

Découvertes récentes dans le domaine de l'orthoépie française

A la longue liste d'ouvrages s'occupant de l'orthoépie du français, qui ont été publiés depuis l'ancien traité de Lesaint jusqu'à nos jours, est venue s'ajouter, dans ces dernières années, et à la suite des deux livres capitaux que sont les *Sons* de M. Passy et le *Précis* de l'Abbé Rousselot, une foule de manuels d'ordre divers, tantôt sommaires et empiriques, tantôt plus détaillés et à prétentions plus scientifiques. C'est ainsi qu'il a paru, pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus récents : en Angleterre, des livres tels que les *First Principles* de MM. Saillens & Holme et l'*Introduction* du Prof. Nicholson; aux États-Unis, la *French Pronunciation* de J. Geddes Jr.; en France même, l'ouvrage de M. Martinon *Comment on prononce le français* et, tout dernièrement, le *Traité pratique de Prononciation française* du Prof. Grammont. Toutes ces publications contiennent de bonnes choses, — parfois quelque petite trouvaille dont on chercherait en vain ailleurs l'énoncé, — mais il n'y en a qu'une qu'on puisse considérer comme faisant époque dans l'histoire bibliographique de la matière : c'est celle que nous venons de nommer en dernier lieu.

Publié, il y a quelques mois, chez Delagrave, le petit volume du Prof. Grammont cache, sous des dehors d'une modestie presque excessive, des trésors de science et d'originalité. C'est une mine inépuisable d'observations fines et justes, telles que l'auteur était peut-être seul capable d'en faire. Mais ce n'est pas par ses jongues et précieuses listes d'exemples inédits que le traité du Prof. Grammont prend une valeur si extraordinaire. Celles-ci étaient déjà assez nourries, quoique fort différentes, dans le manuel, utile à ce point vue, malgré son caractère empirique, de

M. Martinon; ce qui distingue véritablement le livre du Prof. Grammont de tous ses prédécesseurs, ce sont les aperçus absolument nouveaux *d'ordre général* qui y abondent, la mise en lumière de principes d'une portée universelle, la réduction à des règles certaines de grand nombre de phénomènes déconcertants, la coordination de faits apparemment indépendants, — en un mot, la codification des lois de l'orthoépie française.

Ceci suffit pour faire comprendre que nous nous trouvons en présence de l'œuvre capitale dans son domaine, et ceux qui ont suivi le docte enseignement de l'éminent maître de Montpellier ne s'en étonneront pas. Après tant de publications de valeur sur des questions très diverses de linguistique historique, M. Grammont nous a donné deux ouvrages consacrés aux plus passionnants problèmes de la langue française dans son état actuel.¹ Le premier, son livre monumental sur le vers français, fournissait une base théorique, qui jusque-là avait manqué, à l'art de la versification; le second, qui seul nous occupe en ce moment, dévoile, pour la première fois, les secrets architectoniques de la langue parlée à Paris de nos jours, et nous fait apprécier la symétrie et l'harmonie dans le style des grands prosateurs français. Il y a là une œuvre discrètement patriotique, qui, respectée dans tous les pays, peut légitimement faire l'objet d'une étude technique dans un recueil strictement scientifique comme les *ESTUDIS FONÈTICS*.

Avant d'aborder l'analyse des principaux chapitres dont se compose ce volume génial, nous dirons un mot de la forme matérielle sous laquelle les éditeurs le présentent. Ce qui frappe d'emblée est son petit format et son bon marché presque dérisoire. Il y a là une surprise. Sans doute édite-t-on parfois à l'étranger, dans quelque série de manuels de vulgarisation, des livres réellement hors ligne, mais en France ce n'est guère l'usage, et nous avouons avoir l'esprit à peine assez démocratisé pour goûter beaucoup cette innovation. Comment prendre au sérieux un livre scientifique qui coûte cinquante sous? Pour ma part, je voudrais voir les grandes découvertes dans chaque domaine présentées sous une forme qui attirât l'attention de tous sur leur

1. Nous ne tenons pas compte ici du fait que la versification française est un peu archaïque.

importance. Je ne conçois guère Christophe Colomb revenant en Espagne avec une carte du Nouveau Monde grande comme un menu de gargote, ou un de ces illisibles petits horaires manuscrits qui, à la Sorbonne, font l'étonnement et le désespoir des étrangers. En tout cas, il y a lieu de poser la question suivante : la valeur exceptionnelle, unique, de cet ouvrage n'échappera-t-elle pas à presque tous, du fait de son mode de présentation ? Le style même du livre, dénué de tout pédantisme technique, renforce cette impression d'*élémentaire* que crée tout d'abord le format. Mais qu'on y prenne bien garde : ce livre *n'est pas du tout élémentaire* ; c'est, au contraire, ce qu'on a fait de plus poussé dans ce domaine ; et s'il convient, par la simplicité de l'exposition, aux débutants, il n'en est pas moins vrai qu'il s'y trouve soulevés, et en partie résolus, les problèmes les plus ardu du langage, de sorte que ce sera en même temps le livre de chevet du spécialiste le plus savant. — L'impression est bonne, le papier exceptionnel pour une librairie classique parisienne : ce n'est heureusement pas un Hachette à 3.50. Les figures, d'une exécution technique un peu primitive, suffisent, en général, pour le but de l'auteur, qui ne leur fait jouer, la plupart du temps, qu'un rôle insignifiant. Enfin, il est possible d'acheter le volume, soit broché, à l'ancienne manière, soit (pour 50 c. de plus) relié — dans un goût un peu discutable, à vrai dire.

Le *Traité* se divise en deux parties, dont la première est consacrée aux phonèmes isolés, la seconde aux sons du langage réunis en mots et en phrases. Nous ne nous arrêterons pas longuement sur la 1^{re} partie, car, malgré un certain nombre d'observations neuves et précises, surtout en ce qui concerne la position exacte qu'occupent les organes extérieurs dans la production de chaque phonème, on peut dire en gros que les faits dont il y est question étaient déjà connus et avaient fait l'objet de nombreuses études antérieures. C'est dans la 2^e partie que réside la véritable originalité du volume.

Après des avant-propos intéressants, où il est fait allusion au problème si attrayant que l'auteur désigne sous le nom d'*harmonisation vocalique*, vient l'étude des voyelles et de leurs articulations caractéristiques en français, et c'est ici que commence l'embarras du critique.

En présence d'une faculté d'observation aussi fine et aussi sûre que celle de M. Grammont, on hésite, comme devant l'œuvre de tout grand savant et de tout grand artiste, à émettre un avis quelconque pouvant impliquer un doute sur la justesse de son interprétation. Que sommes-nous, pauvres petits chroniqueurs, pour oser soulever une objection, si timide soit-elle, en présence des prodiges d'un Goya, d'un Berlioz, d'un Darwin, d'un Helmholtz? Et c'est cependant de la critique que naît le progrès (et malheureusement mainte aberration aussi). En matière d'art surtout, le critique ne saurait se montrer trop circonspect, mais, lorsqu'il s'agit de science, il peut se permettre, semble-t-il, d'être un peu moins réservé. C'est ainsi qu'il osera mettre en doute certaines théories de Helmholtz, d'autant plus qu'elles ont «vieilli»,... et pourtant c'était un grand bonhomme! Bref, avec cette digression nous voulons en venir à ceci. M. Grammont, qui est cependant plutôt de l'école dite de *phonétique expérimentale*, a cru bon d'adopter, pour les voyelles françaises, une classification se rapprochant de celle de M. Passy, qui, comme on sait, ne reconnaît guère que les deux séries *ouvertes* et *fermées*, tandis que l'Abbé Rousselot note une troisième série de voyelles dites *moyennes*. Ayant débuté dans l'école de M. Passy, mais convertis à la manière de voir de l'Abbé Rousselot, il se conçoit que nous restions un peu perplexes. Peut-être vaut-il mieux, dans un livre destiné avant tout aux étrangers, ne pas chercher trop de distinctions subtiles, et se contenter d'une classification aussi simple que possible; mais, par contre, il y a beaucoup d'exemples qu'on n'arrive guère à faire entrer dans l'une ou l'autre catégorie sans altérer quelque peu la réalité, ou ce qui nous paraît telle.

