



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

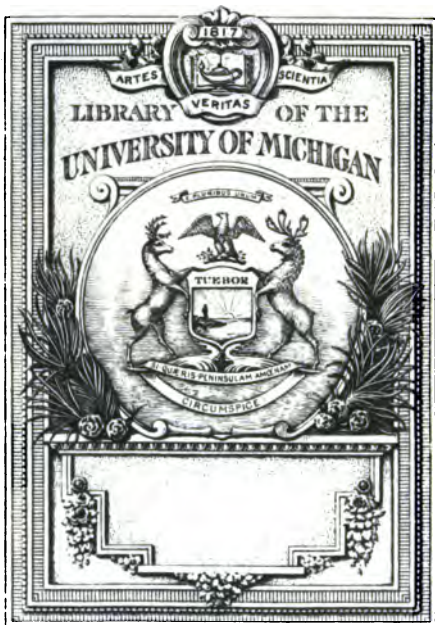
- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

## À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

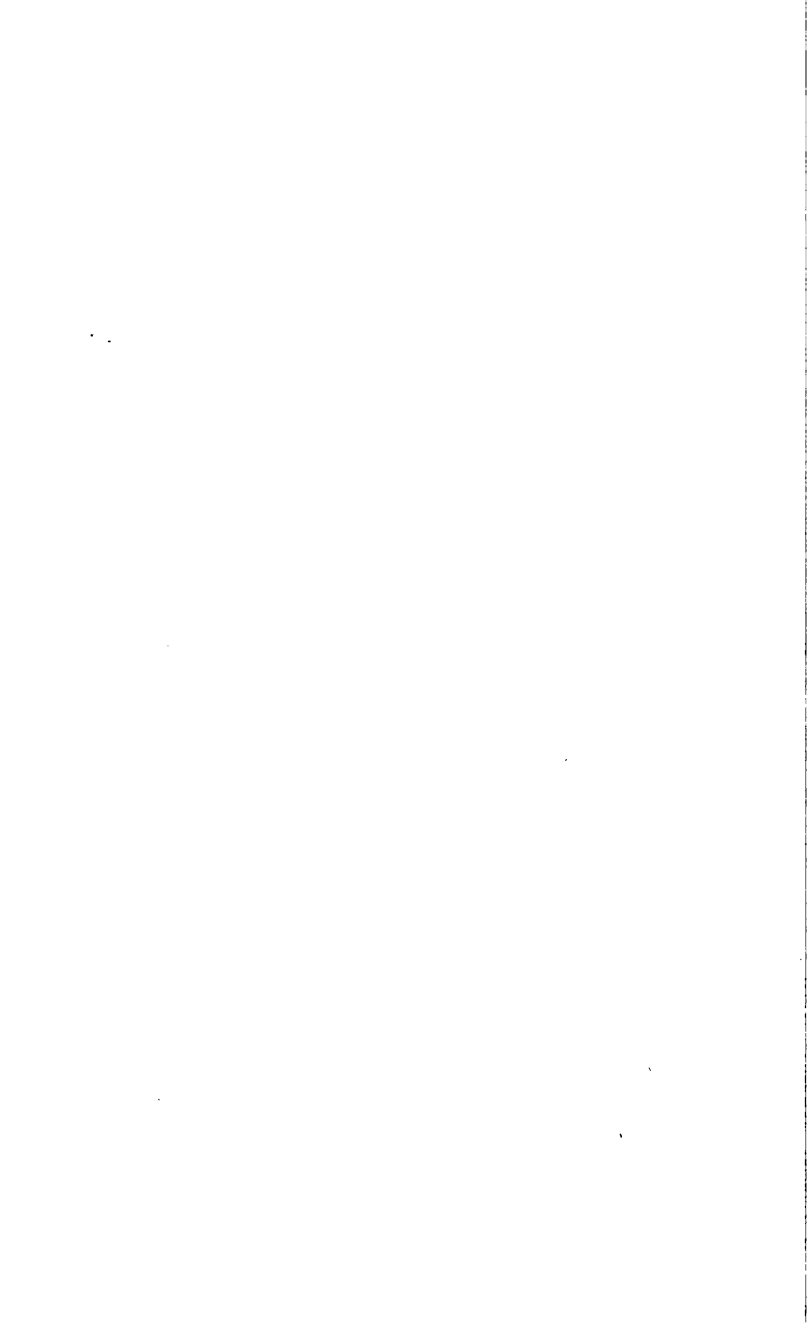
A

932,002

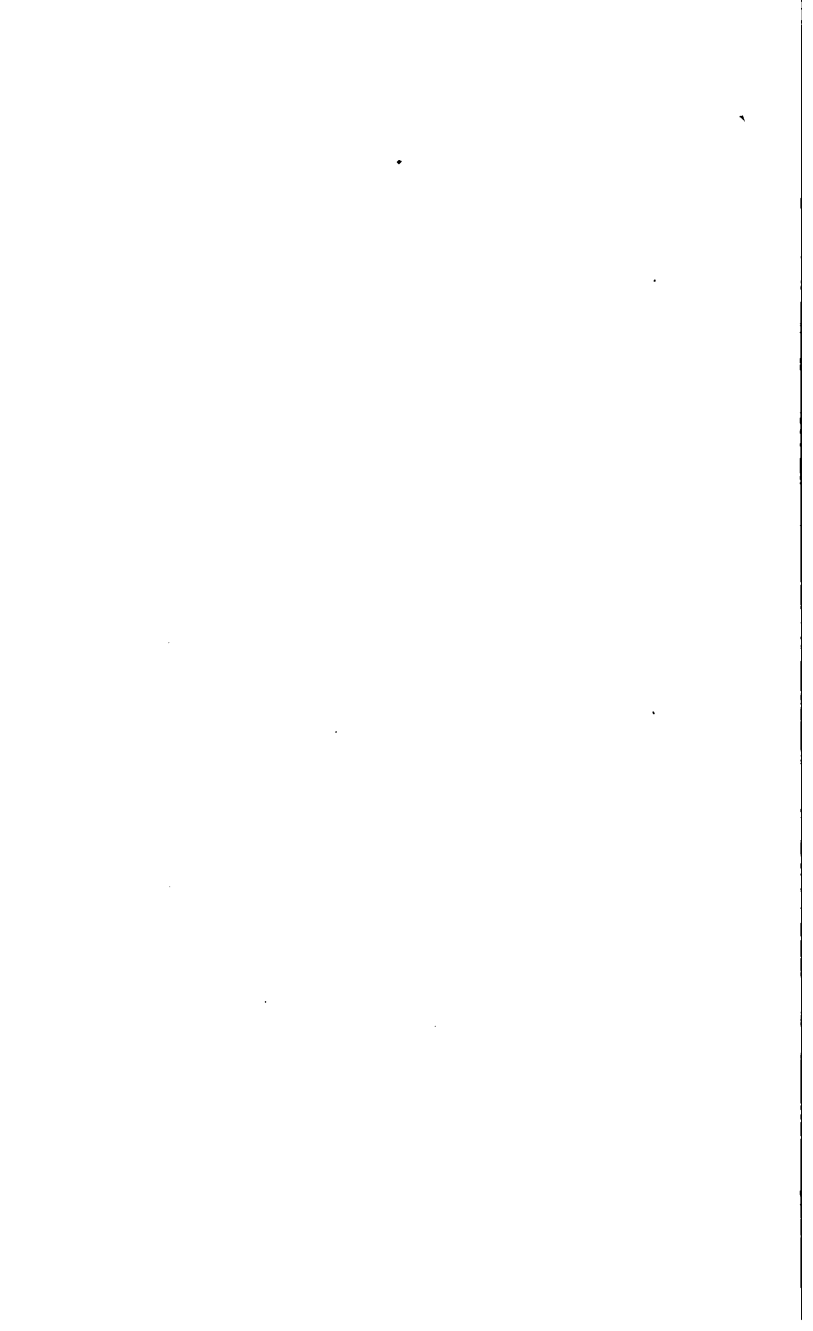


840.5

B398









*Monsieur Jery*  
*avec toute ma reconnaissance*  
*L. Becq de Fouquières*  
2.

