l'acuité et l'intensité, on constate soit la suppression pure et simple, soit la présence d'un accent secondaire, soit, si le commencement du vers suivant finit un sens, la présence de l'accent principal. Enfin cet enjambement, sous le rapport du silence, donne raison à Becq de Fouquières. Dans l'ensemble il diffère du premier type en ce qu'il est moins complet et que la syllabe non « muette » qui finit le vers a toujours des chances de conserver jusqu'à un certain point ses attributs distinctifs³.

L'examen des exemples contenus dans les tableaux généraux permettra de le prouver mieux encore, car l'effort des sujets y a été moindre, et aucun d'eux sans doute n'a eu le désir de réaliser l'effet dans toute sa perfection. Il s'agit ici de ces vers:

Conseillers vertueux! voilà votre façon
De servir, serviteurs qui pilliez la maison. (R. B., 2-3.)

Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc, et les montagnes bleues! (ib., 16-17.)

L'Autriche aussi vous guette, et l'enfant bavarois
Se meurt, vous le savez. — Quant à vos vice-rois... (ib., 26-27.)

Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur. (P. G., 2-3.)

1. Cf. ex. III 2^o, IV 2^o.

2. Ce n'est pas cependant un α moyen comparable à l'*e* muet. Il reste légèrement fermé.

3. Ici encore des effets analogues se rencontrent à l'intérieur du vers, et l'on peut citer cet exemple:

Vous vous abandonniez au crime en criminel.

<i>Vu</i>	<i>vu</i>	<i>zu</i>	<i>bā</i>	<i>dō</i>	<i>nyé</i>	<i>zo</i>	<i>kri</i>	<i>mæ</i>	<i>ā</i>	<i>kri</i>	<i>mi</i>	<i>nel</i>
17	16	21	23	14	34	21	60	18	19	28	16	67
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
160 280	260 320	280 320	260 340	320 360	340 340 360	280 320	280 380-400	380 340	200	280 280	280 300	280 240 180
					●		○				○	
95	75	105	120	105	75 130	145	140-65	25	15	65	40	30
▲			▲			Δ				Δ		

(Andr., 4 A.)

Il y a un glissement de la voix de la 6^e à la 8^e syllabe. La dernière syllabe du mot *abandonniez* conserve une partie de sa valeur temporelle normale; mais si l'on détermine les longues d'après le sens et d'après la durée moyenne qu'elles ont dans le morceau, le signe ∪ paraît justifié. Même observation à propos de la ligne mélodique. Quant à l'accent d'intensité, le timbre le reporte sur la septième syllabe.

Si l'on écarte aux vers 16-17 de *Ruy Blas* la déclamation de G et de R pour les raisons indiquées plus haut¹, on peut voir par les chiffres que nulle part la rime n'est complètement privée de son accent temporel normal. Il semble au contraire qu'il y ait souvent une véritable résistance des sujets à marquer l'enjambement, et une certaine tricherie de la déclamation pour l'atténuer. Cette atténuation, presque toujours impossible dans le premier type que nous avons déterminé, l'est beaucoup moins dans ce deuxième; c'est ainsi qu'il faut interpréter l'exemple que nous citons au début de ce chapitre² (*P. G.*, 2-3 J), où la voix accorde 61^{es} à la pénultième du mot *chose* et seulement 44^{es} à l'avant-dernière syllabe du mot *rayonne*, celle-ci également moindre au point de vue de la hauteur musicale et de l'intensité, car la suspension de sens, qui devrait affecter le début du second alexandrin, disparaît en même temps que la subordination des durées s'efface. Y a-t-il eu influence de la fin de vers qui précède et de la première rime *chose*, y a-t-il eu inadverance du sujet ou répugnance à marquer un effet qu'un simple stratagème de diction suffit à éviter? On peut choisir entre ces trois hypothèses dont la dernière est peut-être la plus vraisemblable; toujours est-il que l'enjambement n'existe plus, et que la voix, rencontrant le faible point d'appui qui lui était offert, en a profité pour le saisir et s'y fortifier. Ailleurs, la transformation est moins accusée, mais demeure encore sensible :

L'Autriche aussi vous guette, et l'enfant bavarois
Se meurt, vous le savez. —

<i>Lo</i>	<i>trie</i>	<i>o</i>	<i>si</i>	<i>vu</i>	<i>gé</i>	<i>la</i>	<i>e</i>	<i>lè</i>	<i>jà</i>	<i>ba</i>	<i>va</i>	<i>rwa</i>
21	36	12	23	14	36	16	8	22	24	19	17	33
∪	—	∪	∪	∪	—	∪	∪	∪	—	∪	∪	—
300 340	340 400	340	360	320 340	300 320-260	200	300	320 360	340	300 340	280 360	320 320 340
	○	○	○					○			○	
70	105	60	70	45	30-20	10	35	55	25	40	50	35 50
	△		△					△				△
<i>Sa</i>	<i>mâr</i>	<i>vu</i>	<i>l(œ)</i>	<i>sa</i>	<i>xé</i>						
23	53	15	32		29							
∪	—	∪	—		∪							
280	280 300-280	240	220 260	260 280	260 240							
	○			○								
20	70-10	30	75	20								
	△		△									

(R. B., 26-27 E.)