A côté des voyelles, M. Grammont traite des semi-voyelles, puis des consonnes, et à chaque page se trouve, outre des listes de mots typiques, fort utiles par leur étendue et leur variété, une foule de remarques clairvoyantes et de préceptes pratiques pour la correction des défauts les plus fréquents. M. Grammont est admirablement placé pour ce genre d'observations, son long contact avec les étrangers qui viennent de toutes les parties du monde, pour suivre les Cours spéciaux que l'Université de Montpellier leur réserve et qu'il dirige depuis bon nombre d'années, lui ayant fourni l'occasion de faire toutes les constatations et

expériences imaginables sur des individus appartenant aux nationalités les plus diverses. Nous nous contenterons ici de signaler, parmi beaucoup de choses intéressantes, son ingénieuse théorie des chuintantes françaises, avec leur triple résonateur.

La première partie se termine par un chapitre sur les finales consonantiques, qui contient des listes bien précieuses, malgré quelques points discutables. Il est certain, par exemple, qu'on trouvera difficilement un Parisien prononçant : *le vingt mai*; et l'on n'est vraiment guère libre, si l'on veut se conformer à l'usage parisien, d'opter entre : *il y en a vin(gt)* et *il y en a vingt*. Ces finales se prononcent dans l'Est, et elles ont laissé dans la mémoire auditive de l'auteur une trace si profonde qu'il croit les avoir entendues à Paris aussi. Mais ceci n'est qu'un détail. Il n'est personne qui puisse se vanter de posséder une objectivité absolue. Par contre, combien sont instructives les nombreuses comparaisons, qui se retrouvent, du reste, à bien d'autres endroits du livre, entre la prononciation du Nord et celle du Midi, et qui souvent, pour celui qui connaît l'orthoépie des Méridionaux, font rire à leurs dépens. Dans le Midi, remarque M. Grammont, on dit, pour *cuillère* : *cuiyé, cuyé, cueillé*; et même on change le genre : *un cueillé* ! Et l's final prononcé, qui produit, sur l'oreille septentrionale, un effet si piquant : *gensse, moinsse, abusse, jusse, avisse, le pain bisse, c'est bien pisse* !

Nous arrivons maintenant à la seconde partie du livre, qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, lui confère presque toute son extraordinaire valeur scientifique. L'auteur y traite de l'*E caduc*, des *groupes de mots*, des *liaisons*, de l'*accent d'insistance*, prélude, ce dernier, de plusieurs chapitres consécutifs se rapportant à tout ce qui concerne la *musique de la phrase*. Chacune de ses matières présente un intérêt particulier, qui sera diversement apprécié selon les besoins et les goûts du lecteur. L'étranger s'attachera volontiers à étudier le chapitre sur les *liaisons*; le curieux de psychologie linguistique trouvera de quoi le réjouir dans les pages sur les *groupes sémantiques*. Ne pouvant tout analyser, nous ne nous occuperons ici que de l'*E caduc* et de la *musique de la phrase*, questions distinctes, quoique toutes deux importantes pour la connaissance de la structure intime de la langue parlée.

Le chapitre sur l'*E caduc* n'est pas absolument neuf, l'auteur

ayant déjà posé les principes qui s'y trouvent développés dans une contribution au Tome VIII des *Mémoires de la Société de Linguistique* (juin 1891). Publiée ainsi dans un recueil scientifique peu accessible au grand public, cette prestigieuse théorie en est naturellement restée à peu près inconnue, mais elle était trop manifestement souveraine pour ne pas susciter de mesquines jalousies parmi les petits professeurs de grammaire et de diction qui, sans comprendre goutte à la phonétique, ont néanmoins cherché à profiter de sa vogue croissante pour inonder le marché de leurs petites méthodes de charlatans. Chacun de ces petits maîtres d'école couvait dans la nuit son petit système de taupe; tout-à-coup éclatait le *Fiat lux*, et une lumière aveuglante inondait le domaine obscur qu'ils croyaient à eux: aux infortunées taupes alors de se sauver vers l'ombre souterraine, où depuis elles ont travaillé à faire crouler la structure hardie qui, pur concept de science désintéressée, s'érigeait dans un autre but que d'exploiter l'étranger. Résultat total: la fameuse *loi des trois consonnes* reste, à l'heure qu'il est, aussi inébranlable, pour le fond, que le jour de sa découverte il y a un quart de siècle. On pourra lui faire subir quelques atténuations, y apporter quelques restrictions, selon les cas très divers auxquels elle s'applique, et selon aussi l'appréciation et le caprice individuels; on pourra même tenter de la formuler autrement, en se plaçant à des points de vue nouveaux, mais dans ses traits essentiels elle restera vrai, parce qu'elle repose sur des faits physiologiques et psychologiques assurés.

La loi des trois consonnes se déduit de l'observation que l'*e caduc* (vulgairement dit *muet*) ne se prononce, en général, que lorsqu'il est nécessaire pour éviter la rencontre de trois consonnes. Autrement dit, dans la prononciation du Nord l'*e* inaccentué s'élimine autant que possible, ce qui allège singulièrement la phrase, et lui donne une grande élégance, qui fait complètement défaut dans le parler du Midi. Quand le Parisien ne laisse pas tomber l'*e* inaccentué, c'est généralement parce qu'il s'en trouve empêché par des difficultés articulatoires. Dans une phrase comme: *il tomB(e) De Temps à autre*, il serait incommode de prononcer *b d t* consécutivement, sans au moins *une* voyelle de repos entre l'une ou l'autre paire de consonnes. Cette voyelle se place entre la deuxième et la troisième consonne, le besoin ne s'en faisant pas

sentir plus tôt, ainsi qu'on peut conclure des exemples où il n'y a rencontre que de deux consonnes consécutives, cas où l'*e* disparaît régulièrement : la P(e)Tite, il l'a J(e)Té, on N(e) veut pas, etc. Cette particularité du maintien de l'*e* à partir du moment seulement où le besoin réel s'en fait sentir se remarque encore mieux dans les phrases qui contiennent une suite d'*e* inaccentués : qu'est-c(e) que J(e) Te disais?

Tel est le principe général, mais il y a mainte circonstance où la règle ne s'applique pas intégralement, et c'est dans la détermination précise et la classification des divers cas qui peuvent se présenter que toute la perspicacité et l'ingéniosité de l'auteur se manifestent. Ayant remarqué que des groupes de monosyllabes extrêmement usuels, tels que Je N(e), Que J(e), etc., ne se désagrègent jamais, quelle que fût leur position dans la phrase, M. Grammont leur a donné l'expressive dénomination de *groupes figés*. D'autres groupes sont figés en sens inverse; il perdent leur premier *e* — exemple : c(e) que.

M. Grammont consacre une page à part à l'*s* interconsonantique, et c'est peut-être la plus intéressante de toutes, car l'*s* fait exception à la règle, en ce sens qu'il n'est nullement difficile à prononcer entre deux autres consonnes; autrement dit, l'*s* n'est pas une consonne comme une autre : elle a, dit M. Grammont, une nature spéciale, — c'est une sissante : tu N(e) s(e)ras, mieux qu(e) c(e)La, on N(e) s(e) moque pas, accepter L(e) s(e)cours, etc. Ce qui est particulièrement piquant est le traitement de deux *s* consécutifs : des hommes qui se soucient peu de l'opinion, des gens qui se scandalisent pour rien. Dans le parler négligé d'une conversation intime, on escamotera ces *e* inaccentués, tandis qu'on les prononcera en s'adressant à un auditoire.

L'auteur termine le chapitre par une allusion à la nécessité de prononcer tous les *e* inaccentués à l'intérieur d'un vers, étant donné le caractère syllabique de la versification française. On ne saurait trop approuver cette manière de voir, et la recommander à l'attention de quelques pensionnaires de la Comédie Française qui paraissent peu se douter que les vers et la prose font deux.

Il est évident que cet exposé par trop rapide de la théorie de M. Grammont passe sous silence une bonne partie de ses points les plus originaux : elle ne peut servir qu'à éveiller la curio-

sité du lecteur qui ne la connaît pas encore et que nous renvoyons au chapitre en question, certains qu'il y trouvera plaisir et profit.