L. BECQ DE FOUQUIÈRES

TRAITÉ  
DE DICTION

ET

DE LECTURE A HAUTE VOIX

LE RYTHME

L'INTONATION — L'EXPRESSION

PARIS

G. CHARPENTIER, ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 13

1881

١٢

TRAITÉ  
**DE D I C T I O N**

ET

DE LECTURE A HAUTE VOIX

A LA MÊME LIBRAIRIE

OUVRAGES DE M. L. BECQ DE FOUQUIÈRES

TRAITÉ GÉNÉRAL DE VERSIFICATION FRANÇAISE. 1 vol. in-8°. 1879. . . . .	7 50
POÉSIES D'ANDRÉ CHÉNIER. Édition critique. 2 <sup>e</sup> édit. 1 vol. grand in-18. 1872. . . . .	6 fr.
POÉSIES D'ANDRÉ CHÉNIER. Nouvelle édition, ornée de deux portraits gravés à l'eau-forte. 1 vol. in-32. 1881. . . . .	4 fr.
ŒUVRES EN PROSE D'ANDRÉ CHÉNIER, précédées d'une étude sur les écrits politiques d'André Chénier, accompagnées de notes et d'un index. 1 vol. in-18. 1872 . . . . .	3 50
DOCUMENTS NOUVEAUX SUR ANDRÉ CHÉNIER. 1 vol. in-18. 1875	3 50
ŒUVRES DE FRANÇOIS DE PANGE (1792-1796), avec une étude, des notes et une table analytique. 1 vol. in-18. 1872. . . .	3 50
POÉSIES DE F. MALHERBE. Édition <i>variorum</i> , avec le commen- taire d'André Chénier, une introduction, des notes nouvelles et un index. 1 vol. in-18. 1872. . . . .	3 50
POÉSIES CHOISIES DE P. DE RONSARD, avec notes et index. 1 vol. in-18. 1873. . . . .	3 50
POÉSIES CHOISIES DE J.-A. DE BAIF, suivies de POÉSIES INÉ- DITES, avec des notices, des notes, des index et un tableau de la prononciation au xvi <sup>e</sup> siècle. 1 vol. in-18. 1874 . .	3 50
ŒUVRES CHOISIES DE JOACHIM DU BELLAY, avec une notice, des notes et un index. 1 vol. in-18. 1876. . . . .	3 50
ŒUVRES CHOISIES DES POÈTES FRANÇAIS DU XVI <sup>e</sup> SIÈCLE, avec notices, notes et index. 1 vol. in-18. 1879 . . . . .	3 50

*ouis Aimé Victor*  
L. BECQ DE FOUQUIÈRES

---

TRAITÉ  
DE DICTION

ET

DE LECTURE A HAUTE VOIX

---

LE RYTHME

L'INTONATION — L'EXPRESSION

---

PARIS

G. CHARPENTIER, ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE, 13

---

1881

*Tous droits réservés.*

540.5  
B345

AUX ARTISTES

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

*qui m'ont offert des modèles parfaits*

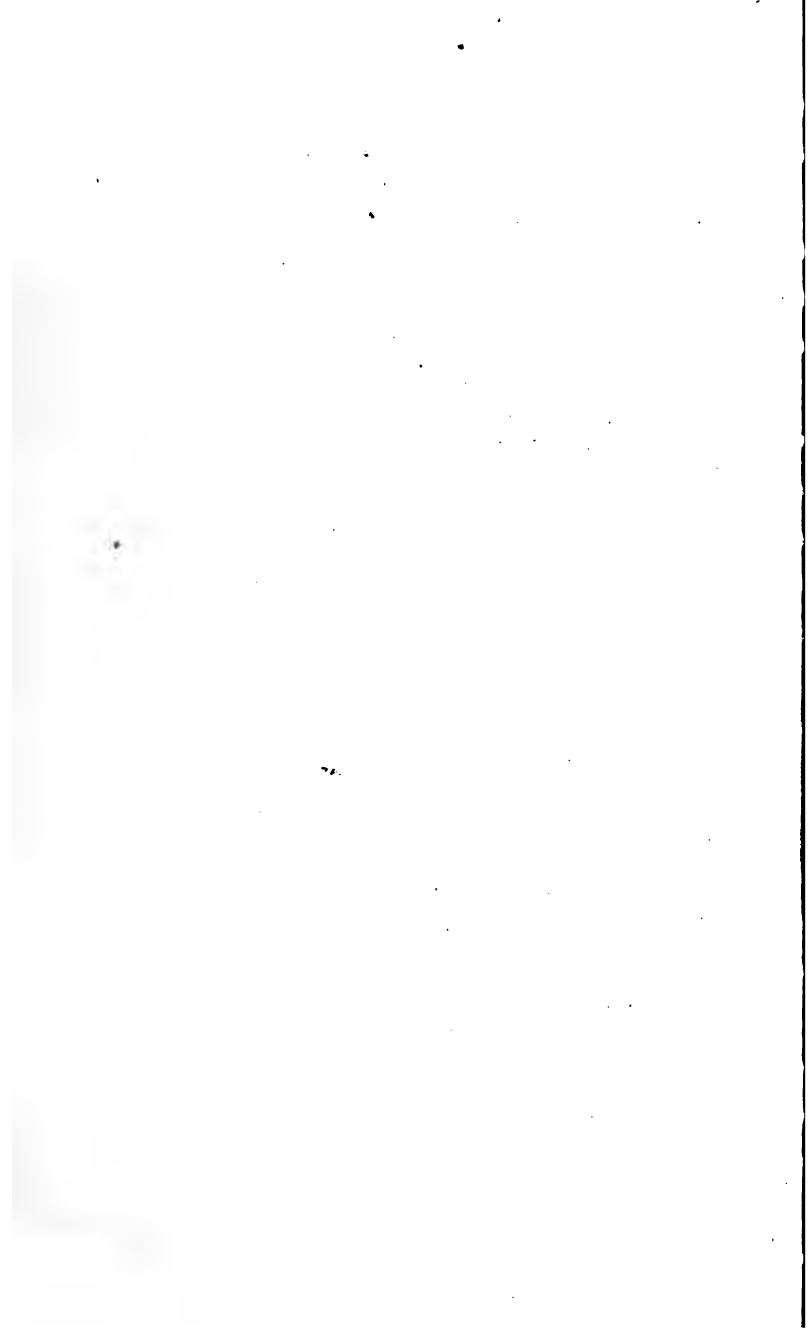
*de l'art de bien dire*

JE DÉDIE CE LIVRE

*comme un témoignage de reconnaissance*

*et d'admiration*

L. BECQ DE FOUQUIÈRES





Rom. Lang.  
Westermann  
2-7-41  
42549

## AVERTISSEMENT

---

Ce *Traité de diction et de lecture à haute voix* est le complément et la suite naturelle du *Traité général de versification française* que j'ai publié il y a deux ans (1). A quelques égards, il en est la contre-partie. Après avoir montré, dans le premier de ces ouvrages, comment les lois de la versification découlent des lois musicales, j'ai fait voir dans celui-ci comment la diction, arrachant la poésie au joug des lois musicales, la soumet, ainsi que la prose, aux lois naturelles du langage.

Il ressort de là que l'enseignement de la mu-

(1) *Traité général de Versification française*, 1 vol. in-8°, Paris, Charpentier, 1879.

sique et celui de la déclamation, tout en présentant un grand nombre de faits analogues et en se servant de procédés de démonstration semblables, sont cependant assujettis à des principes différents et qu'il est dangereux, en les renfermant dans un Conservatoire, sous une même direction, de paraître les plier à une même méthode générale.

Quiconque aura lu ce livre avec attention reconnaîtra que, si des notions musicales sont nécessaires à l'étude de la déclamation, il faut y joindre des connaissances physiologiques assez étendues, et que l'art de bien dire se rattache étroitement à la psychologie. C'est donc par de constantes analyses littéraires, logiques et morales qu'il faut former les élèves, depuis les classes élémentaires jusqu'aux plus élevées, à la compréhension et à l'interprétation des chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Le rythme et la mélodie du langage dépendent du caractère de nos pensées et du but que nous poursuivons en les exprimant par la parole, et le caractère de nos pensées dépend, à son tour, des dispositions de notre âme. Celles-ci sont soumises aux inclinations natu-

relles de notre être et à toutes les influences qu'exercent sur nous le monde au milieu duquel nous vivons, le jeu capricieux des événements, et les passions, sources des plus tendres et des plus cruelles émotions. La science du mouvement, la logique et la psychologie sont les trois bases scientifiques sur lesquelles doit constamment s'appuyer l'art de bien dire et de bien lire.

La DÉCLAMATION comprend deux sciences : LA DICTION et L'ACTION, inséparables en réalité, mais dont cependant chacune doit être l'objet de recherches spéciales. L'ACTION, que je réserve pour une étude ultérieure, comprend l'*attitude*, le *geste* et la *physionomie*. Je ne traite aujourd'hui que de LA DICTION, et encore ai-je laissé provisoirement de côté LA PRONONCIATION, qui dans le travail scolaire en est l'introduction naturelle.

Ce traité se divise en trois parties : la première, LE RYTHME, est consacrée à l'étude des formes périodiques du mouvement et à leurs relations avec la transmission de la pensée par la parole ; la seconde, L'INTONATION, détermine les rapports qui existent entre la construction logique de nos

idées et la forme mélodique du langage ; la troisième, L'EXPRESSION, rattache les effets relatifs et composés du discours aux mobiles les plus secrets de notre âme. Cette division, toutefois, n'a qu'un but de clarté ; car le rythme, l'intonation et l'expression découlent d'une même cause première et ne se séparent pas dans la formation du langage spontané. Mais il était nécessaire de conduire cette étude du simple au composé et de donner un développement méthodique à l'enseignement de la diction.