Ici l'accent temporel de la rime a une importance sensiblement égale à celle des trois temps marqués qui le précèdent immédiatement et il représente une certaine valeur dans l'échelle des durées : on peut par conséquent le noter du signe de la longue. L'enjambement subsiste pourtant, car le groupe *se meurt* est traité comme une fin de phrase dépendante des deux membres métriques qui terminent le premier alexandrin. Bien que la voix s'attarde un peu sur le mot *bavarois*, la tonique de celui-ci n'est que de 33^{es} contre 53^{es} à *meurt*, et, dès le début du second vers, la conclusion de sens s'indique musicalement, encore que l'intensité y soit plus forte qu'à la rime. *Se meurt*, malgré les hésitations signalées, est donc suffisamment relié, sans aucun silence, à l'hémistiche antécédent. Dans d'autres exemples, l'effet vocal qui constitue le rejet devient au contraire à peine

1. P. 44-45.

2. P. 41.

perceptible. Il résulte de ces observations que le deuxième type d'enjambement que nous venons de déterminer demeure toujours plus ou moins facultatif, tandis que le premier, à quelques exceptions près, est obligatoire.

Troisième type. — Les vers se terminent ordinairement soit par une suspension, soit par une conclusion de sens. Or il arrive, surtout dans les œuvres romantiques, que le sens commencé dans un vers s'achève seulement dans un autre, ou que la suspension de la rime soit rendue moins sensible par la présence dans le vers suivant d'une suspension beaucoup plus forte qui constitue l'arrêt de la phrase. A ce point de vue, ce troisième type de rejet n'est pas différent des deux premiers; où il s'en écarte, c'est que les mots séparés typographiquement ne sont pas étroitement unis l'un à l'autre, mais forment des groupes rythmiques nettement distincts. La nouvelle série d'inscriptions fournit cet exemple :

Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,
Pour tous les siens, ma haine est encor toute neuve.

VII	<i>Pur</i>	<i>lô</i>	<i>bræ</i>	<i>du</i>	<i>fa</i>	<i>rua</i>	<i>pur</i>	<i>sô</i>	<i>fls</i>	<i>pur</i>	<i>sa</i>	<i>vê</i>	<i>æ(æ)</i>
1°	32	62	16	16	20	61	25	25	59	19	19	55	13
	∨	—	∨	∨	∨	— * 13	∨	∨	— * 37	∨	∨	∨	∨ * 31
	360	360 440-400	380 360 400	400 400	420	360 360 380-440	280	380	400-440	220	340	280 440-420	400 420
		○				○			○				
	180	350-110	175	140	240	120 300-60	40	130	200-75	50	95	165-65	50
		△				△			△			△	
2°	24	33	15	12	18	50	21	22	65	18	18	46	
	∨	—	∨	∨	∨	— * 38	∨	∨	— * 28	∨	∨	∨	∨
	320	360 380	320 300 340	340 360	400	360 360 360-420-360	280	360	440-240	320	440	440 480-400	360
		○				○			○			○	
	80	330	160	160	165	125 235-70-60	50	295	230-55	40	170	195-160	
		△				△			△			△	
	<i>Pur</i>	<i>tu</i>	<i>le</i>	<i>syè</i>	<i>ma</i>	<i>ên</i>	<i>e</i>	<i>tā</i>	<i>kor</i>	<i>tu</i>	<i>t(æ)</i>	<i>nâ</i>	<i>væ</i>
1°	27	16	17	52	32	52	6	18	18	21	62	24	
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	280	340	360 360	400 480-340	240 280	380-300	280	320	340	340	360	360 420-220	260 260
				○		○						○	
	55	180	275	440-95	75	255-90	100	75	75	85	150-75	50	
				△		△	△				△		
2°	26	16	16	53	28	46	7	15	15	20	76	16	
	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	420	440	480 480	480 560-500	240 260	360-380	320	320	340	340	360	340 360-200	220 240
				○		○						○	
	150	160	265	155 160-235	75	205-80	80	80	80	85	95-50	60	
			△			△					△		

(Hugo, *Hern.*, 1, 2.)

Si l'on ne tient compte que de la déclamation et non de la ponctuation écrite, on peut trouver un exemple de fin de phrase intérieure dans ces deux vers pris à nos tableaux généraux :

Vaudémont vend Milan, Legaëz perd les Flandres.
 Quel remède à cela ? — L'état est indigent...