Nous arrivons maintenant au dernier quart du livre, qui traite des divers problèmes touchant à la musique de la phrase. Nous nous y arrêterons plus longuement, parce que, tout entier inédit et original, il donne sa principale valeur au volume et justifie le titre de la présente étude.

J'entends grommeler : «Très joli tout cela, mais les *ESTUDIS FONÈTICS* devraient s'occuper de phonétique *expérimentale* et non de simple phonétique descriptive.» — «Minute, cher lecteur mécontent; nous allons satisfaire vos exigences : c'est justement de phonétique expérimentale qu'il va être question.» En effet, toute cette section du livre n'est que phonétique expérimentale, ne repose que sur des expériences innombrables au kymographe, dont l'auteur nous donne les résultats sous une forme succincte et facilement saisissable. «Ferait pas mal de montrer ses tracés, s'il y a trouvé des choses si pharamineuses.» — «C'est vrai, mais vous oubliez, ami implacable, que c'est un manuel pratique, à l'usage de la foule, qui sait à peine que l'*expérimentale* existe, et que ce manuel est publié par une librairie classique, qui travaille pour gagner les gros sous, et non pour contenter les appétits de luxe scientifique de l'amateur expérimentaliste.» — «Eh! qu'importent les gros sous des éditeurs? On ne jette pas ses perles à la populace!» — «Parfaitement; nous sommes tout-à-fait d'accord: c'est justement ce que je disais au début, en parlant du mode de présentation. Mais, que voulez-vous? il faut se résigner à prendre les choses comme elles sont : éditeurs et auteur se sont entendus pour faire économiquement, et l'on doit s'estimer heureux d'avoir des documents aussi précieux, même sous cette forme presque indigente.»

Nous ne reproduirons pas ici les lignes ondulées ou brisées qui sont censées résumer schématiquement les résultats obtenus par l'auteur, à la suite de longues recherches micrométriques. Elles ne nous satisfont pas complètement en tant qu'exécution technique, et nous redouterions aussi de voir les *ESTUDIS FONÈTICS* mis à l'amende par les éditeurs-propriétaires, car nous n'avons pas oublié qu'une autre maison d'édition parisienne nous a autrefois demandé une petite gratification (— oh! une bagatelle : elle réduisait gé-

néreusement ses prétentions à cinq cents francs, pour nous faire plaisir —), lorsque nous avons voulu citer, dans l'édition anglaise d'un traité didactique français, quatre mesures quelconques de *Carmen*. Si cette brave fille avait su, sans doute serait-elle venue à notre secours avec sa *navaja* : c'est à peine si le vol est mieux organisé dans sa sauvage Andalousie.

Examinons maintenant de plus près le chapitre intitulé *L'accent d'insistance*, qui sert d'introduction à l'étude de la musique de la phrase.

M. Grammont commence par étudier l'accentuation normale d'un mot de quatre syllabes : c'est l'adjectif *épouvantable* qui lui sert d'exemple. Prononcé sans relief dans l'intérieur d'une phrase, il présente les caractères suivants, que nous traduisons en notation musicale, afin de les rendre plus sensibles.¹



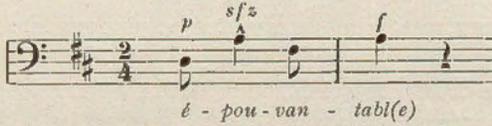
Soit dit ici que nous croyons devoir décliner toute responsabilité concernant les calculs de l'auteur. Nous avons démontré ailleurs que les kymographes même relativement bons ont un mouvement si peu constant que l'on n'est jamais à l'abri avec eux, même en prenant les mesures les plus rigoureuses et les plus consciencieuses, d'erreurs d'un ordre nullement secondaire, mais, au contraire, tellement considérables qu'elles peuvent, dans certains cas, à elles seules suffire pour infirmer presque totalement la théorie en apparence la mieux assise. Ainsi que nous avons eu tout dernièrement l'occasion de le faire remarquer à notre ami le Dr. T. Navarro Tomás, le distingué directeur du Labora-

1. Il reste bien entendu que cette notation ne correspond pas strictement à la réalité, pour diverses raisons trop connues du phonéticien expérimental pour qu'il soit besoin d'y insister ici. Par contre, elle présente quelques avantages, dont le musicien s'apercevra immédiatement, sur les lignes schématiques, bien qu'à vrai dire celles-ci puissent peut-être mieux convenir aux ignorances du grand public, sans compter qu'elles ont le mérite de représenter plus graphiquement la gradation dans la montée et la chute de la voix, dont la courbe restera cependant assez hypothétique, tant que nous ne posséderons pas les données d'appareils à marche régulière.

toire de Phonétique du Centro de Estudios Históricos de Madrid, alors qu'il voulait bien nous faire une intéressante démonstration de l'étude, au moyen de l'ingénieux appareil à courbe logarithmique de Meyer, de l'intonation en castillan, toute conclusion basée sur les données d'un kymographe à vitesse changeante (comme l'ont tous ceux que j'ai examinés jusqu'ici) est forcément plus que suspecte. Et il ne s'agit nullement d'écarts négligeables, mais bien d'intervalles de l'ordre d'une tierce, si ce n'est davantage, de sorte que ce qui paraît une montée appréciable peut en réalité être une baisse non moins considérable. Dans ces conditions, nous devons carrément reconnaître que tous les calculs de M. Grammont peuvent — en mettant les choses au pis — être inexacts au point de compromettre gravement toute sa théorie. Et néanmoins, — c'est-à-dire, quoique persuadés que les figures que nous donnons ici, et que nous avons établies de notre mieux d'après les indications de l'auteur, ne correspondent que de fort loin à la réalité, qui peut même parfois être tout autre, — nous avons la conviction, comme l'avait M. Navarro au sujet du fin parler de l'exquise capitale d'Espagne, qu'il y a un fond de vérité dans les données de l'appareil. Donc, nous acceptons provisoirement les résultats du kymographe, lorsqu'ils sont à peu près d'accord avec notre sentiment auditif et psychologique, et ne lui refusons notre confiance que dans les cas où il y a divergence manifeste entre ses dires et notre instinct mélodique. Aux adversaires de l'*expérimentale* de ricaner maintenant. Triste méthode que celle qui inspire une telle méfiance à ses adeptes! En effet, messieurs, mais il n'en sera pas toujours ainsi; quand nous aurons des constructeurs sérieux, ce sera à notre tour de rire, car les possibilités de vos méthodes sont épuisées, tandis que l'avenir est à nous.

Après cette digression, où nous a entraînés la nécessité de faire des réserves indispensables, revenons à l'exemple de M. Grammont, en ajoutant que, ses mesures fussent-elles totalement erronées, il n'en serait pas moins vrai qu'il nous aurait indiqué le bon chemin à suivre, en essayant de démêler les rôles des divers facteurs qui constituent l'expression dans le mot et la phrase. Reprenons ce mot *épouvantable* et, avec M. Grammont, examinons-le énoncé dans des conditions différentes, c. à. d. non plus avec

calme et sans relief, mais avec émotion et emphase. Il subira alors une modification mélodique du genre que voici :



M. Grammont constate un phénomène intéressant qu'on dénote difficilement au moyen de l'écriture musicale : c'est l'allongement très sensible de la consonne de l'*insistante*, comme il appelle la syllabe mise en relief. Dans l'exemple ci-dessus, la longueur du *p*, d'après les calculs de M. Grammont — qui sont certainement justes en ce qui concerne la durée, est plus que doublée, par rapport au *p* du même mot prononcé sans intention particulière.

L'auteur cite ensuite des phrases typiques où l'insistante est très marquée, telles que :

C'est si amusant de jouer!
 Mais TAIS-toi donc!
 Quel BEAU livre!

Ici les mots appuyés ne sont pas ceux qui terminent ce que M. Grammont appelle l'*élément rythmique*. Le plus souvent, dit l'auteur, il n'en est pas ainsi : le mot le plus important est généralement celui qui vient en dernier, et alors, s'il apparaît un accent d'insistance, c'est ce mot qui le porte. La question est de savoir quelle syllabe du mot sera l'insistante. Règle générale, c'est la première syllabe commençant par une consonne :

C'est épouvantable!
C'est répugnant!
C'est un assassin!
Ce n'est qu'un misérable!