La recherche d'une méthode générale, tel est en effet le but que j'ai poursuivi de tous mes efforts, car c'est par la méthode que cet ouvrage peut être d'une utilité pratique ; et c'est par son caractère général qu'une règle peut se plier au sentiment et au goût personnels de chaque lecteur.

Après l'établissement des règles, rien n'est plus important que leur application. Je ne me suis pas dérobé à cette nécessité. Le lecteur trouvera, dans chaque partie de ce traité, de nombreux exemples, et il voudra bien reconnaître que je n'ai pas reculé devant la résolution des

problèmes les plus délicats. Je sens bien qu'en cela je me suis bénévolement exposé à la critique; mais deux raisons contribuent à me consoler de ce léger inconvénient : la première, c'est que le plus ou moins grand nombre de fautes que j'ai pu commettre prouvera l'extrême difficulté de l'art dont j'expose la théorie; la seconde, c'est que toute critique exercée sur mes exemples servira à l'éclaircissement de la méthode et tournera au profit du lecteur. Mon but sera donc ainsi doublement rempli. D'ailleurs, il s'agit ici d'un art et non d'une science exacte, et dans les arts l'expression de ce que nous voyons, de ce que nous concevons, de ce que nous sentons varie à chaque instant selon les vues particulières et actuelles de notre esprit.

Dans ce même ordre d'idées, je ne saurais trop engager les professeurs, à qui incombe la délicate mission de diriger l'éducation des jeunes gens qui se destinent à la scène, à respecter la manière de sentir de leurs élèves et à favoriser chez chacun d'eux la lente éclosion et l'épanouissement de la personnalité. Éveiller peu à peu des idées qui sommeillent encore, développer en eux l'

prit d'observation, fortifier et mûrir leur jugement par l'application constante d'une méthode générale, les habituer à subordonner l'intuition, prime-sautière de sa nature, à la raison plus tardive, leur persuader de ne pas trop compter sur les dons heureux, mais passagers, de la jeunesse ou de la beauté, réprimer enfin chez eux toute servilité, même vis-à-vis du génie, tel est dans ses lignes principales le devoir d'un professeur éclairé. L'âge, l'intelligence, la valeur morale, la sensibilité et le tempérament même des élèves peuvent modifier chez chacun d'eux le sentiment que lui inspire la lecture du morceau choisi comme exercice. Sans doute, l'expérience et la raison supérieure du maître doivent souvent les ramener à une appréciation plus juste d'une situation dramatique ; mais celui-ci doit surtout veiller à ce que l'élève mette et maintienne le rythme, l'intonation et l'expression d'accord avec ce qui compose son sentiment personnel. Toute modification du mouvement, tout changement dans la hauteur du plan vocal, toute atténuation ou toute amplification de l'expression doivent être légitimés par une vue particulière de l'esprit. En un mot, la plus

haute préoccupation du maître est de maintenir, entre l'intelligence et le langage artistique, l'harmonie que la nature a établie entre l'âme et le langage spontané.

Quelques lecteurs regretteront peut-être que je n'aie pas cherché plus souvent mes exemples dans les poètes et dans les écrivains contemporains. Il est possible que ce soit un défaut. Toutefois, les ouvrages classiques ont cet avantage d'être universellement connus ; ils sont, par devoir, l'objet de nos premières études, et, par goût, celui de nos dernières lectures. Ce sont eux qui fourniront toujours la base la plus solide à l'enseignement de la déclamation ; car, en même temps qu'ils fournissent dans tous les genres d'excellents exercices de diction, ils contribuent à la culture et à l'éducation morale de l'esprit.

Avant d'écrire ce traité, j'ai naturellement lu tout ce qui a été publié d'important sur l'art de la lecture, depuis les ouvrages les plus anciens jusqu'aux plus récents. Si tous n'ont pas la même valeur, tous renferment des conseils salutaires et témoignent du savoir et du goût des écrivains qui les ont composés. On pourra donc s'étonner

de ne me voir jamais citer mes devanciers. Cela tient, d'une part, à ce que le premier j'ai appliqué une méthode scientifique à l'étude de la diction et que j'ai eu à peu près tout à créer dans un enseignement qui jusqu'à présent ne s'appuyait sur aucune règle certaine. Cela tient, d'autre part, à l'organisation même de mon travail.

C'est alors que cet ouvrage se formait lentement en moi que j'ai pris connaissance de ce qu'on appelle la littérature du sujet, lisant, de parti pris, sans recueillir la moindre note, non seulement les traités spéciaux, mais encore les ouvrages d'une portée plus générale, tels que ceux d'Helmholtz, de Spencer, de Bain, de Darwin, de Gratiolet, etc. Après cette première phase, toute de préparation, j'ai systématiquement écarté tout traité didactique, ne conservant autour de moi que les prosateurs et les poètes où je devais puiser mes exemples. Cette seconde phase d'élaboration secrète s'est lentement écoulée. Elle a duré plusieurs mois que j'ai passés, le jour à coordonner mes idées et à lire les œuvres les plus durables de la littérature, le soir à suivre



attentivement les représentations de la Comédie-Française.

Je puis donc dire, en me servant de l'expression familière usitée parmi les peintres, que cet ouvrage est en quelque sorte une étude faite d'après nature. Toutefois, je me hâte d'ajouter qu'on aurait grand tort de chercher et de voir dans ce livre la moindre allusion à quelque artiste que ce fût. Je me suis fait une loi de l'impersonnalité. Au surplus, j'observerai que mes souvenirs remontent jusqu'à une époque éloignée et que j'ai vu les mêmes rôles du répertoire classique, tant à la Comédie-Française qu'à l'Odéon, tenus successivement par deux, par trois et même par quatre artistes différents.

Ce n'est enfin que lorsque ce traité a été entièrement achevé dans mon esprit que je me suis mis à l'écrire, loin de toute bibliothèque, au bord de la mer, incessamment bercé par le rythme des flots, et entouré de quelques volumes de Corneille, de Racine, de Bossuet et de Victor Hugo.

Toutefois, je blesserais l'équitable justice si je ne rendais pas à M. Legouvé l'hommage qui lui est

dû. Sans lui, peu de personnes sans doute auraient l'idée d'ouvrir ce livre, et probablement je n'eusse pas eu la pensée de l'écrire. C'est lui qui, depuis quelques années, a tourné tous les esprits vers l'art de bien dire. Conquérant successivement les maîtres et les enfants par le charme pénétrant de sa parole, il est parvenu à ranimer chez les Français ce goût de la lecture qui profite au culte des lettres ; et, dans une époque qui ne se pique pas d'enthousiasme poétique, il nous a tous ramenés vers un but idéal en nous enchaînant d'un fil d'or. Ne remue pas ainsi qui veut ou les rocs ou les cœurs. Imposer une direction et imprimer un mouvement à l'esprit de ses contemporains est une force dont on doit tenir compte dans l'histoire morale ou littéraire d'une époque. Les hommes qui ont eu cette puissance de séduction et d'expansion intellectuelles ont droit aux respectueux hommages de ceux qui viennent récolter après eux dans une terre qu'ils ont fécondée.

Il me reste encore quelques dettes qu'il m'est agréable d'acquitter. M. Émile Perrin, avec un empressement qui témoigne de l'intérêt éclairé

qu'il porte aux travaux littéraires, m'a libéralement ouvert les portes de la Comédie-Française, et m'a ainsi puissamment servi dans ces longues études : je suis heureux de lui exprimer ici ma profonde gratitude.

Il y a déjà deux ans, M<sup>me</sup> Marie Laurent a bien voulu se prêter à la récitation de quelques passages, intentionnellement choisis, de Racine et de Victor Hugo. Son grand art de diction, joint à l'intelligence qu'elle possède des chefs-d'œuvre tragiques, a jeté une vive lueur sur la route que j'avais à parcourir.