Le sujet G a considéré le premier d'entre eux comme constituant une suspension de sens dont le premier hémistiche du second est la conclusion, et l'on a les chiffres suivants :

VIII	<i>Vo</i>	<i>de</i>	<i>mô</i>	<i>vâ</i>	<i>Mi</i>	<i>lâ</i>	<i>Le</i>	<i>ga</i>	<i>ves</i>	<i>per</i>	<i>le</i>	<i>Flâ</i>	<i>drae</i>
	17	12	32	18	16	32	8	13	37	22	16	39	16
	∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	—	∨
	320 340	300 400	360 380	320 380	360 460	480 540-380	320 320	300 380	360 400 360	360	400 460	560 560-320	300 300 300
		○				○			○			○	
	<i>Kel</i>	<i>væ</i>	<i>méd</i>	<i>a</i>	<i>s(æ)</i>	<i>la</i>	<i>Le</i>	<i>ta</i>	<i>e</i>	<i>îr</i>	<i>di</i>	<i>jà</i>	
	20	13	22	12	40	13	18	7	15	13	44		
	∨	∨	—	∨	—	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
	320 320	280 340	340 360 300	320	300 280	280 300	280	300	320	320 320	360 360-300		
			○	○		○							

(R. B., 29-30.)

Écartons d'abord les questions qui ont trait à l'accent de force : on sait qu'il varie d'un membre rythmique à l'autre, et c'est un pur hasard s'il est plus fort sur *siens* que sur *veuve* (VII) ; on a donc pu se servir, comme exemple de conclusion intérieure, de deux vers pris parmi ceux dont l'analyse de l'intensité fait défaut. Écartons également l'accent temporel. Les groupes *pour sa veuve* et *perd les Flandres* sont pour le sens aussi importants que ceux qui les entourent et n'ont aucune raison de s'appuyer sur eux : ils peuvent même en être séparés par un silence (VII 1°), et la loi de Becq de Fouquières, applicable sans restriction aux deux types définis plus haut, se trouve démentie par ce troisième. Par suite, la syllabe longue de la rime demeure indépendante ; elle ne présente par conséquent aucune altération de durée, et garde une valeur sensiblement égale à celle des temps marqués qui la précèdent et qui la suivent, même dans l'exemple VII où le sujet a eu la volonté de faire sentir le rejet. Elle conserve aussi son timbre. Donc cette troisième série d'enjambements se distingue de celles que nous avons déjà déterminées ; le phénomène y est moins parfait et ne retient presque rien des caractères que nous lui avons reconnus dans les pages qui précèdent. Le rapport intime qui existe dans les deux premières catégories, entre la fin du premier vers et le début du suivant, s'y trouve considérablement relâché. C'est ici l'accentuée seule qui joue un rôle, à l'exclusion de tout autre élément¹. La rime, quelle que soit la construction grammaticale à laquelle elle s'incorpore, demeure en effet

1. Je note une juste remarque de mon ami M. Heiss. Dans cette strophe de Verlaine il me déclare n'entendre que deux vers à trois accents, avec des homophonies intérieures :

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'autonne

Blessent mon cœur
 D'une langueur
 Monotone.

C'est qu'en effet il y a une suspension de sens marquée par un fort accent musical sur le mot *autonne* et que la voix tombe sur le mot *monotone* : cela fait deux lignes mélodiques, l'une qui monte, l'autre qui descend.

suspension de sens. Mais de deux choses l'une : ou bien sa hauteur musicale est inférieure soit à celle du membre rythmique, soit même, selon les cas, à celle des deux ou trois membres rythmiques qui lui succèdent ; ou bien on constate après elle une chute de sens qui affecte le début du vers dont elle est immédiatement suivie. Le rejet ainsi constitué, si peu rigoureux qu'il soit, suffit à lui enlever ses caractères distinctifs ; elle ne marque alors ni la fin de la phrase, ni un des points culminants de la période. Il est d'ailleurs bien évident que les vers cités reprendraient leur valeur normale si, aux combinaisons voulues par le poète, on substituait celle-ci :

Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,
Ma haine, tu le sais, est encore toute neuve.

Vaudémont vend Milan, Legaëz perd les Flandres :
Trouvez-moi, s'il vous plaît, un remède à cela.

Il reste enfin à faire observer qu'on pourrait découvrir une autre variété de ce troisième type : elle serait constituée par les cas où la phrase commencée dans un vers se poursuit jusqu'à la fin du vers suivant, sans que toutefois celui-ci termine le développement. Les tableaux généraux en fournissent au moins un exemple :

De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous...

Ces deux vers ont été déclamés par G de la façon suivante :

<i>Dæ</i>	<i>ov</i>	<i>træ</i>	<i>pro</i>	<i>præ</i>	<i>mê</i>	<i>Po</i>	<i>lik</i>	<i>sên</i>	<i>e</i>	<i>gor</i>	<i>gê</i> (æ)	
15	15	14	19	15	35	14	17	30	8	37	51	
∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	
340 440	400 460	460	460	460 460	460 480	440	400 440	460 440	440	320 400 440	360 480-440	
					○			○			○	
<i>O</i>	<i>γυέ</i>	<i>da</i>	<i>tu</i>	<i>le</i>	<i>Grè</i>	<i>lov</i>	<i>è</i>	<i>di</i>	<i>yé</i>	<i>hō</i>	<i>træ</i>	<i>vi</i>
13	20	13	13	14	35	11	14	17	21		15	32
∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
380	320 340 400	320 360	400	380 400	320 340 420	340	400	360 340	380 400	380	360 380	380 520-420
		○			○		●		○			○

(*Andr.*, 30-31.)