Mais, si le mot constitue à lui seul tout l'*élément rythmique*, c'est la première syllabe qui devient insistante. Les trois exemples suivants font comprendre la distinction :

Il est bien ennuyeux. — ASSOMMANT.
Il est bien ennuyeux. — Il est assommant.
Mais c'est INCROYABLE. — INCROYABLE, mon cher.

(Nous nous permettrons de demander s'il n'y aurait pas ici un coup de glotte, qui jouerait virtuellement le rôle de consonne initiale.)

M. Grammont traite ensuite de cas plus complexes, où ces principes généraux subissent quelques modifications de détail. Puis il donne des textes suivis, où toutes les nuances sont soigneusement marquées.

Dans le chapitre suivant on aborde l'examen de l'intonation proprement dite. Nous laissons à l'auteur la pleine responsabilité de sa théorie, n'ayant pas nous-mêmes eu l'occasion de la vérifier expérimentalement, mais nous réitérons qu'elle repose sur de longues et consciencieuses recherches à l'aide du kymographe et du microscope.

M. Grammont commence par affirmer que la phrase ordinaire, en français, est toujours constituée par une partie montante suivie d'une partie descendante. Exemple :

M. *Un grand bruit d'hommes et de chevaux*
D. *avait succédé au silence.*

Souvent il y a inégalité des deux sections. Comment les distinguer l'une de l'autre, sans recourir aux expériences? M. Grammont répond que la partie montante est celle qui suscite une attente, la partie descendante celle qui la satisfait et termine la phrase. Exemples :

On avait vu... (quoi?) Paul III et Charles-Quint.
On avait vu Paul III et Charles-Quint... (faire quoi?) causer ensemble sur une terrasse.
On avait vu Paul III et Charles Quint causer ensemble sur une terrasse... (quel effet cela produisit-il?) et pendant leur entretien la ville entière se taisait.

Chacune de ces phrases a sa section montante, suivie de sa section descendante. Tout dépend de l'attente qu'on suscite : plus les idées s'élargissent et les circonstances se compliquent, plus l'esprit de l'auditeur reste en suspens et plus la partie montante s'étire. Il ne s'ensuit pas nécessairement que la partie descendante s'allongera proportionnellement. En effet, comme le fait remarquer M. Grammont, on pourrait remplacer le second membre de la phrase citée en dernier par : *et on se taisait*, ce qui

constituerait une partie descendante tout aussi satisfaisante.

A priori cette théorie paraît assez robuste. L'avenir nous dira quels développements elle comporte.

Voici maintenant des pages qui devraient être parmi les plus séduisantes du volume, — celles qui traitent de l'analyse détaillée des intonations de ces deux parties de la phrase. Mais nous avouerons franchement, — tout en admirant le puissant effort de synthèse que tente si courageusement l'auteur, après l'analyse des faits particuliers, et cette superbe obstination (qui se manifeste, du reste, dans chacune de ses lumineuses contributions à la science phonétique) à toujours chercher les conclusions générales qui peuvent être tirées des phénomènes observés, — que son exposé nous paraît un peu moins net que d'habitude et qu'il finit même par sembler un tant soit peu imprécis, faute d'exemples tout-à-fait concrets à l'appui de la théorie générale. Et c'est ici que l'insuffisance relative des lignes sinueuses et brisées, à la place de figures plus adéquates, se fait sentir plus qu'ailleurs. Nous n'ignorons naturellement pas que l'auteur a voulu ainsi représenter schématiquement ses observations, sans s'astreindre à des indications trop rigides, afin que la théorie fût comprise dans toute sa largeur, et non limitée par son application à des cas individuels. Le peu de confiance que méritent les kynographes courants serait une autre raison excellente pour ne pas donner des mesures tout-à-fait précises. Mais tout ceci n'empêche que des lignes ondulées assez courtes, d'un dessin un peu gros, intercalées sans quadrillage dans le texte, représentent plutôt vaguement les changements d'intonation qui se produisent dans le courant de la phrase. Il est parfaitement vrai que d'autres livres, qu'il est inutile de nommer, et dont quelques-uns de valeur, contiennent des figures encore plus approximatives (— u'y en a-t-il pas de ce genre jusque dans les ouvrages de Scripture? ce qui est un comble —), mais autant eût valu, me semble-t-il, ne pas les suivre dans cette voie. Il n'est peut-être que juste de dire que le livre de M. Grammont était terminé au printemps de 1914 et imprimé quelques semaines plus tard. Ce n'est pas qu'on ait fait, depuis trois ans, des progrès bien notables dans les beaux-arts, mais enfin avec le temps on fait forcément du chemin, et chaque nouvelle publication devrait se montrer techniquement en avance sur

celle qui l'a précédée. Il ne faut pas oublier non plus que le livre de M. Grammont est fait pour durer bon nombre d'années, avant d'être dépassé pour ce qui est du fond. Enfin, comme nos objections resteront sans résultat pratique, nous n'en dirons pas plus long, nous contentant de tirer le meilleur parti possible des données que nous fournissent le texte et les dessins tels quels.

M. Grammont commence par faire une constatation qui, si elle est correcte (— le doute ne se rapporte qu'au facteur kymographe —) et si elle se confirme toujours, présente un grand intérêt, à savoir que, dans la partie montante de la phrase, quoique l'intonation oscille autour d'un niveau moyen, il ne se produit pas de chute brusque de la voix, pas de grands intervalles descendants.

Le texte que M. Grammont a choisi comme sujet d'étude est tiré du *Fils du Titien* de Musset. On le trouvera tout au long dans le *Traité*, parmi les lectures qui, placées à la fin de chaque chapitre et choisies avec un rare bonheur, sont si admirablement adaptées en vue de l'application pratique des enseignements théoriques de l'auteur, mais qui, à un autre point de vue, déparent quelque peu le volume, en rappelant, hélas, pour ce qui est de la distribution matérielle, tant de lamentables méthodes-recueils du passé, et achèvent d'enlever à ce livre absolument hors pair à peu près toute allure scientifique apparente.

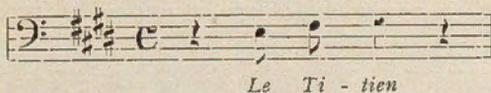
Dans ce morceau de Musset, d'où est tiré également le passage concernant Paul III et Charles-Quint, se trouve une phrase qui débute par : *Mon père travaillait à un grand tableau...*, et puis une qui dit : *Le Titien mérite bien d'être servi par César*; enfin une autre qui s'exprime ainsi : *Et avec une majesté vraiment sans égale il rendit le pinceau à mon père*. Voici ce que M. Grammont a trouvé concernant l'intonation de ces divers fragments. Nous transcrivons, le mieux que nous pouvons, en notation musicale :

Élément de deux syllabes seulement :



Mon père(e)

Élément de trois syllabes :



Le Ti - tien

Élément de quatre syllabes :



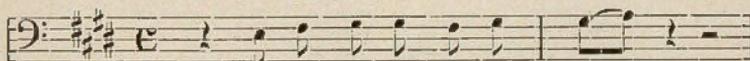
On a - vait vu
(Paul III et Charles-Quint)

ou bien :



On i - gno - rait
(ce qui allait arriver)

Élément polysyllabique :



Et a - vec un(e) ma - jes té

Quant aux éléments rythmiques suivants, M. Grammont a trouvé que, tout en ressemblant au premier, ils arrivaient à grand'peine à se maintenir au même niveau. Ils partent de leur note la plus grave, si l'élément précédent s'est terminé en baisse (*a*). Si, au contraire, il a fini sur sa note la plus aigüe, une note de hauteur moyenne sert de liaison (*b*). Ces deux cas se voient dans l'exemple suivant :



Mon père(e) tra-vail - lait à un grand ta bleau...

Le dernier élément de la partie montante (qui n'arrive que beaucoup plus tard dans la phrase *Mon père...*) se termine toujours

sur une note montante, — sa note la plus haute, qui atteint ou même dépasse le niveau de la note la plus aigüe du premier élément.