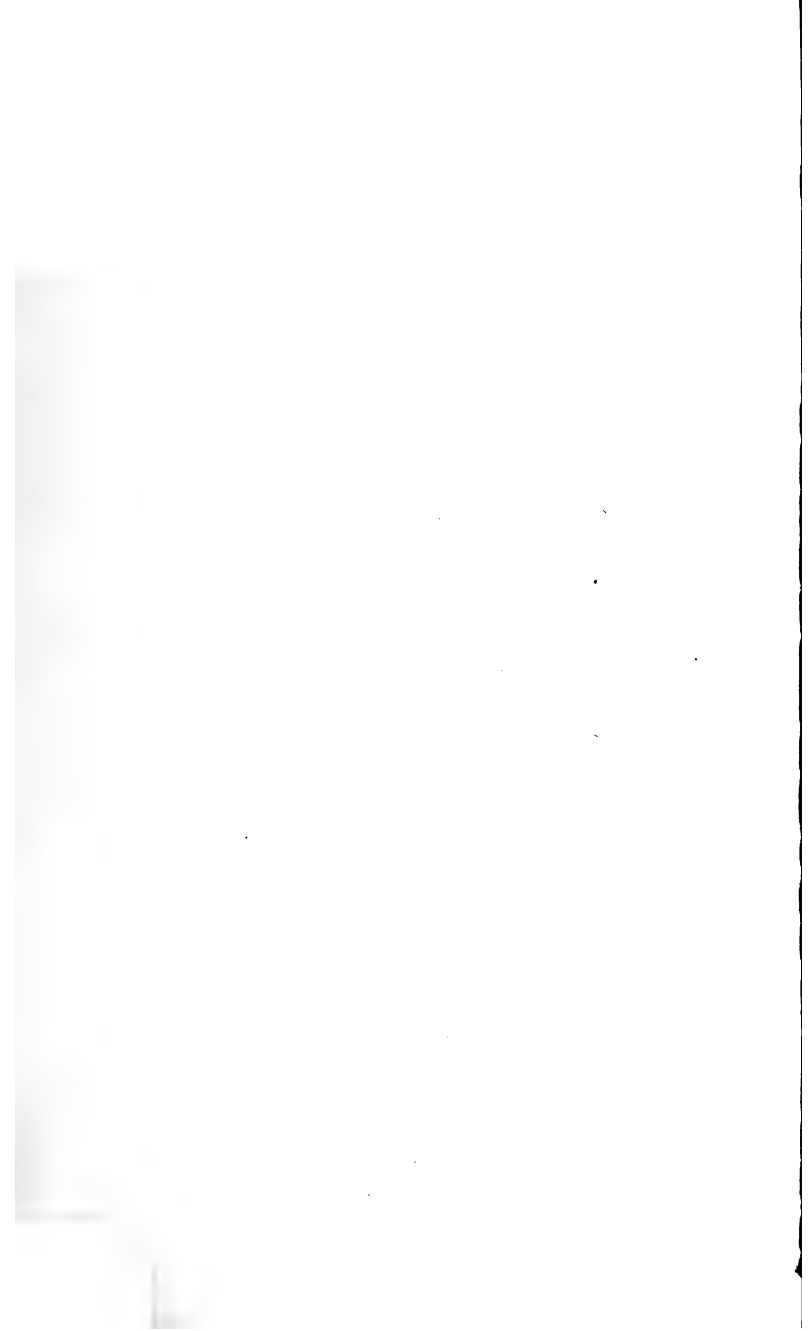
L'année dernière enfin, M<sup>lle</sup> Blanche Barretta m'a accueilli avec une affabilité qui doublait le prix de la faveur qu'elle me faisait. Elle a eu la bonté de se soumettre à une suite préméditée d'expériences et de questions, me laissant en quelque sorte feuilleter à loisir son esprit et jusqu'à son âme. Aussi me semble-t-il que je vois sur le seuil de mon livre, comme une personification de l'aimable comédie, se dresser sa gracieuse image que parent la jeunesse et le rire à l'œil fin.

Mais, dans cette réunion d'esprits d'élite et de

talents exquis qu'on appelle la Comédie-Française, quel est celui envers lequel je n'ai pas, à son insu, contracté quelque obligation ? Ils m'ont tour à tour offert quelques beaux modèles, et tous m'ont instruit en me charmant : aussi je les prie de vouloir bien accepter la dédicace de cet ouvrage comme un témoignage de mes sentiments de reconnaissance et d'admiration.

PREMIÈRE PARTIE

LE RYTHME



# LE RYTHME

---

## I

### DE LA DURÉE DES SYLLABES ET DE LA VALEUR DES TEMPS.

Toute phrase d'un certain développement se compose de membres de phrase, qui eux-mêmes sont formés d'un nombre variable de mots, unis entre eux par un lien logique. Les mots, à leur tour, sont composés d'une ou de plusieurs syllabes. Dans chaque mot une syllabe prépondérante, qui est en français la dernière non muette, est prononcée avec une intensité particulière qu'on appelle l'accent tonique. Les mots qui se suivent se distinguent donc les uns des autres, à l'audition, par la sensation particulière que nous fait éprouver la syllabe tonique. L'habitude que nous avons d'un langage appris dès notre enfance nous permet de n'insister que très faiblement sur l'intensité de cette syllabe, et c'est en partie cette réduction à l'extrême de l'intensité tonique qui rend si difficile aux étrangers la compréh-

sion d'une phrase dont ils ne distinguent pas nettement les différents mots.

Il n'y a dans chaque mot qu'une syllabe, la dernière non muette, qui soit frappée de l'accent tonique; toutefois, ce n'est pas sans raison que quelques grammairiens ont prétendu que, dans un mot polysyllabique, une syllabe intérieure se fait entendre avec une intensité qui la distingue de la précédente et de la suivante. Mais cette intensité n'est pas le fait de l'accent tonique, qui offre toujours ce caractère d'être indépendant de la longueur d'un mot et de son extension dans le temps, et qui s'applique logiquement sur la syllabe finale (non muette) et limite ainsi l'idée particulière qu'il représente. La tonicité relative des syllabes intérieures est simplement le fait de l'écoulement naturel des *temps* dans lesquels se décompose incessamment le langage; elle affecte la partie initiale des *temps*, plus forte que la partie finale. Par exemple, si nous prononçons le mot *constitutionnel* en trois *temps*: )consti)tution)nel, les syllabes *con*, *tu* et *nel* sont fortes parce qu'elles occupent la partie initiale ou forte des trois *temps* successifs.

Les syllabes qui entrent dans la composition des mots n'ont pas toutes la même durée : les unes sont brèves, les autres longues. Cette division a l'air plus simple qu'elle ne l'est en réalité; toutefois, elle sera rigoureusement vraie si l'on ajoute que la brièveté ou la longueur d'une syllabe n'est jamais que relative. En effet, parmi les syllabes brèves, il y en a de plus ou moins brèves; parmi les syllabes longues, il y en a de plus



ou moins longues. En outre, quand nous parlons lentement, une syllabe brève pourra être plus longue qu'une syllabe longue ne le sera dans une phrase dite rapidement. Enfin une suite de sons simples et élémentaires, telle que la série *a a a a*, etc., sur laquelle un chanteur vocalise, voit diminuer la durée de chaque syllabe à mesure que la vitesse du débit ou du chant augmente; la brièveté de chaque voyelle est de plus en plus grande jusqu'à ce que d'abord elle ne soit plus accusée que par un léger tremblement de la voix, et jusqu'à ce qu'ensuite elle se perde dans un son continu. On peut donc dire que la plus petite durée d'une voyelle appartenant à une série n'est limitée que par la puissance d'analyse de notre oreille. De même, la plus grande longueur d'une syllabe est limitée par la puissance respiratoire qui nous permet de tenir plus ou moins longtemps un son émis sans le modifier. La parole est beaucoup plus limitée dans la durée des sons que le chant. Ce dernier évite le ralentissement causé par l'hiatus, en montant et en descendant la gamme; et, si nous voulons tenir un certain son à une même hauteur, la parole devient encore du chant, puisque le son émis devient une note musicale dès que le rapport entre le nombre des vibrations et le temps est constant et appréciable. Ce n'est donc pas dans le procédé musical de la vocalise que l'homme a pu trouver une unité de mesure qui lui permit d'apprécier une syllabe brève ou longue. Dans la parole, la voyelle la plus brève dont on puisse avoir l'idée sera la première ou la seconde d'une diphthongue; mais nous ne voyons pas qu'on puisse arri-

ver à fixer et à mesurer sa durée d'une façon satisfaisante.

Cependant, dès le commencement des temps historiques, la durée d'une syllabe brève a pu être déterminée, puisque c'est sur la valeur de la brève et de la longue que se sont fondés les premiers systèmes de versification que nous connaissons. Et, en effet, la brièveté d'une voyelle se limite d'elle-même si, au lieu de prononcer une suite de voyelles, on prononce une voyelle isolée. Dans ce cas, la plus simple observation suffit pour démontrer que nous ne sommes pas maîtres de diminuer la durée d'un son au delà d'une certaine limite. Il ne me paraît pas impossible de fixer approximativement les idées du lecteur à ce sujet. Un son, si bref qu'il soit, correspond à une tension musculaire. Or la physiologie nous apprend que la plus petite tension musculaire, celle qui est due à une excitation instantanée dont l'action cesse immédiatement, exige  $1/6^e$  de seconde pour que le muscle passe de l'état de repos à son état maximum de tension, et  $1/6^e$  de seconde pour qu'il revienne à son état de repos. Nous concluons de là que le son le plus bref durera le même temps que la plus courte tension musculaire et par conséquent exigera  $2/6^es$  de seconde pour naître, durer et s'éteindre. Mais, considérant que le commencement et la fin de ce son seront très faibles et à peine perçus par l'oreille, puisqu'ils correspondent à une tension musculaire très faible, qui part de zéro pour revenir à zéro, nous pourrions ne faire entrer dans la durée appréciable d'un son bref que la seconde moitié du temps nécessaire à la crois-

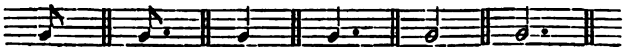
sance et la première moitié du temps nécessaire à la décroissance musculaire. Nous évaluerons donc à  $1/6^{\text{e}}$  de seconde la plus courte durée d'une syllabe brève et à  $2/6^{\text{e}}$  la durée d'une syllabe longue.