L'enjambement présente ici les mêmes caractères que dans l'exemple VII, sauf que le point culminant de la période, au lieu d'être placé au début du second vers, se trouve reporté plus loin sur la rime. Mais le silence reste possible après le mot *égorgé*¹ ; l'accent d'intensité (on peut le dire d'après les chapitres qui lui ont été consacrés) et l'accent de durée de la finale, sont indifférents et complètement indépendants de ceux des membres rythmiques qui les entourent. Seul l'accent d'acuité, à la rime du premier vers, reste inférieur à celui qui termine le second. De telles subordinations permettent cependant d'affirmer que l'effet vocal qui constitue le rejet n'est presque plus senti. Nous avons vu en effet que de deux vers suspendus qui se suivent et dont le second n'est pas vis-à-vis du premier dans un étroit rapport de dépendance grammaticale, l'un ou l'autre peut

1. Cf. *Andr.*, 30, sujets F et I.

présenter l'accent musical le plus élevé. Si c'est le deuxième, le groupe qu'ils forment n'est pas dissemblable du passage d'*Andromaque* que nous venons d'analyser, et par conséquent ce passage reproduit des phénomènes qui se rencontrent dans la déclamaion sans qu'il y ait à proprement parler enjambement. On peut donc reconnaître des alexandrins de constitution normale dans tous ceux qui sont conformes à ce dernier exemple. Les classiques admettaient qu'on pût écrire :

Enfin je me dérobe à la joie importune
De tant d'amis nouveaux que m'a faits ma fortune... (Racine, dans Quicherat, p. 69.)

La solution qu'ils avaient adoptée est encore valable dans notre diction moderne qui cependant est différente de la leur.

Mais revenons aux cas VII et VIII d'après lesquels nous avons déterminé un troisième type de rejet. C'est surtout à l'égard de cette dernière catégorie que la voix se permet les atténuations signalées plus haut. Dans le riche catalogue que présentent les morceaux enregistrés, la déclamaion substitue aux suspensions logiques d'autres suspensions qui le sont moins, et dans la lutte qui s'engage entre la coupe la plus commune du vers et celle que le sens impose à la phrase, c'est bien souvent la première qui l'emporte. Soient ces deux alexandrins :

Ou qu'une voix des nuits tendre et délicate,
S'élevant tout à coup, chantât? — Capricieuse!

Le tracé du sujet E fournit les chiffres que nous transcrivons :

U	ku	na	vva	de	nél	lā	dre	de	li	si	é	æ
11	17	14	27	22	40	53	19	23	17	64	16	
∨	∨	∨	—	∨	∨	—	∨	∨	∨	∨	∨	∨
360	360	360 360	320 320 380	320 320	360 340 380	300-360	320 300 320	280 320	320 340	320 380-360	320 320	
			○		○					○		
75	80	95	50 110	90	45 100	55-50	75	85	60	60 35-50	45	
			△		△			△				
Se	læ	vā	tu	ta	ku	ēā	la	Ka	pri	si	é	æ
22	15	25	19	20	35	31	36	21	23	55		
∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨	∨
300	300 300	280 320	300	300	300-320	300	280	320	300 340	280-240		
		○			○	○			○			
55	65	95	45	65	75-55	15	40	30	80	55-15		
		△			△		△		△			

(Hern., 23-24.)

Or, l'accent d'acuité qui devrait affecter la dernière syllabe du mot *chantât* se trouve déplacé par un effort oratoire qui modifie complètement l'effet à produire sans qu'il y ait à proprement parler chute de sens comme d'ordinaire dans les conclusions, et l'élevation musicale qui devrait terminer la phrase interrogative reste inférieure à celle qui marque la fin du premier vers : l'enjambement a été éludé ; on y réussit d'autant plus facilement que le rejet est plus long et que l'oreille, arrivant au terme de la période, a eu le temps d'oublier la qualité de l'accent qui a frappé la précédente rime. Les exemples sont nombreux où la coupe du vers sort ainsi victorieuse du conflit, et l'on pourrait signaler encore les cas suivants où l'on indique les suspensions logiquement dominantes :

Lors. — L'alexandrin.

- Rome vous trompe, il faut ne risquer qu'à demi
Une armée en Piémont, quoique pays ami. (R. B., 22-23)
- La haute cheminée où quelques flammes veillent
Rougit le plafond sombre/, et, le front sur le lit,
Une femme à genoux prie/, et songe et pâlit. (P. G., 10-12.)
- Et Jeannie en pleurant l'appelle; et leurs pensées
Se croisent dans la nuit/, divins oiseaux du cœur. (ib., 42-43)
- Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix/, toutes deux m'allaient au cœur ensemble. (Hern., 11-12.)