Examinons maintenant la partie descendante de la phrase. — On passe, dit M. Grammont, de la partie montante à la partie descendante *sans transition*, par une véritable chute. Toute la partie descendante est généralement plus grave que la partie montante, et tend en outre à baisser d'élément en élément, pour conclure sur une note plus grave que toute autre. Voici le dernier élément de la phrase : *Un grand bruit d'hommes et de chevaux avait succédé au silence* :



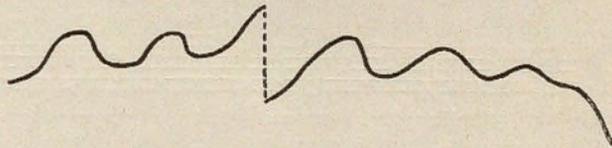
ou avec quatre syllabes (*On parlait d'un démembrement de l'Italie*):



La partie descendante aurait donc, dans son ensemble, un dessin du genre suivant :



Et M. Grammont conclut en représentant la mélodie de la phrase tout entière, d'une manière schématique et simplifiée, par le graphique suivant, qui peut servir de spécimen de son mode de notation :



M. Grammont ajoute que l'intervalle entre les notes extrêmes d'une même phrase ne dépasse généralement pas une octave, et

parfois n'atteint qu'une quinte. Il est évident qu'avec sa manière de noter l'intonation il y a quelque incertitude concernant les intervalles qu'il a trouvés pour l'intérieur de la phrase. Aussi prenons-nous l'entière responsabilité des essais de transcription en notation musicale que nous avons tentés ci-dessus, sans vouloir aucunement affirmer que ce soient là les mélodies qui se trouvent effectivement inscrites sur les feuilles kymographiques qu'a étudiées l'auteur.

M. Grammont entre ensuite dans certaines questions de détail qui n'influent guère sur la théorie générale. Voici quelques-unes de ses constatations les plus intéressantes.

1^o Les propositions parenthétiques se disent sur des notes plus graves que celles qui les entourent, mais vers leur fin elles remontent pour se souder à ce qui suit. (C'est le *sotto voce*.)

2^o Tout élément qui laisse attendre une suite finit sur une montée : c'est justement là ce qui laisse l'oreille en suspens. (Demiacadence.)

3^o Le dernier élément seul se termine par une chute continue, faisant sentir que c'est la fin de la phrase. (Cadence parfaite.)

Les analogues de ces phénomènes linguistiques se retrouvent à chaque instant en musique : ils sont également banaux dans les deux domaines.

Le chapitre suivant est peut-être le mieux fait du *Traité*; il y est, en effet, question d'une matière où M. Grammont est, à maints égards, particulièrement compétent : le rythme de la phrase. Sans doute ses conclusions, et jusqu'à ses définitions, seront-elles plus ou moins discutées; sans doute la logique dont il est épris risque-t-elle de lui faire ordonner les éléments en vue d'une architecture de la phrase que l'esprit humain y met peut-être plutôt qu'elle ne s'y trouve en réalité; sans doute toute la question du rythme abstrait demanderait-t-elle à être reprise expérimentalement; mais, tous les ingénieux découpages de l'auteur seraient-ils artificiels, l'ensemble de sa théorie reposerait-elle sur des postulats que l'avenir se refuserait à accorder, il n'en serait pas moins vrai qu'en tant qu'éclairer, dans l'exploration d'un domaine presque vierge, il aurait rendu les plus grands services, et ce chapitre sur le rythme n'en resterait pas moins précieux par son caractère éminemment suggestif, — qualité qui se retrouve

partout dans les écrits de l'auteur et leur confère une valeur si exceptionnelle. Pour nous, qui sommes tentés de penser que seuls les livres suggestifs sont vraiment de premier ordre, ce mérite à lui tout seul suffirait pour faire de ces pages remarquables le bréviaire du métricien français. Mais elles ont en outre un autre appoint important : la lucidité de conception doublée de la clarté d'exposition.

Ceci dit, nous croyons devoir faire quelques réserves concernant la théorie en elle-même. M. Grammont a certainement médité le livre capital du Dr. Riemann, mais, comme il estime que la musique et les vers (— à plus forte raison la prose mesurée —) font deux, il parle du rythme en des termes qui ne coïncident pas précisément avec ceux des traités de composition à prétentions scientifiques. Et l'on aura beau dire, en matière de rythme, et surtout lorsqu'il s'agit des manifestations *esthétiques* du langage, c'est bien la musique scientifique, avec sa technique prodigieusement développée, qui fournit la meilleure norme dont nous disposions jusqu'ici : sans être nécessairement un lit de Procruste pour torturer le vers ou la prose artistique, elle peut servir comme *point de départ pour l'investigation*, comme *modèle* auquel on *compare*, tout en respectant le caractère propre du moule poétique. Il est vrai que, de nos jours, on a émis les théories les plus subversives, qui ne laissent subsister que peu de chose de la *carrure des phrases* et autres balançoires des anciens théoriciens. Alfred Bruneau, pour ne prendre qu'un seul musicien de l'école française avancée, ne reconnaît dans le poème lyrique (— dont les paroles doivent pour lui être nécessairement en prose —) que la mélodie infinie, c. à. d. presque amorphe, ce qui lui a permis, ainsi qu'à beaucoup d'autres, de prendre avec la forme musicale des libertés auxquelles on ne songeait guère du temps de nos pères. Mais ceci n'est pas une objection valable contre les théories des traités scientifiques de composition, car M. Grammont ne tient sérieusement compte que d'auteurs depuis longtemps devenus classiques. Il en serait peut-être autrement s'il étudiait la prose de Mallarmé et les «vers» d'Henri de Régnier. Mais, dans ce cas, je me figure qu'il ne nous parlerait guère d'eurythmie et d'équilibre.

Nous pensons donc que la question du rythme linguistique

n'a pas été, jusqu'à présent, examinée à fond, malgré quelques thèses gigantesques qui sont censées étudier ce facteur du vers, soit français (M. Lote), soit anglais (M. Verrier). M. Lote a travaillé dans des conditions défavorables, et M. Verrier, bien que sa thèse ait des prétentions plus scientifiques, s'est occupé de la question sous sa forme la plus épineuse, c. à. d. dans les vers anglais les plus achevés.¹ Il y a une foule d'ouvrages plus anciens, — beaucoup surtout au sujet de la versification anglaise, où le problème prend des allures protéennes presque désespérantes. Mais aucune de ces publications (— à moins que ce ne soit, en quelque mesure, celle de M. Verrier —) ne part d'une base scientifique. Tout est donc à reprendre, par la méthode expérimentale, comme nous l'avons déjà dit, mais ce n'est pas au kymographe que nous songeons pour cela, car le moyen de lui faire enregistrer l'intensité est encore à trouver : c'est de données de psychologie expérimentale que nous devons nous contenter, en attendant de disposer de moyens d'investigation plus objectifs. Il est vrai qu'on a déjà un peu travaillé dans cette voie à l'étranger, — moins en France, que je sache, et c'est le français qui nous occupe ici.

À défaut d'expériences comparatives avec plusieurs sujets *vraiment doués du sentiment de l'esthétique linguistique* (et non avec des sujets *quelconques* comme ceux de M. Lote), dans un laboratoire convenable, bien outillé, pourvu d'appareils très divers, y compris les enregistreurs (phonographes, gramophones) et surtout les instruments pouvant servir à accompagner la voix et renforcer l'accent, — M. Grammont a entrepris des expériences de psychologie empirique sur un seul sujet, assez bon celui-là, — il faut l'avouer, — puisque c'était lui-même. Il a également fait des feuilles kymographiques, mais je doute qu'elles lui aient servi à grand'chose en cette occurrence, si ce n'est pour déterminer parfois, approximativement, l'endroit montant ou descendant d'une phrase ou d'un élément. Mais c'est le tout de

1. Nous ne prenons pas parti dans la querelle entre M. Grammont et M. Verrier : elle nous paraît concerner surtout la question de notation, assez indifférente en soi. M. Verrier a l'avantage d'être plus au courant de la technique musicale que M. Grammont, qui, par contre, connaît mieux les moindres replis du vers français. Nous ne saurions nous décider, pour l'instant, à accepter la curieuse scansion de M. Verrier, et encore moins l'inadmissible notation musicale de M. Grammont.

savoir cela! m'objectera-t-on : c'est le moyen souverain, objectif, incontestable de décider des questions essentielles. — Possible, mais il faudrait d'abord que la théorie de l'intonation de la phrase fût assise, jusque dans ses détails, sur des bases assurées; et nous savons déjà qu'elle a été déduite de feuilles kymographiques, et que les données de ces feuilles sont, pour l'instant, sujettes à caution, et, en outre, le document sur lequel on se fonderait aurait été, lui aussi, confectionné au kymographe : donc, double source d'erreur.