Ce résultat est, croyons-nous, digne d'attention, bien qu'il ne soit évidemment qu'approximatif. En effet, si nous considérons le vers grec ou latin et le vers français, dont la durée théorique est de douze syllabes longues, nous obtiendrons pour leur durée totale douze fois  $2/6^{\text{e}}$  de seconde, c'est-à-dire 4 secondes. Nous arriverons ainsi à un débit de 15 vers par minute, ce qui correspond au nombre de fois que respire dans une minute un homme adulte, à l'état parfait de repos et que rien n'agite. Nous revenons ainsi, par un chemin différent, aux idées que nous avons émises dans notre *Traité de versification*, sur le rapport de la durée normale du vers avec la longueur de l'acte expiratoire.

L'évaluation à  $1/6^{\text{e}}$  de seconde d'un son bref considéré isolément ne nous empêche nullement de concevoir des sons plus brefs dans le langage. En effet, si, après avoir prononcé le son *i*, nous prononçons le son *a*, sans laisser au premier le temps de durer et de s'éteindre, une seconde tension musculaire succédera à la première avant que le muscle soit revenu à son état de repos ; le premier son sera ainsi réduit à une durée aussi petite qu'on voudra. L'évaluation numérique d'une syllabe brève n'est donc pas en contradiction avec la possibilité que nous concevons de pouvoir émettre des sons de plus en plus brefs ; mais elle nous fournit la première unité de mesure dont le langage est susceptible.

En doublant cette première unité de mesure, nous obtiendrons la durée de la syllabe longue. Or cette durée, qui est le premier multiple de l'unité de mesure, s'appelle *un temps*. C'est, on le sait, la première division que l'on considère en musique ; il en est de même dans le langage. Le *temps*, ayant théoriquement une valeur de  $2/6^{\text{es}}$  de seconde, pourra donc être exactement rempli par deux syllabes brèves, ou par une syllabe longue, ou par un silence et une syllabe brève.

Cette conception de la durée de la syllabe brève et du *temps* n'a rien d'absolu, puisque, du moment que nous ne considérons plus des syllabes isolées, mais successives et s'abrégeant les unes les autres autant qu'on le voudra, il est possible de remplir la durée normale d'un son bref par deux ou même par trois sons. Ainsi le *temps* normal pourrait être rempli par un nombre variable de syllabes qui seront relativement brèves ou longues. De même nous pouvons aisément concevoir l'accroissement du *temps*, ce qui se conciliera avec une augmentation dans le nombre ou dans la durée des sons. On voit combien toutes ces idées sont relatives ; ce sont les mêmes que l'on rencontre au commencement des études musicales ; elles sont donc familières aux lecteurs, bien qu'ordinairement on les expose sous une forme un peu différente. Les musiciens représentent les valeurs des *temps* au moyen des notations suivantes :





chez des hommes de constitution différente. Par conséquent, la syllabe brève et par suite le *temps*, son premier multiple, auront selon les hommes une durée variable. Les limites de ces variations seront très rapprochées sans doute ; mais cette minime différence de temps s'ajoutera ou se retranchera incessamment à mesure que nous parlerons, et constituera chez les uns un ralentissement et chez les autres une accélération de la parole qui sera très sensible.

Chaque homme a donc un *temps* physiologique qui lui est personnel. C'est un point sur lequel on ne saurait trop appeler l'attention des auteurs et des acteurs. Un acteur a souvent un *temps* physiologique trop court ou trop long pour le personnage qu'il doit remplir, et, s'il est appelé à donner le mouvement général à une scène, il déterminera un mouvement trop rapide ou trop lent. Un acteur, sans doute, est maître de ralentir ou d'accélérer son débit ; mais il est un point de rapidité que tel ne pourra atteindre ou une certaine lenteur à laquelle tel autre échappera bientôt malgré lui. Je ne parle que d'une récitation ininterrompue, et je ne saurais trouver de meilleure comparaison que celle de la marche. Il est clair que nous pouvons accélérer ou ralentir le pas ; cependant chaque homme a une allure qui lui est propre, de telle sorte que, sur cent hommes marchant librement, chacun à son pas et sans préoccupation des autres, il n'en est pas deux qui parcourront le même nombre de kilomètres dans le même espace de temps. Il en est de même de la parole et de la diction. Les personnages de tragédie ou de comédie sont des

êtres qui, selon les conceptions les plus secrètes des poètes, ont chacun un *temps* physiologique avec lequel doit s'accorder le *temps* physiologique des acteurs chargés de les représenter.

En général, les jeunes gens ont un *temps* physiologique plus court que les hommes qui ont atteint un certain âge. Or, on pourrait constater ce phénomène d'une pièce dont le mouvement général se ralentit à mesure que les chefs de la troupe avancent en âge. Cela se voit fréquemment dans les théâtres où des acteurs de talent conservent les mêmes rôles pendant de longues années. L'interprétation intégrale des chefs-d'œuvre de la scène exigerait donc, si l'on n'avait pas à tenir compte d'autres considérations, une perpétuelle mise en état de la troupe chargée de nous les rendre et pour quelques-uns un rajeunissement perpétuel des principaux rôles.

Les jeunes gens qui se destinent au théâtre doivent donc s'appliquer le précepte de Socrate et apprendre à se connaître eux-mêmes. Quelques expériences, faciles à conduire en y mettant un peu de soin et d'attention, leur suffiront pour avoir une idée de leur *temps* physiologique personnel. La méthode comparative est la plus instructive, et il ne serait pas difficile à un professeur de ranger dans une sorte de progression les nombres représentatifs du *temps* physiologique de chacun de ses élèves. Il suffirait de soumettre les élèves à la récitation d'un même morceau d'une certaine longueur, choisi avec sagacité et comportant une récitation continue, et ensuite de diviser le nombre de secondes que dure la

récitation par le nombre des *temps* dans lesquels se divise le morceau. En renouvelant l'expérience plusieurs fois sur des morceaux différents, on arriverait à un résultat suffisamment approximatif.

Nous résumerons les premières notions que contient ce chapitre. Théoriquement, la durée d'une brève est égale à la durée d'un son simple, émis isolément et correspondant à une seule tension musculaire. Le temps double de la durée d'une brève prend le nom particulier de *temps*, et quand il est rempli par une seule syllabe, cette syllabe est dite longue.

Pratiquement, le *temps* est une certaine durée qui n'excède jamais celle d'une syllabe longue émise sans reprise et sans modification dans le son. Cette durée ne me paraît pas devoir jamais dépasser une seconde dans le langage parlé. Le *temps* se divise en deux, trois ou quatre syllabes brèves qui peuvent prendre, les unes par rapport aux autres, la qualification relative de brèves ou de longues.



## II

### DES CADENCES PROSODIQUES ET DE LA RÉPARTITION DES MOTS DANS LES TEMPS.

Dans la langue française, les syllabes ne se répartissent pas en longues et en brèves; ou, pour parler plus exactement, les syllabes ne sont pas longues ou brèves de leur nature; mais, bien que dans un même mot elles conservent toujours la relation qui existe entre leurs durées, elles ne sont jamais que des longues ou des brèves de position. Or toute syllabe est forte quand elle occupe la partie initiale d'un temps, et toute syllabe forte est longue quand elle forme une cadence. Quand nous nous occuperons de l'intonation, nous verrons qu'on appelle cadence parfaite le retour de la voix à la note fondamentale de la gamme, et demi-cadence la pause de la voix sur un des degrés de la gamme. Par analogie au sentiment de repos que nous procure la cadence parfaite et la demi-cadence, on a donné le nom de quart de cadence ou de cadence faible, et je donne le nom de cadence prosodique, à toute prolongation du son, donc à tout allongement de syllabe qui procure à l'oreille une sensation relative de repos. La cadence prosodique est donc produite par deux phénomènes dif-

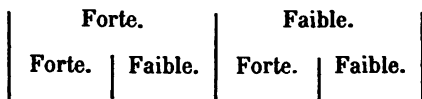
férents, la tonicité et la quantité, qui dans la langue française sont inséparables, quoiqu'ils s'unissent à des degrés variables pour former des cadences plus ou moins faibles et plus ou moins longues. Dans la versification grecque ou latine, c'est parce qu'une syllabe est longue qu'elle occupe la partie initiale du pied ; dans la versification française, c'est parce qu'une syllabe occupe la partie initiale d'un *temps* ou d'une mesure qu'elle est longue. Le résultat final est le même. Or, cette loi de notre versification n'est autre que la loi même du langage. C'est par une suite continuelle de cadences prosodiques, exécutées à la partie initiale des *temps*, que nous divisons notre langage en petites parties appréciables par l'esprit et par l'oreille.