Divers sujets y ont substitué d'autres coupes :

- Rome vous trompe : il faut ne risquer qu'à demi/
Une armée en Piémont, quoique pays ami. (E.R.)
- La haute cheminée où quelques flammes veillent/
Rougit le plafond sombre, et, le front sur le lit/
Une femme à genoux prie, et songe et pâlit. (BEG J pour l'un des deux vers.)
- Et Jeannie en pleurant l'appelle, et leurs pensées/
Se croisent dans la nuit, divins oiseaux du cœur. (J.)
- Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble/
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble. (J.)

Parfois même le rejet se trouve corrigé dans ces exemples par un déplacement oratoire qui le rend moins sensible (R. B., 22-23 G — *ib.*, 10-12 B J — P. G., 42-43 J R — *Hern.*, 11-12 E G) et qui est destiné soit à atténuer l'accent musical de l'enjambement, soit à rendre moins invraisemblable la forte suspension accordée à la fin du vers.



Quoi qu'il en soit, même dans sa forme la plus lâche et la plus imparfaite, l'enjambement constitue, comme l'ont reconnu Tobler et avec lui un grand nombre de théoriciens, un affaiblissement de la rime à laquelle il fait perdre la totalité ou seulement une partie des attributs qui la caractérisent. Il agit donc comme élément destructeur de l'individualité du vers, reliant ce qui est généralement séparé, et séparant ce qui est généralement lié. Cependant les poètes qui en ont systématiquement usé, romantiques et parnassiens, n'ont pas cru d'ordinaire que l'altération fût aussi grande; ils reconnaissaient que les coupes devenaient plus variées et moins monotones, mais ils se figuraient que les timbres homophones qui terminent chaque ligne écrite sont suffisants pour maintenir à l'oreille l'unité rompue par l'absence de la suspension ou de la conclusion à la place traditionnelle. Pour reprendre la formule de Beq de Fouquières déjà citée au début de ce chapitre, ils étaient certains que « la sensation de l'unité de mesure est momentanément suspendue », mais que celle-ci « marquée par la rime seule, qui en est la sévère gardienne, se reconstruit rétrospectivement dans l'esprit », et Th. de Banville prononçait superbement qu'« on n'entend dans le vers que le mot qui est à la rime ».

Or, pour la majorité des auditeurs, il n'en est pas ainsi. Pour que le vers reste vers, il faut non seulement que le dernier temps marqué conserve sa durée normale, mais encore qu'il présente en son terme une suspension ou une conclusion de sens parfaites. Dans un passage d'une certaine étendue, peu importe aussi que la voix corrige certains rejets du texte : ceux qui subsisteront dans la déclamation suffiront à dérouter l'oreille et à produire une certaine confusion. J'ai fait à cet égard quelques expériences dont les résultats me paraissent intéressants.

Le 23 février 1907, trois poètes, MM. M., de S. et S., étant présents au laboratoire du Collège de France, j'ai profité de leur amical concours pour éclaircir cette question qui les préoccupait eux-mêmes. Je leur ai lu les cinquante-huit premiers vers qui forment le début de la pièce de la *Légende des Sîcles* intitulée *Le cimetière d'Eylau*, en les priant de noter au passage les rimes et de compter ainsi le nombre des vers qu'ils entendraient. Je transcris ce morceau en indiquant les enjambements par un numéro d'ordre qui correspond aux trois types de rejet ci-dessus définis, tels du moins qu'on peut les déterminer en l'absence de toute inscription. Ils ne sont pas aussi caractéristiques que ceux de Banville commentés dans ce chapitre, et l'expérience n'en est par conséquent que plus probante :

A mes frères ainés, écoliers éblouis,
Ce qui suit fut conté par mon oncle Louis,
Qui me disait à moi, de sa voix la plus tendre :
— **Jone, enfant!** (3) — me jugeait trop petit pour comprendre.
J'écoutais cependant, et mon oncle disait : 5
— Une bataille, bah ! **savez-vous ce que c'est ?**
De la fumée (3). — A l'aube on se lève, à la brune
On se couche (2); et je vais vous en raconter une.
Cette bataille-là se nomme Eylau, je crois
Que j'étais capitaine (2) **et que j'avais la croix ;** 10
Oui, j'étais capitaine (3). Après tout, à la guerre,
Un homme, c'est de l'ombre, **et ça ne compte guère,**
Et ce n'est pas de moi qu'il s'agit (3). Donc Eylau
C'est un pays en Prusse (3); un bois, des champs, de l'eau,
De la glace (3), et partout l'hiver et la bruine. 15
Le régiment campa près d'un mur en ruine ;
On voyait des tombeaux autour d'un vieux clocher.
Benigssen ne savait qu'une chose, **approcher**
Et fuir (2); mais l'empereur dédaignait ce manège.
Et les plaines étaient toutes blanches de neige. 20
Napoléon passa, sa lorgnette à la main.
Les grenadiers disaient! : Ce sera pour demain.
Des vieillards, des enfants pieds nus, **des femmes grosses**
Se sauvaient (2); je songeais, je regardais les fosses.
Le soir on fit les feux, et le colonel vint; 25
Il dit : — Hugo ? — Présent. — Combien d'hommes ? — Cent vingt!