Voyons maintenant, sans contester ses prémisses et en acceptant sa façon de comprendre le rythme, ce qu'a trouvé M. Grammont. Nous pouvons être sûrs d'avance que tout ce qu'une oreille affinée, un goût exquis, un jugement mûri peuvent démêler sans autre secours, M. Grammont l'aura noté, grâce à son instinct d'artiste et son expérience de savant.

M. Grammont commence par des définitions et des affirmations claires et nettes, mais peut-être un peu hasardées : il se pourrait qu'elles ne fussent pas universellement acceptées. Elles sont fondées, comme nous l'avons fait pressentir, sur l'intuition plutôt que sur les résultats d'une expérimentation entièrement adéquate.¹ L'auteur reprend ensuite sa théorie des deux parties — montante et descendante — de la phrase française, et nous fait voir que, pour qu'il y ait eurythmie, il faut que les éléments de chaque partie s'équilibrent ou, tout au moins, gardent une juste proportion. Et il étudie, comme exemple de phrases parfaitement rythmées, un passage, célèbre jusqu'à la banalité, de Bossuet, — l'exorde de l'*Oraison funèbre d'Henriette de France*. L'œuvre de Bossuet étant tombée dans le domaine depuis pas mal de temps déjà, nous nous paierons le luxe de reproduire ici, pour la cent millième fois, cette magnifique période, qui traîne dans tous les Morceaux choisis. Nous mettrons naturellement à

1. J'ignore si une pendule peut nous apprendre quelque chose, comme l'a cru l'Abbé Rousselot, mais M. Grammont *a priori* la trouve ennuyeuse. Ce petit trait est symptomatique : il indique la volonté de l'auteur de se fier avant tout à son instinct poétique et oratoire, ce qui est, en somme, assez naturel chez un esthète aussi accompli en matière de diction. Il n'est peut-être pas inutile de dire ici, pour ceux qui n'ont pas entendu M. Grammont, que c'est sans doute le déclamateur le plus artistique, et à coup sûr le plus savant, de France.

profit les indications de M. Grammont concernant la subdivision en éléments : c'est là notre unique excuse pour oser mettre sous les yeux du lecteur un fragment aussi connu, mais, comme les petits «traits verticaux» qu'emploie M. Grammont pour ses délimitations doivent être, eux, plus ou moins «copyright», nous adopterons une autre disposition, qui fera comprendre tout aussi bien les intentions de l'auteur.¹

PARTIE MONTANTE	PARTIE DESCENDANTE
<p style="text-align: center;">//</p> <p>{ Celui qui <i>règne</i></p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ dans les <i>cieux</i>,</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ et de qui <i>relèvent</i></p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ tous les EMPIRES,</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ à qui seul</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ appartient</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ la <i>gloire</i>,</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ la <i>majesté</i>,</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ et l'INDÉPENDANCE,</p>	<p style="text-align: center;">//</p> <p>{ Est aussi le <i>seul</i></p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ qui se <i>glorifie</i></p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ de faire la <i>loi</i></p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ aux ROIS,</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ et de leur donner,</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ quand il lui plaît,</p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ de <i>grandes</i></p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ et de <i>terribles</i></p> <p style="text-align: center;">//</p> <p>{ LEÇONS.</p>

Les signes de nuance sont censés indiquer les changements d'intonation plutôt que d'intensité, bien qu'à vrai dire les deux phénomènes aillent généralement de pair.

Inutile de faire remarquer la symétrie, au moins apparente, de la phrase ainsi subdivisée, et son équilibre remarquable. Il est vrai qu'il y a 9 éléments dans chaque partie, groupés ainsi : (2 + 2)

1. Ces petits bâtons sont un signe accessoire de ponctuation (— pour indiquer, par exemple, des pauses, dans les cas où l'on ne veut pas employer la virgule —) qui devient de plus en plus indispensable, et nous avons, pour notre part, l'intention, le cas échéant, de les *imposer* aux imprimeurs, malgré les résistances des éditeurs et des critiques à préjugés antidiluviens. Une des maisons les plus éclairées d'Angleterre ne s'est-elle pas refusée, il y a quelques années, à me les accorder, sous prétexte qu'elle s'exposerait à être «adversely criticised».

+ 5 : 4 + 5, ce qui donne peut-être à réfléchir. M. Grammont signale aussi la correspondance entre les *pensées* exprimées dans les principaux éléments qui se font équilibre. Il se borne à placer ROIS en face d'EMPIRES, et à noter l'opposition entre INDÉPENDANCE, qui termine la première partie de la phrase par une montée, et LEÇONS, qui conclut la seconde partie par une cadence parfaite. Mais, dans cette phrase, on pourrait pousser les analogies plus loin encore, ainsi que nous l'avons fait sous notre propre responsabilité, et au risque de tomber dans des puérités médiévales, — indiquant par des italiques les mots qui nous paraissent présenter des correspondances sémantiques. Il n'y a guère que les 5^{me} et 6^{me} éléments de chaque partie que nous n'avons pas traités ainsi : nous estimons qu'on peut y voir, avec un peu de bonne volonté, croisement de deux éléments, à *qui seul* indiquant un monopole en rapport avec le bon plaisir royal qu'exprime *quand il lui plaît*, et *appartenir* et *donner* étant évidemment des verbes complémentaires. Nous ne proposerions naturellement pas d'entreprendre pareille recherche de correspondances dans le sens sur un morceau quelconque. Ce ne sont que les très grands poètes en prose, comme Bossuet, qui ont pu avoir, dans leurs moments d'inspiration, l'instinct architectonique aussi développé, à la fois du côté musical et du côté sémantique.

M. Grammont fait ensuite une remarque capitale, qu'il a sans doute vérifiée expérimentalement, à savoir, que la *durée des éléments* est sensiblement égale. Par suite, moins il y aura de syllabes dans un élément, plus leur énonciation sera lente; et plus il y en aura, plus il se diront rapidement. L'énonciation lente met en relief les idées que les mots expriment, et il faut que le sens *comporte cette mise en évidence*. Le lecteur pourra facilement faire, sur la phrase de Bossuet, les observations qui découlent de ces principes. M. Grammont l'analyse tout au long.

Voici maintenant les autres phrases de l'exorde, distribuées selon les indications de M. Grammont, avec quelques modifications de détail, que nous signalons soigneusement et dont nous nous déclarons exclusivement responsables.

{ Soit qu'il élève
{ les trônes
soit qu'il les abaisse,
{ soit qu'il communique	{ Il leur apprend
{ sa puissance	{ leurs devoirs
aux princes,	d'une manière
{ soit qu'il la retire	{ souveraine
{ à lui-même,	{ et digne de lui.
{ et ne leur laisse
{ que leur propre faiblesse;

(La distribution suggérée par les pointillés ne doit pas être mise entièrement sur le compte de M. Grammont.) Dans cette phrase l'équilibre se trouve rompue en faveur de la partie montante, mais Bossuet se met aussitôt en devoir de renverser les rôles et de donner, dans les deux phrases suivantes — qui, dit M. Grammont, contiennent deux développements parallèles et constituent une période unique, — une forte prépondérance aux parties descendantes.

{ Car, en leur donnant	{ Il leur commande
/ sa puissance,	/ d'en user,
.....	{ comme il fait
.....	/ lui-même,
.....	{ pour le bien
.....	/ du monde;
{ Et il leur fait voir,	{ Que toute leur majesté
/ en la retirant,	{ est empruntée,
.....	{ et que, pour être assis
.....	/ sur le trône,
.....	{ ils n'en sont pas moins
.....	/ sous sa main
.....	{ et sous son autorité
.....	/ suprême.

Quant à la phrase finale, nous pensons qu'il y a là un exemple de rythme¹ ternaire, et nous n'hésitons pas à regrouper les éléments, reconnaissant à la phrase trois parties, alors que M. Gram-

1. On remarquera que nous employons ici ce mot dans une acception assez différente de celle que lui attribue M. Grammont.

mont attribue les six derniers éléments à la 2^e partie (descendante). On appellera la partie intermédiaire comme l'on voudra : pour nous c'est la partie où la voix plane, suspensive, insistante, presque menaçante, avant que la 3^{me} partie vienne calmer l'auditeur par la descente vers la cadence parfaite, — repos pour l'esprit, caresse pour l'oreille.