Le *temps* correspond à un certain effort musculaire, puisqu'il représente une syllabe longue, c'est-à-dire une syllabe ayant une durée double de la brève. Or toute décharge nerveuse, par suite tout effort musculaire, et conséquemment tout son ou groupe de sons qui en dérivent, sont plus forts dans leur période initiale que dans leur période finale. Donc un *temps* se divisera en deux parties, l'une forte, l'autre faible, de telle sorte qu'en désignant la syllabe forte par F et la syllabe faible par *f*, une suite quelconque de *temps* se présentera sous cette forme :

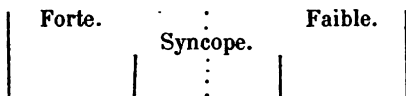
| F, *f* | F, *f* | F, *f* | F, *f* | F, *f* | F, *f* | F, *f* | F, *f* |

Si nous considérons que le *temps* peut être divisé en quatre parties au lieu de deux, le commencement de

chaque partie sera relativement fort. Un *temps* se présentera ainsi sous cette forme :



Si, au lieu d'être partagé en quatre parties, le *temps* est divisé en trois parties égales, la seconde partie sera à cheval sur le milieu du temps et nous offrira le phénomène bien connu des musiciens sous le nom de syncope :



Il n'y a pas d'autre division du *temps*. Je ne parle ici que de la division du *temps* et non de celle de la mesure ; car, dans la mesure à trois *temps*, il n'y a pas de syncope, mais trois *temps* successifs. Tous les mots et tous les groupes grammaticaux se répartissent dans le *temps*, selon l'un de ces trois types de division. Et comme le second type de division rentre dans le premier, on peut dire qu'il n'y a que deux modes de division pour le *temps*, le mode binaire (c'est-à-dire en deux parties égales) et le mode ternaire (c'est-à-dire en trois parties égales). La voix passe avec une très grande facilité d'un mode à l'autre. La faculté analytique de notre oreille est sous ce rapport d'un grand secours pour la musique, car si celle-ci peut facilement, dans

les mesures composées, passer de la division ternaire du *temps* à la division binaire au moyen de notes pointées, elle est impuissante, dans les mesures simples, à passer de la division binaire à la division ternaire du *temps* au moyen d'une notation exacte ; elle est obligée, par l'indication de ce qu'on appelle un triolet, de s'en remettre à la faculté analytique de l'oreille du chanteur pour opérer cette division.

Nous allons faire passer successivement sous les yeux du lecteur des mots et des groupes grammaticaux de une, de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six et de sept syllabes. Nous poserons préalablement cette condition essentielle que la syllabe tonique, qui est par excellence la syllabe forte d'un mot, doit occuper la partie forte d'un *temps*. Les seules exceptions à cette loi ne sont qu'apparentes ; c'est lorsqu'un groupe de mots, grammaticalement ou logiquement inséparables, porte sur la partie forte du *temps* la tonique finale et prépondérante. Nous engageons les professeurs, dans les exercices suivants, qu'ils pourront modifier et multiplier à l'infini, à faire battre le *temps*, et à employer à cet effet le battement horizontal en portant la main alternativement de droite à gauche et de gauche à droite. Naturellement, pour plus de simplicité, nous supposons les *temps* toujours égaux, c'est-à-dire le mouvement uniforme. Ce n'est que dans la troisième partie que nous aborderons l'étude de l'accélération et du ralentissement du mouvement. D'ailleurs, dans ces premiers exercices, il n'y a aucune raison de modifier le mouvement.

Afin de ne pas aborder tous les problèmes à la fois,

nous avons choisi des exemples courts et nous les avons même coupés par des *temps* vides, remplis par un tiret, qui offriront aux élèves un repos et l'occasion de respirer.

Ne m'occupant pas dans cet ouvrage de la métrique du langage, j'ai cependant trouvé le moyen de la faire comprendre et de l'indiquer en supposant partout le *temps* soumis à la division ternaire. En effet, dans un *temps* rempli par une syllabe et un silence, la syllabe sera longue, tandis que, dans un *temps* rempli par deux silences et une syllabe, la syllabe sera brève. Le lecteur se rappellera en outre l'influence qu'a sur la quantité d'une syllabe sa position sur la partie forte du *temps*. Quand trois syllabes remplissent le *temps*, la première est longue, sauf quelques exceptions (quand par exemple il n'y a pas de cadence), et vaut la moitié du *temps*; les deux autres syllabes sont brèves et valent chacune un quart de *temps*. Dans ce cas, on voit que nous soumettons instinctivement la moitié du *temps* à une subdivision binaire. Quand le *temps* est rempli par deux syllabes, si elles ne sont pas de valeur égale, ce qui arrive quelquefois, la première est longue, et vaut deux brèves ou deux tiers de *temps*.

En réalité tous les hommes, sans connaître la théorie de la métrique du langage, l'appliquent naturellement et sans difficulté. Les lecteurs devront donc, dans les nombreux exercices qui suivent, s'abandonner à leur instinct. C'est leur connaissance certaine de la métrique, bien qu'elle soit inconsciente chez la plupart d'entre eux, qui me permet de ne pas multiplier les si-

gnes prosodiques. Nous nous exprimons, premièrement, en divisant notre phrase en parties principales, qui se terminent sur une demi-cadence mélodique, dont le rapport plus ou moins simple avec le son fondamental correspond au rapport logique de ces parties avec le tout; deuxièmement, en divisant à leur tour ces membres de phrase en groupes grammaticaux, qui se distinguent les uns des autres par une cadence prosodique, c'est-à-dire en allongeant la dernière syllabe accentuée du groupe. Nous divisons donc notre discours dans ses plus petites parties au moyen des cadences prosodiques sur lesquelles nous nous reposons un temps plus ou moins long. La cadence prosodique, en effet, peut valoir un tiers de *temps* et dans ce cas n'est sensible que par l'ictus rythmique, ou un *demi-temps*, ou deux tiers de *temps*, ou trois quarts de *temps* ou le *temps* tout entier.

Voici le tableau de ces cadences différentes, en face desquelles nous plaçons les valeurs relatives de la syllabe longue cadencée et des syllabes brèves.

- 1° ∪ ∪ ∪ (3 syll.) Brève =  $\frac{1}{3}$  temps.  
 2° — ∪ ∪ (3 syll.) Longue =  $\frac{1}{2}$  temps; brève =  $\frac{1}{4}$  de temps.  
 3° — ∪ (2 syll.) Longue =  $\frac{2}{3}$  temps; brève =  $\frac{1}{3}$  de temps.  
 4° — ∪ (2 syll.) Longue =  $\frac{3}{4}$  temps; brève =  $\frac{1}{4}$  de temps.  
 5° — (1 syll.) Longue = 1 temps.

Nous rappellerons ici que les *temps* sont séparés les uns des autres par des parenthèses, et que par conséquent la syllabe cadencée, c'est-à-dire longue, est tou-

jours celle qui suit immédiatement la parenthèse. Les étoiles correspondent aux silences de la musique et elles ont la valeur relative variable d'une syllabe brève. Au surplus, à mesure que les exemples passeront sous les yeux du lecteur, nous ajouterons les explications qui nous paraîtront indispensables.

1° *Mots d'une syllabe.* — Les mots d'une syllabe, quand ils sont isolés et ne font pas partie d'un groupe logique ou grammatical, se placent naturellement dans le *temps* qu'ils occupent tout entier ou dont ils occupent la partie forte. Exemple :

) Va, ) cours, ) fuis, ) meurs ).

Si les mots n'occupent que la partie forte des *temps*, nous aurons, en complétant chaque temps par un silence :

) Va, \* ) cours, \* ) fuis, \* ) meurs ).

Autre exemple :

) Air, \* ) jour, \* ) vent, \* ) ciel, \* ) mer ).

Dans le premier de ces trois exemples, chaque mot est une longue valant trois brèves ; dans les deux autres, les mêmes mots ne sont plus que des longues valant deux brèves.

2° *Mots ou groupes de deux syllabes.* — Les syllabes toniques doivent occuper la partie forte des *temps*. Exemple :

) \*\* Jar ) din, ) \*\* mai ) son, ) \*\* fo ) yer). — ) \*\* Es ) poir, ) \*\* bon ) té, ) \*\* sou ) ci ).