1. Notez que ces courtes phrases, comme toutes celles qui se rencontrent au cours du morceau, comportent des chutes de sens qui interviennent dans le corps du vers; leur effet est donc analogue à celui de certains enjambements, et elles sont, elles aussi, une cause d'erreur pour l'oreille.

— Bien. **Prenez avec vous la compagnie entière,**
Et faites-vous tuer (3) — Ou ? — Dans le cimetière.
 Et je lui répondis : — C'est en effet l'endroit.
 J'avais ma gourde, il but, et je bus, un **vent froid** 30
Soufflait (2). Il dit : — La mort n'est pas loin. **Capitaine.**
J'aime la vie (3), et vivre est la chose certaine,
 Mais rien ne sait mourir comme les bons vivants.
 Moi, je donne mon cœur; mais ma peau je la vends.
 Gloire aux belles! Trinquons. Votre poste est le pire. 35
 Car notre colonel avait le mot pour rire.
 Il reprit : — **Enjambez le mur et le fossé,**
Et restez là (3); ce point est un peu menacé,
 Ce cimetière étant la clef de la bataille.
 Gardez-le. — Bien. — Ayez quelques bottes de paille. 40
 — On n'en a point. — Dormez par terre. — On dormira.
 Votre tambour est-il bête ? — Comme Barra.
 — Bien. Qu'il batte la charge au hasard et dans l'ombre,
 Il faut avoir le bruit quand on n'a pas le nombre.
 Et je dis au gamin : — Entends-tu, gamin ? — **Oui,** 45
Mon capitaine (1), dit l'enfant, **presque enfoui**
Sous le givre et la neige, et riant (3). — La bataille,
 Reprit le colonel, sera toute à mitraille;
 Moi, j'aime l'arme blanche, et je blâme l'abus
Qu'on fait (2) des lâchetés féroces de l'obus; 50
 Le sabre est un vaillant, **la bombe une trahisse.**
Mais laissons l'empereur faire (3). Adieu, le temps presse,
 Restez ici demain sans broncher. Au revoir.
 Vous ne vous en irez qu'à six heures du soir. —
 Le colonel partit. Je dis : — Par file à droite! 55
 Et nous entrâmes tous dans une enceinte étroite :
 De l'herbe, un mur autour, **une église au milieu.**
Et dans l'ombre, au-dessus des tombes (3), un bon Dieu.

Il y a eu deux lectures. M. M. est le seul qui ait reconnu le nombre exact des vers prononcés. M. S. en a compté la première fois 61 et la seconde 68; M. de S. la première fois a renoncé à noter ce qu'il entendait, s'étant égaré dès le début; la seconde fois il en a perçu 56. J'ai poursuivi l'expérience en déclamant devant les mêmes auditeurs les soixante et onze vers qui font suite au passage que je viens de transcrire, et j'en ai fait également deux lectures. M. M. a compté la première fois 80 vers et la seconde fois 71, ce qui est le chiffre exact. M. S. en a entendu d'abord 78, puis 76, M. de S., à deux reprises, 68.

J'ai continué mon enquête. Le lendemain du même jour, j'ai lu devant un de mes amis, M. F., romancier distingué, les deux passages du *Cimetière d'Eylau* que j'avais déjà utilisés au Collège de France. Dans le premier, il m'a arrêté au bout du quinzième vers parce qu'il se sentait

noyé : à une seconde lecture, il a réussi à noter toutes les rimes ; dans le second fragment, il n'a entendu que 68 vers au lieu de 71 ; puis, peu à peu, son oreille s'habituant à cet exercice, il n'a plus commis aucune erreur. Vers la même époque, assistant moi-même à la classe de M. Truffier, au Conservatoire, quelques-uns de ses élèves, au cours de la leçon, ont joué la scène troisième du premier acte des *Burgaves*, et j'ai voulu savoir s'il m'était possible de dénombrer les alexandrins qu'ils prononçaient. Au vingtième vers, incapable de m'y reconnaître au milieu des enjambements du texte et de ceux que créaient les acteurs, j'ai dû m'arrêter, malgré des efforts soutenus et la préparation à laquelle je m'étais soumis. J'ai repris ces mêmes expériences à l'Université de Bonn, pendant l'hiver 1909-1910, devant un public d'étrangères qui toutes possédaient parfaitement le français. Je leur ai lu le chapitre du *Petit roi de Galice* intitulé *Durandal travaille*, où les rejets sont beaucoup plus caractéristiques que ceux du *Cimetière d'Eylau* : les rimes n'ont pas été perçues ; elles ne l'ont pas été davantage par quelques Français que j'ai depuis pareillement sollicités. Donc, sur une vingtaine de personnes particulièrement cultivées, deux seulement, mais non d'une façon constante, ont été capables d'entendre toutes les rimes d'un morceau composé selon la technique romantique, tandis que les autres, malgré des efforts d'attention considérables, n'ont pu y réussir. A s'en tenir au jugement de leur oreille, c'est en pure perte que le poète a donné tout son soin à réaliser l'identité des timbres des syllabes finales toniques, et si, l'on veut admettre les conclusions extrêmes de ces expériences, l'élément qui décide de l'unité des vers n'est point tant l'homophonie terminale que la qualité même du dernier accent¹.