{ C'est ainsi qu'il instruit les princes,	{ Non seulement par des discours et par des paroles,	{ Mais encore par des effets et par des exemples.
---	--	---

Une dernière observation : M. Grammont attire l'attention sur le fait que les groupes d'éléments se correspondent toujours, en tant que type (2 éléments ou 3 éléments), dans les deux parties de la phrase, et que, lorsque les groupes de l'un ou l'autre type font défaut dans une partie de la phrase, il n'en paraît pas non plus dans l'autre, ce qui troublerait l'eurythmie.

Sans doute tout cela paraît-il légèrement factice et quelque peu arbitraire. M. Grammont pensera que nous ruinons sa théorie par nos modifications intempestives, et cependant nous nous sommes abstenus de tenter des altérations profondes de sa scansion, pour ne pas tout démolir, et aussi parce que nous croyons qu'on peut fort bien tirer parti, en gros, d'un système dont les détails seraient discutables. Seulement, même en acceptant les groupements secondaires, il reste toujours la question fondamentale de la forme envisagée dans ses grandes lignes. Où doit-on s'arrêter dans la recherche des parallélismes et des équilibres? Où je me suis arrêté, moi, répondra M. Grammont, — où le sens commun vous avertit qu'on tombe dans le domaine de la fantaisie. Fort bien, mais tout le monde n'est pas doué de sens commun et de flair au même point que M. Grammont, de sorte que, pour l'homme moyen, la prescription reste vague et peu satisfaisante. Quant à se fier au simple *Ipse dixit* de l'autorité même la plus qualifiée, ce n'est plus tout-à-fait de notre époque. En définitive, la même difficulté reparaît ici, ou en tout cas une objection du même ordre, qu'à propos de l'analyse musicale. Comment faire cadrer la pratique des grands maîtres, infiniment variée, avec les préceptes des traités même les plus justement estimés? Nous ne songeons naturellement qu'à la question d'interpréta-

tion théorique, car il va de soi qu'il y a beau jour qu'en aucun art on ne s'astreint plus à se conformer, dans son œuvre créatrice personnelle, à des règles précises. Le *Fais ce que voudras* de l'Abbaye de Thélème est notre unique devise à nous tous, qui réussit aux uns, pour porter assez peu de bonheur aux autres. C'est sans doute, comme il est dit dans *Louise*, qu'il y a des gens qui ont du génie (— *id est*, peut-être, l'instinct de la symétrie et de l'harmonie —) et qu'il y en a d'autres qui n'en ont pas. La question est, en somme, celle-ci : Que faut-il voir dans telle grande composition, soit symphonique, soit poétique? Quelle est sa structure réelle; où sont, au juste, ses articulations; comment est fait son squelette, sous les protubérances trompeuses de la chair? Il s'agit de la disséquer, de la désosser, sans se tromper dans ses incisions; et ce n'est pas commode, car il y a un tel fouillis de veines et d'artères, de muscles et de tendons, qu'on s'y perd, malgré de bonnes connaissances abstraites.

De sorte que, dans notre for intérieur, nous ne pouvons guère nous empêcher de penser que toutes les tentatives d'analyse empirique, et toutes les théories qu'on en déduira, pourraient bien, en fin de compte, se distinguer assez peu de simples chinoiseries, et que toute la question de la forme, en musique, en vers, et en prose artistique, demande à être étudiée à nouveau, — longuement, — expérimentalement, — par tous les moyens appropriés. Ce n'est pas que nous nous attendions à des découvertes sensationnelles, ni que nous supposions les diverses modalités du rythme séparées par des cloisons étanches, ni même que nous prétendions arriver à une classification rigoureuse des phénomènes, mais nous tenons absolument à ne plus nous fonder sur des pétitions de principe et des conceptions traditionnelles. Ce qui nous intéresserait surtout serait de connaître les limites des *tolérances*. Dans quelle mesure l'équilibre est-il demandé par un goût délicat? Jusqu'où peut aller une altération de l'intonation, sans choquer l'oreille avertie? Jusqu'à quel point les durées peuvent-elles être écourtées ou allongées, sans changement notable d'effet? C'est, comme l'on voit, de l'esthétique expérimentale qu'il faudrait, faite dans de bonnes conditions, et d'une façon intelligente surtout. Je sais bien qu'il restera, pendant longtemps encore, dans l'esthétique même la mieux comprise, une part d'arbitraire;

mais il ne faut pas désespérer d'atteindre finalement une objectivité relative : c'est, en effet, une science encore embryonnaire.

Dans les pages qui viennent ensuite, M. Grammont pousse sa théorie aux conséquences extrêmes. Nous nous contentons de l'exposer succinctement et sans commentaires, nous avouant incompetents, et admirant en même temps la hardiesse de l'auteur. Nous avons signalé déjà l'effet de contraste obtenu par Bossuet, dans la seconde phrase de l'exorde, en opposant, à une partie montante de dix éléments, une partie descendante de cinq. Eh bien, dit M. Grammont, plus on allongera une partie de la phrase et plus on écourtera l'autre, plus on rendra le contraste violent.

Exemple (— en vers, mais cela ne change rien au principe) :

Zim-Zizimi, soudan d'Égypte, commandeur
Des croyants, padischah qui dépasse en grandeur
Le César d'Allemagne et le sultan d'Asie,
Maître que la splendeur énorme rassasie, ||
Songe.

(HUGO, *Zim-Zizimi.*)

Comme il y a mise en relief au moyen de l'enjambement, ajoutée à l'opposition entre le monosyllabe *Songe* (2^e partie de la phrase) et les quatre alexandrins qui le précèdent (1^{re} partie de la phrase), on avouera qu'il est difficile d'imaginer effet plus saisissant. Ce n'est plus de l'eurythmie, et M. Grammont fait, à ce sujet, une de ces remarques à portée générale qui sont fréquentes dans ses livres, et qui démontrent qu'il n'étudie jamais une question sans l'embrasser toute, sans en faire le tour, épiait curieusement toutes ses particularités saillantes, les examinant sous tous les jours et tous les angles. «C'est toujours, dit-il, en s'écartant de la norme, en présentant quelque chose d'inattendu, en violant ce qui pourrait être appelé la règle, que l'on produit un effet». «Ce qui pourrait être appelé» : sentez-vous toute la largeur de vues (que seule peut donner une vaste expérience dans beaucoup de domaines) révélée par ces quelques mots?

Ensuite, après avoir analysé des exemples de prose eurythmique pris dans Fénelon et Maupassant, M. Grammont cite un passage de Chateaubriand, où il trouve ce qu'il appelle un rythme

discordant, — autrement dit, une opposition de groupes de 3 éléments à des groupes de 2 éléments:

<p>{ Quelquesfois un bison chargé d'années,</p>	<p>{ se vient coucher, parmi de hautes herbes,</p>
<p>{ fendant les flots à la nage,</p>	<p>{ dans une ile du Meschacebé.</p>

(CHATEAUBRIAND, *Atala*.)

Il n'y a correspondance qu'entre les derniers groupes d'éléments de chaque partie, les premiers ayant respectivement 3 et 2 éléments.

Cette phrase est-elle *mal* rythmée? Non, mais elle s'écarte de la *norme* : elle fait *contraste* avec elle. Une phrase ne doit être dite *mal* rythmée que lorsqu'elle produit *un effet que le sens ne demande ou ne tolère pas*. À propos de ce passage, M. Grammont fait, dans un renvoi, des remarques tellement importantes que nous en reproduisons une partie textuellement. «Dans ce morceau et dans les autres certaines phrases peuvent être lues autrement, c. à. d. qu'un *accent* rythmique peut être *supprimé* ou *ajouté*, et même parfois *la séparation des deux parties peut être placée ailleurs*.» Encore un exemple de l'extraordinaire largeur d'esprit déjà signalée, qui nous fait espérer que l'auteur voudra bien ne pas prendre en mauvaise part les modestes essais de critique que nous avons tentés au sujet de sa magistrale théorie, aussi souple que bien ordonnée.