On voit, dans ces exemples, que les syllabes *jar*, *mai*, *fo*, *es*, *bon*, *sou* sont des brèves de position, tandis que les syllabes accentuées *din*, *son*, *yer*, *poir*, *té*, *ci* sont des longues de position. En resserrant ces mêmes mots dans les *temps*, on conservera aux syllabes leur quantité de position, et le lecteur aura soin de faire sentir les cadences prosodiques, déterminées par l'allongement des syllabes toniques *din*, *son*, etc.

)\*\* Jar)din, mai)son, fo)yer). — )\*\* Es)poir, bon)té, sou)ci).

Exemple de groupes grammaticaux de deux syllabes :

)\*\* Le)jour,) \*\* le)vent,) \*\* le)ciel,) \*\* la)mer) \*\* et)l'air).

Ou bien en resserrant ces groupes, avec les mêmes procédés de diction que précédemment :

)\*\* Le)jour, le)vent, le)ciel, la)mer et)l'air).

Exemple de groupes inséparables avec tonique finale prépondérante :

)\*\* Beau)jour,) \*\* bon)vent,) \*\* beau)ciel,) \*\* air)pur,  
 ) \*\* mer)bleue).

Ou en resserrant les groupes :

)\*\* Beau)jour, bon)vent, beau)ciel, air)pur, mer)bleue).

Dans le cas d'une syllabe féminine terminant un mot de deux syllabes, la répartition dans le *temps*, si elle s'élide, est exactement la même :

)\*\* Bon)vent, mer)bell', air)pur).



Si elle ne s'élide pas, premièrement on pourra lire, en espaçant les groupes :

) \*\* Bon ) vent, ) \*\* mer ) belle, ) \*\* ciel ) pur ).

Ou en les resserrant :

) \*\* Bon ) vent, mer ) belle, ciel ) pur ).

Deuxièmement, on pourra lire, en achevant la cadence sur le *temps* suivant, et en espaçant les groupes :

) \*\* Bon ) vent, ) \*\* mer ) bel- ) le, \* ciel ) pur ).

Ou en les resserrant :

) \*\* Bon ) vent, mer ) bel- ) le, \* ciel ) pur ).

En lisant ces exemples, le lecteur comprendra très nettement l'effet de la cadence et la sensation de repos momentané qu'elle procure à l'oreille. On se sert naturellement de la cadence pour unir sans les confondre deux groupes grammaticaux qui, à la rigueur, pourraient être séparés par une césure. La quantité intentionnelle que l'on donne à la syllabe suspend un instant pour l'oreille l'émission successive des sons. Les cadences se font aussi bien sur un mot à terminaison masculine que sur un mot à terminaison féminine; seulement, dans le second cas, le mot reporte la syllabe féminine sur le *temps* suivant. Souvent, quand la syllabe suivante doit occuper la partie initiale et forte du *temps*, la syllabe féminine se retire sur le *temps* précédent, et le mot achève ainsi sa cadence sur le *temps* qui con-

tient sa syllabe tonique. Nous en verrons des exemples.

3° *Mots ou groupes de trois syllabes.* — Dans les mots de trois syllabes, la première sera forte, en vertu de ce principe que la syllabe initiale d'un groupe de syllabes inséparables est toujours forte; elle sera donc attirée sur la partie forte du *temps* et deviendra longue par sa position.

) Diver ) tir, ) diri ) ger, ) détour ) ner, ) vête ) ment, ) hor-  
lo ) ger, ) mater ) nel, ) labou ) reur, ) vani ) té).

Si on resserre ces mots dans les *temps*, la voix soumet le *temps* à une subdivision binaire. Les syllabes toniques occupent la première moitié forte du *temps*, et les deux premières syllabes de chaque mot se partagent la seconde moitié faible.

) \* Diver ) tir, diri ) ger, détour ) ner, vête ) ment, hor-  
lo ) ger, mater ) nel, labou ) reur, vani ) té ).

Les syllabes accentuées *tir, ger, ner, ment*, etc., sont donc des longues valant un *demi-temps*, tandis que les syllabes *diver, diri, détour, vête*, etc., sont des brèves valant chacune un quart de temps.

Les groupes grammaticaux se disposent de même :

) Je n'ai ) pas, ) tu vou ) lais, ) nous cou ) rons ). — ) La  
mai ) son ) de mon ) père ). — ) J'ai fi ) ni ) mon de ) voir ).  
— ) J'ai frap ) pé ) sur le ) sol ). — ) J'aime ) rais ) le si-  
) lenc' ) et la ) paix ).

En resserrant ces groupes et en employant la subdivi-

sion binaire, qui permet de conserver les cadences nécessaires à distinguer les uns des autres les groupes séparables :

) \* Je n'ai ) pas, tu vou ) lais, nous cou ) rons ). — ) \* La mai ) son de mon ) père ). — \* J'ai fi ) ni mon de ) voir ). — ) \* J'ai frap ) pé sur le ) sol ). — ) \* J'aime ) rais le si- ) lenc' et la ) paix ).

Voici maintenant quelques groupes à tonique prépondérante :

) As-tu ) donc ) tout per ) du? ). — ) As-tu ) donc ) perdu ) tout? ). — ) N'a-t-il ) pas ) un grand ) front? ). — ) N'a-t-il ) pas ) le front ) grand? ).

Ou en resserrant les groupes, tout en conservant les cadences :

) \* As-tu ) donc tout per ) du? ). — ) \* As-tu ) donc perdu ) tout? ). — ) \* N'a-t-il ) pas un grand ) front? ). — ) \* N'a-t-il ) pas le front ) grand? ).

Dans les exemples suivants, j'introduis des finales muettes, et je marque nettement les cadences :

) Trop d'a ) lar ) mes m'assié ) geaient ). — ) \* A la ) flam- ) me de mon ) feu ). — ) \* La co ) lè ) re du vain ) queur.

Dans chacun de ces exemples, les deux groupes séparables peuvent se souder plus étroitement l'un à l'autre, au moyen d'un affaiblissement de la cadence qui s'achève dans la première moitié du *temps*. Dans ce cas, la syllabe féminine devient forcément très brève, car sa

quantité est restreinte à celle que lui laisse la syllabe tonique, sur ce *demi-temps*.

) \* Trop d'a ) larmes m'assié ) geaient ). — ) \* A la ) flamme de mon ) feu ). — ) \* La co ) lère du vain ) queur ↓.

Dans la conversation courante, les syllabes féminines sont syncopées, au sens grammatical de ce mot, et l'oreille ne perçoit en quelque sorte ces phrases que sous cette forme : *A la flamm' de mon feu. La colèr' du vainqueur.*

4° *Mots et groupes de quatre syllabes.* — Dans ces mots, c'est la première syllabe qui sera forte; et recevra l'ictus rythmique. Les trois premières syllabes qui remplissent le *temps* ne sont pas équivalentes à une longue et deux brèves, puisqu'il n'y a pas de cadence; elles doivent être assimilées à trois brèves dont la première recevra l'accent tonique. En fait, chaque syllabe figure dans le *temps* avec sa quantité naturelle.

) Débili ) té, ) virili ) té, ) tempéra ) ment ). — ) Obéis- ) sance, ) extrémi ) té, ) magistra ) ture ). — ) Le voulez- ) vous? ) Vous aime- ) t-il? ). — ) Il n'a rien ) dit ).

5° *Mots et groupes de cinq syllabes.* — Dans ces mots, la seconde syllabe sera forte :

) \*\* Cré ) dibili ) té. ) \*\* At ) tendrisse ) ment. ) \*\* Ci ) vi- lisa ) teur. ) \*\* Cir ) culaire ) ment ). — ) \*\* Croit- ) il m'ef- fra ) yer? ). — ) \*\* Pour ) quoi nous fuit- ) il? ). — ) \*\* Quel ) fut son ef ) froi? ).

Dans les mots de cinq syllabes, la seconde n'est pas

nécessairement longue ; mais dans les groupes elle est longue quand elle est le lien d'une cadence, comme dans les trois dernières phrases.

Naturellement, dans les groupes séparables, la place de la première syllabe tonique influe sur la répartition des syllabes dans les *temps*, et l'importance des cadences varie suivant cette place. Voici quatre exemples, à chacun desquels la syllabe tonique avance d'un rang vers la droite :

) Crois ) et tu ver ) ras ). — ) \*\* Croit- ) il m'effra ) yer? ).  
— ) \* Pensez- ) vous par ) tir? ). — ) Tu m'as trom ) pé,  
) traître ).