Pour m'en assurer, j'ai dû procéder à des épreuves inverses : elles ne laissent aucun doute à cet égard. Le 23 février 1907, j'ai déclamé deux fois au Collège de France, devant MM. S., de S. et M., après les deux fragments du *Cimetière d'Eylau* dont j'ai parlé, le morceau de *Bérénice* qui figure dans les tableaux généraux, et où la valeur des temps marqués de la rime reste normale ; j'ai recommencé le lendemain devant mon ami M. F. : il n'y a jamais eu d'erreur ; toujours on m'a fait le compte exact des vers, toujours on a reconnu sans aucune difficulté qu'il y en avait 37. Après le *Petit roi de Galice*, j'ai lu aux étudiantes de l'Université de Bonn la tirade de l'*Andromaque* de Racine que j'ai fait enregistrer à l'appareil par divers sujets. Elles ne se sont point trompées et elles ont toutes entendu 32 vers. Les conclusions que j'en pouvais tirer ne m'apparaissent pas encore comme suffisamment décisives. Il fallait savoir si des vers blancs, complètement privés de rime, mais construits selon la forme classique, c'est-à-dire sans aucun enjambement, pourraient être facilement dénombrés. J'ai fait choix d'une pièce due à un poète contemporain, M. Spire² ; je la transcris :

LE PÊCHEUR

Riez, joyeux rameurs, et vous, barreuses blanches,
 Qui glissez au soleil sur vos barques ailées ;
 Et criez en passant, au pêcheur immobile :
 « Regarde ton bouchon, pêcheur, pêcheur stupide. »

Riez, ramez, filez, créatures rapides. 5
 Rayez de fuyitif la campagne éternelle,
 Espéglez amusants qui ne comprenez pas
 Que l'eau veut des amants plus mesurés que vous.

Vous ne comprenez pas ce pêcheur immobile,
 Toujours, toujours penché sur son bouchon stupide, 10
 Et qui ne vous voit pas et ne vous entend pas ;

1. Si la rime, considérée exclusivement comme accord de timbres, ne suffit pas à indiquer la fin du vers, elle n'en reste pas moins, le cas échéant, une précieuse source d'invention et d'images pour le poète, comme l'a démontré Guyau en analysant un morceau de la *Légende des siècles*, le *Régiment du Baron Madsrue*.

2. André Spire, *Versets* (*Mercury de France*, 1908), p. 138.

Qui ne regarde pas les nuages qui flochent,
 Les roseaux qui se froissent, les saules qui saluent,
 Et qui seul, toujours seul, sur le fleuve chantant,
 Attend, serré d'espoir, la minute qui vient.

15

J'ai lu cette pièce à deux auditeurs, tous les deux professeurs agrégés de l'Université. Ils ont exactement compté 15 vers. L'un cependant me fit observer que l'épreuve n'était pas concluante parce que ma diction, bien que très correcte — et il le reconnaissait lui-même — pouvait avoir été influencée par le désir d'obtenir le résultat que j'espérais. Il me mit en garde contre une sollicitation que ma voix, à mon insu, exerçait peut-être sur son oreille. Pour qu'il n'y eût pas d'objection possible, je le priai de poursuivre l'enquête, ce qu'il fit immédiatement auprès de quatre personnes de moi inconnues : MM. L., A., G., professeurs agrégés de l'Université, et M. G., archiviste paléographe. Il m'en communiqua les résultats : tous avaient entendu 15 vers, sans erreur, et l'un d'eux avait même émis l'opinion que l'expérience ne valait pas la peine d'être tentée, la chose étant trop évidente. La preuve étant faite désormais, je ne jugeai pas nécessaire de poursuivre.

De toute cette discussion il ne résulte pas que les vers composés selon la manière classique puissent toujours être exactement dénombrés, particulièrement à la scène, car les comédiens modifient fréquemment les coupes pour rompre la monotonie de la déclamation¹. Ils le sont cependant sans exception quand la voix laisse subsister à leur finale l'accent de durée, la suspension ou la conclusion conformes au sens. Pour les vers romantiques, si les enjambements y sont nombreux, il est au contraire certain que la majorité des contemporains ne retient d'une audition que le rythme marqué par l'opposition des syllabes fortes et faibles. Il resterait à savoir si les acteurs, par cela même qu'ils ont l'habitude professionnelle, sont aptes à reconstituer des unités qu'une oreille normale est incapable de distinguer : en tout cas, ils ne formeraient qu'un public d'exception, le vers intéressant surtout la moyenne des Français cultivés, et les constatations auxquelles on aboutirait n'infirmieraient en rien les observations qui précèdent.