Viennent ensuite des observations fort sagaces concernant l'emploi des divers rythmes, que seule la crainte de porter préjudice au droit d'auteur nous empêche de reproduire. L'auteur dit, en substance, qu'on ne doit pas user par trop des rythmes à effet, pour ne pas lasser l'attention de l'auditeur en le tenant constamment en éveil. Et même, en voulant éviter trop systématiquement la monotonie, on deviendrait monotone. Des remarques analogues ont souvent été faites au sujet de la musique.

Le livre de M. Grammont se termine par un chapitre sur certaines phrases de types spéciaux, — c. à. d. interrogatives, exclamatives, etc. L'auteur définit la phrase interrogative : phrase

incomplète, où la partie descendante fait défaut, et qui, en principe, finit en montant. Pratiquement, cependant, en français au moins, la dernière syllabe descend souvent. La baisse, dit M. Grammont, est un phénomène de fin de phrase, la presque inévitable chute de la voix, qui se trouve en conflit avec la tendance naturelle à monter propre à l'interrogation. Ce qui distingue vraiment la phrase interrogative de la phrase simplement énonciative, c'est qu'elle se dit à un niveau plus aigu. Elle commence généralement une tierce plus haut, et se termine à la quarte aigüe, au moins, de la phrase énonciative correspondante. Fréquemment il y a une quinte de différence entre les notes les plus aigües de ces deux genres de phrase. Comme le dit l'auteur, avec une concision digne d'éloges : on ne parle pas dans le même registre. D'une façon générale, les montées, dans l'interrogation, sont brusques, rapides et fort appréciables. Les phrases dont la forme est énonciative, mais l'intention interrogative, sont particulièrement aigües. Une phrase comme *Tu ne le savais pas?* partira d'une note déjà relativement aigüe (— environ une quarte au-dessus de ce qu'elle serait s'il s'agissait simplement de l'énonciation —) et ne changera guère d'intonation que sur la syllabe *pas*, qui commencera au même niveau, pour monter rapidement d'une quinte, si ce n'est plus. C'est cette brusque portée de voix qui prête à la phrase son effet caractéristique, aussitôt remarqué de l'auditeur, qui lui attribue en conséquence son véritable sens interrogatif.

M. Grammont examine ensuite quelques distinctions piquantes qui ne deviennent possibles que grâce à des différences d'intonation, telles que :

Vous ai-je DIT (c. à. d. affirmé) qu'elle était à moi?

Vous ai-je dit qu'elle était à MOI (c. à. d. pas à un autre)?

Mais enfin POURQUOI (pour quelle raison étrange) a-t-il dit ça?

Mais enfin pourquoi a-t-il dit ÇA (cette chose monstrueuse)?

Puis vient une page des plus remarquables sur la valeur sémantique que prennent les mots les plus usuels, selon les notes sur lesquelles elles sont prononcées. *Allons donc!* change de sens, selon que cette exclamation se dit vivement et sur des notes aigües (surprise), ou d'une façon traînante et sur des notes graves

(incrédulité méprisante). Mais c'est le traitement de quelques monosyllabes, tels que *oh!*, *non*, *oui*, qui mérite surtout de nous arrêter, car M. Grammont les a étudiés très sérieusement et a entrepris à ce propos de nombreuses expériences kymographiques. Nous nous occuperons de préférence du *Oui*, et nous représenterons par une transcription arbitraire les indications, approximatives elles aussi, de l'auteur. Quant au texte des exemples, nous sommes forcés cette fois d'empiéter, plus que nous ne le voudrions, sur les droits des éditeurs.

<i>Tu crois qu'il viendra?</i>		(Opinion.)
<i>En es-tu sûr?</i>		(Affirmation.)
<i>Pierre se marie.</i>		(Interrogation.)
<i>Paul (le craintif) monte en aéroplane.</i>		(Surprise.)
<i>Jacques aura sans doute le prix?</i>		(Évasion; doute.)
<i>Est-ce que vous acceptez?</i>		(Consentement à contre-cœur.)
<i>J'avalerais aisément un litre de cognac.</i>		(Incrédulité; négation.)

Dans le dernier exemple se voient deux prononciations alternatives : l'une lente et grave, l'autre plus vive et aigüe.

M. Grammont continue par l'étude de l'exclamation, et il prend pour ses premiers exemples les aimables qualificatifs qu'on applique volontiers aux amis et connaissances, tels que :

BANDIT!	imbécile!	abrut!
CHAMEAU!	ASSASSIN!	IVROGNE!

On remarquera qu'en français, comme nous l'avons déjà vu à propos des insistantes, une voyelle initiale reçoit rarement l'accent : c'est la première syllabe à initiale consonantique qui la porte.

M. Grammont dit que l'exclamation est caractérisée essentiellement par l'effort de la voix, effort beaucoup plus grand que pour la simple insistante. D'autres particularités de l'exclamation sont la durée et surtout l'intensité extraordinairement augmentées de la consonne initiale de l'insistante. Quant à l'intonation, elle ne paraît pas jouer un rôle prépondérant dans les exclamations à insistante initiale, mais, par contre, renforcer beaucoup l'effet de celles qui, commençant par une voyelle, reçoivent l'accent d'insistance sur leur deuxième syllabe, grâce à un contraste qui consiste en ce que la première syllabe baisse, tandis que la seconde remonte notablement.

Les interjections sont caractérisées par un accroissement dans la durée, l'intensité, et l'acuité.

Con portamento *sfz*

Oh! ma - dam(e), que c'est beau!

The musical notation is on a single staff in bass clef with a common time signature (C). It consists of five measures. The first measure contains a whole note 'O'. The second measure contains a half note 'ma' and a half note 'dam(e)'. The third measure contains a quarter note 'que'. The fourth measure contains a quarter note 'c'est' and a quarter note 'beau'. The fifth measure contains a whole note '!'.

Autres exemples :

OH! *c(e)* Coquelin!... OH! *c(e)* Delaunay!...
 QUELLE jeunesse!... QUEL théâtre!...

M. Grammont note l'allongement des groupes consonantiques *sk* et *sd* dans cette phrase, et le commente d'une façon instructive.

Le *Traité* se termine par une page sur les phrases interrompues et suspensives. Les premières ne présentent qu'un intérêt prati-

que assez relatif, mais les autres sont fréquentes dans la conversation. Le type important est celui où l'on s'arrête sur une syllabe inaccentuée, soit parce qu'on *cherche* la fin de la phrase, soit parce qu'on ne *veut pas* l'énoncer. Dans le premier cas, l'inaccentuée a la même intonation que les accentuées qui l'entourent; il y a naturellement quelque allongement, mais l'intensité reste la même que dans la phrase complète. Dans le second cas, l'intonation, qui commence par être la même que dans l'autre genre de phrase, monte rapidement, pour descendre ensuite un peu; la durée est réduite et la syllabe se termine brusquement.

Exemples des deux types :

- 1) *Il me servirait utile DE...*
- 2) *Tu mériterais que je TE...*

Tel est ce livre, où sont soulevés tant de problèmes passionnants, que l'auteur résout de son mieux. Si ses conclusions ne sont pas toujours inattaquables, remercions-le au moins de nous avoir généralement indiqué la bonne marche à suivre. En linguistique, en phonétique, en esthétique, on ne saurait encore prétendre au définitif : on ne peut demander que le progrès. Et le traité de M. Grammont fait certainement faire à l'étude de l'orthoépique française un progrès dont toute la portée ne sera comprise que lorsque la phonétique expérimentale, mieux outillée qu'elle ne l'est pour l'instant, aura confirmé d'une manière indiscutable la plupart des brillantes intuitions du maître de Montpellier.

Souhaitons que le jour ne soit pas trop éloigné où ce rêve se trouvera réalisé, et où, installé dans des laboratoires adéquats, pourvu de tous les moyens d'expérimentation voulus, assuré du pain quotidien, l'*aficionado* de recherches à la fois linguistiques et esthétiques ne devra pas, nouveau Job, entendre tinter sans cesse dans ses oreilles les paroles peu consolatrices d'un autre maître illustre concernant la science dont il est le fondateur, — à savoir que «la phonétique expérimentale ne nourrit pas son homme».

Centro de Estudios Históricos,
Madrid, mai 1917.

E. SUDDARD