1. La seule différence qui subsistait encore dans la déclamation entre les vers classiques et les vers romantiques était que l'enjambement dans les premiers restait l'exception, tandis qu'il abondait dans l'œuvre de Hugo, de ses contemporains et de ses successeurs. Longtemps les comédiens ont maintenu cette distinction en basant leur diction sur le sens. Mais il faut remarquer qu'aujourd'hui tous leur efforts tendent à briser l'alexandrin classique, et à jouer *Phèdre* comme ils jouent les *Burgraves*, en faisant soigneusement disparaître de leur prononciation tout ce qui peut faire reconnaître une rime, et en marquant des enjambements dans l'œuvre de Racine, quoique les rapports grammaticaux s'y opposent. Chez l'acteur, il y a lutte entre son éducation romantique, faite presque uniquement par le métier, et la forme d'art classique : chez le bourgeois lettré, il y a lutte entre son éducation classique, faite dans les lycées et les collèges, et la forme d'art romantique. Les influences se croisent et se combattent tour à tour, d'où deux tendances contradictoires : création de rejets injustifiés, et suppression de rejets réclamés par le texte. Dans l'évolution qui se dessine, il semble que la première tendance doive l'emporter.

CONCLUSION

Les remarques à faire ont été formulées au terme de chaque discussion particulière et il ne saurait s'agir ici que d'un court résumé.

Nous nous étions proposé dans notre préface de définir exactement la rime et l'enjambement. Nous l'avons fait. Quant à la rime, nous avons reconnu qu'elle consiste essentiellement dans une identité de timbre, identité un peu large sans doute, mais suffisamment approximative pour contenter l'oreille ; de plus, elle doit être accent temporel pour être entendue, sans toutefois posséder une valeur fixe et constante dans les deux alexandrins accouplés ; enfin, et surtout, elle doit terminer le groupe rythmique final par une suspension ou une conclusion de sens parfaites.

Quant à l'enjambement, nous avons distingué trois variétés qui toutes, à des degrés différents, amoindrissent la valeur de la rime et la rendent moins audible. Mais en même temps notre enquête nous a permis de reconnaître le principe qui fait l'unité du vers : il est une phrase musicale possédant des accents intérieurs, un fragment mélodique dont le terme est indiqué par une élévation ou par une chute de la voix, sans complètement possible au début du vers suivant, sinon l'impression d'unité se trouve détruite.

Nous nous étions également proposé de soumettre à un examen critique les règles de la versification française. Pour la rime, nous avons montré que certaines distinctions maintenues par les traités n'ont plus aujourd'hui aucune raison d'être, et que d'autres prescriptions seraient infiniment plus légitimes. Le principe admis par tous les poètes, selon lequel la poésie est faite pour être dite et non pour être lue, reçoit à chaque instant un démenti formel et se trouve en contradiction avec les préceptes dont s'encombre les traités. S'il doit véritablement dominer la versification, il serait logique de rapprocher le vers du parler courant, et les manuels devraient se préoccuper davantage des enseignements que nous fournit la phonétique. Pour cette même raison, il est temps que les poètes renoncent à rimer selon la prononciation du XVI^e ou du XVII^e siècle, sous prétexte qu'il se conforme à la tradition de Marot ou de Corneille ; ils ne doivent point demeurer les prisonniers d'un passé mort, à moins, comme nous l'avons fait observer, qu'ils n'acceptent délibérément l'archaïsme en y voyant la condition même de la poésie.

L'enjambement ne donne pas lieu aux mêmes critiques. Évidemment, il semble paradoxal de limiter le vers par la rime si un rejet vient ensuite détruire la barrière qu'on a soi-même posée ; mais d'autre part, nous l'avons montré, la rime n'est point un élément acoustique dont la seule présence confère à un assemblage de syllabes le caractère d'un tout complet, et, à tout prendre, l'on pourrait s'en passer. Au contraire le poète a souvent besoin d'allonger la phrase musicale, et de faire dépasser par le fragment mélodique les bornes naturelles de l'alexandrin. Il est certain aussi que l'évolution ne se fait pas dans le sens d'un retour aux prescriptions classiques ; le goût contemporain recherche au contraire des formules extrêmement variées et renonce de plus en plus aux périodes « carrées » et monotones. D'ailleurs, à notre époque, l'habitude est définitivement prise de faire régner dans le vers un accent « de phrase », de lui arracher, outre les effets qui autrefois lui appartenaient exclusivement, ceux qui sont du domaine de la prose. C'est là toute l'histoire de la poésie française depuis l'avènement du romantisme. Si certains diseurs en quelques endroits font preuve d'une certaine timidité, ce phénomène, surprise de lecture ou conséquence fortuite d'une lointaine éducation, n'est plus la

conséquence d'un principe universellement accepté. L'enjambement a aujourd'hui cause gagnée. Qui donc oserait croire à un retour aux règles de Malherbe ou de Boileau ?

VU : le 14 novembre 1911.

Le doyen de la Faculté des lettres de l'Université de Paris,

A. CROISSET.

VU

ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le vice-recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
La rime	I
L'enjambement	39