Nous allons resserrer dans les *temps* tous les exemples ci-dessus :

) \*\* Cré ) dibili ) té, at ) tendrisse ) ment, ci ) vilisa ) teur,  
cir ) culaire ) ment ). — ) \*\* Pour ) quoi nous fuit- ) il?  
Quel ) fut son ef ) froi ). — ) Crois ) et tu ver ) ras. Croit-  
) il m'effra ) yer? ) — ) \* Pensez- ) vous par ) tir? ) Tu m'as  
trom ) pé, ) traître ).

6° *Mots et groupes de six syllabes.* — Dans ces mots, la première, la troisième et la dernière syllabe sont fortes. Nous pouvons ajouter que la première est attirée à la partie initiale du *temps* et devient longue.

) Dérai ) sonnable ) ment, ) fami ) liari ) té, ) arti ) cula-  
ti ) on, ) respec ) tueuse ) ment ).

Dans les groupes, la répartition dans les *temps* et

l'importance des cadences dépendront de la position relative des syllabes toniques :

) Pars, et ) va voya ) ger ). — ) \*\* Par ) tez et voya ) gez ).  
 — ) \* Partez ) tous dès ce ) soir ). — ) Emportez- ) vous  
 ce ) livre? ). — ) Je ne vous ) ai rien ) dit ). — ) \*\* Que  
 ) vous a-t-il ) dit? ) Rien ). — ) \* Il lui ) a survé ) cu et lui  
 ) a succé ) dé ).

7<sup>o</sup> *Mots et groupes de sept syllabes et plus.* — Les mots fort longs sont rares, et quand ils passent dans le discours ils nous occasionnent une gêne incontestable ; les longs groupes n'offrent pas de difficulté s'ils ne renferment que des mots d'une longueur moyenne.

Voici quelques exemples dont nous varierons la composition. Il faut en les lisant faire attention de bien marquer les cadences, c'est-à-dire de bien distinguer les groupes élémentaires entre eux par un accroissement de quantité qui porte sur leur dernière syllabe accentuée.

) \* Nous nous ) som ) mes diver ) tis ). — ) \* Nous nous  
 ) sommes ) tous diver ) tis ). — ) \* Nous nous ) sommes  
 long ) temps diver ) tis ). — ) \* Nous nous ) sommes ) très  
 long ) temps diver ) tis ). — ) \*\* Nous ) sommes ) anéan ) tis ).  
 — ) Ils se ) sont ) impi ) toyable ) ment frap ) pés ). — ) \* Ils  
 se ) sont impi ) toyable ) ment frap ) pés ).

Après cette étude de détail, déjà un peu longue et que nous avons cependant abrégée le plus possible, nous devons appeler l'attention sur quelques modifications dans la diction, dont les unes proviennent de va-

riations dans la prononciation et les autres d'une intention particulière de celui qui lit ou qui parle. La diction est, en effet, modifiée par la différence de prononciation qu'affectent, en poésie ou en prose, dans un langage châtié ou négligé, les mots où entrent les syllabes *ia, iai, ian, ié, ien, ier, ict, ieux, io, ion, iot, iu, oè, oua, ouai, ouen, oué, oui, uel, ueu, ui, yo*. Ces syllabes, dont la poésie et un langage châtié font entendre très souvent les deux sons composants, sont prononcées, en prose ou dans un langage négligé, d'un seule émission de voix et comme une diphtongue.

Exemples de mots et de membres de phrases, lus avec affectation de dissyllabisme :

) Une ) .faute ) inexpi ) able ). — ) Un dis ) cours ) étu-  
di ) é ). — ) \*\* Ap ) prendre à ) versifi ) er ). — ) C'est vo-  
tre ) extéri ) eur ) qui lui im ) pose ). — ) Vous a ) vez ) un  
carac ) tère ) impati ) ent ). — ) \*\* A ) près la ré ) voluti ) on  
) vient la ) contre-ré ) voluti ) on ). — ) \* Nous vi ) vons ) sous  
un ) gouverne ) ment ) consti ) tution ) nel ).

Les mêmes exemples, lus avec affectation de mono-  
syllabisme :

) \*. Une ) faute inex ) piable ). — ) \* Un dis ) cours étu ) dié ).  
— ) \*\* Ap ) prendre ) à versi ) fier ). — ) \*\* C'est ) votre  
exté ) rieur ) qui lui im ) pose ). — ) \* Vous a ) vez ) un ca-  
rac ) tère impa ) tient ). — ) \*\* A ) près la ) révolu ) tion  
) vient la ) contre ) révolu ) tion ). — ) \* Nous vi ) vons ) sous  
un ) gouverne ) ment cons ) titution ) nel ).

En lisant ces deux séries d'exemples, on se rendra

facilement compte que toute modification dans la prononciation entraîne une modification dans la durée et dans l'importance des cadences. Nous passons aux changements de diction qui proviennent de l'intention ; mais nous n'avons pas ici en vue les changements dans la nature du mouvement, mais seulement la modification qu'éprouve la répartition des syllabes dans les *temps* du discours. Puisque, nous conformant en cela aux lois du langage, nous avons adopté la division ternaire du *temps*, les modifications les plus sensibles de la diction proviendront de l'adoption soit du mode quaternaire soit du mode binaire, avec cette condition que le premier partagera le *temps* entre quatre syllabes et le second entre deux syllabes. Le premier imprime une grande vivacité à la parole ; le second, un ralentissement très sensible. Tous deux amènent une répartition différente des syllabes, et la syllabe forte n'est pas la même dans les trois modes de division. Voici un exemple qui suffira à mettre en relief ces phénomènes divers, et dans lequel, au moyen de deux modifications successives dans le nombre des syllabes qui composent le *temps*, nous ferons passer successivement la diction du mode ternaire au mode quaternaire et au mode binaire :

) Et comptez- ) vous pour ) rien ) sa gé ) nérosi ) té? ). —  
 ) Sa ) générosi ) té? ). — ) Oui, ) sa ) géné ) rosi ) té ).

Cet exemple indique suffisamment, il me semble, le rapport que le mode de division peut avoir avec l'intention. Le mode binaire martèle le langage. Le mode quaternaire lui donne, au contraire, une certaine volubi-



lité; tous deux sont, vis-à-vis l'un de l'autre, dans le rapport du simple au double.

Je m'arrêterai ici, mais sans croire avoir épuisé le sujet. Ce n'est que dans un cours oral que l'on peut examiner et résoudre tous les cas à mesure qu'ils se présentent. Au surplus, ce chapitre contient la matière de plusieurs leçons. Dans les commencements, il est nécessaire de battre le *temps* lentement et de lui donner la valeur d'une seconde. On pourra ensuite en diminuer la durée, c'est-à-dire le battre un peu plus vite, et, si l'on se sert d'un métronome, abaisser l'index de 60 à 80, 100, 120 et jusqu'à 160, qui nous représente le mouvement d'une conversation vivement conduite.

Avant de passer à un autre sujet, je présenterai quelques dernières observations. Les personnes qui ont lu à haute voix les exercices précédents ont éprouvé peut-être un certain embarras et une légère hésitation qu'elles n'éprouvent pas dans la lecture courante. A cela il y a plusieurs causes. Il en est d'abord de la lecture comme de tout exercice. Quand nous séparons les différents temps d'un mouvement, qu'il s'agisse de la danse, de l'escrime, de la natation, nous éprouvons une gêne incontestable et nous mettons involontairement de la raideur dans l'exécution de ces différentes parties du mouvement. Qui ne sait cependant que la grâce et la souplesse finales sont dues à la précision avec laquelle nous avons premièrement appris à décomposer le mouvement général? Ensuite, en marquant les *temps* par des battements de la main, nous en assurons, ce qui est nécessaire, la régularité et l'égalité; tandis que, dans le

langage, en supposant ici le mouvement uniforme, nous nous contentons d'une approximation. En effet, notre oreille, dont la puissance analytique est bornée, nous laisse la possibilité d'augmenter ou de diminuer la durée du *temps* d'une certaine quantité, qui nous représente l'erreur de temps permise, et qui est pratiquement inappréciable par nos organes. D'ailleurs, dans la diction, comme dans la musique, le temps n'est pas soumis à une appréciation mathématique; le jugement qu'en porte l'homme est conditionné par les émotions qui l'oppriment ou qui l'entraînent.

Enfin, il faut tenir compte des licences de langage que nous nous permettons à chaque instant dans la conversation ou dans une lecture négligée, licences qu'il faut répudier dans les premières leçons d'un enseignement rationnel, quitte à en faire l'objet d'une étude spéciale et à les pratiquer volontairement et judicieusement dans des circonstances déterminées.

### III

#### DES PAUSES DE LA VOIX ET DE LA RESPIRATION.

Dans les exemples que renferme le chapitre précédent, j'ai eu le soin de ne pas présenter de longues suites de mots et de n'en réunir qu'un nombre assez restreint pour que le lecteur pût les prononcer d'une seule haleine. Mais, en avançant dans cette étude, nous allons aborder la lecture de phrases plus ou moins longues ; il est nécessaire que nous traitions dès maintenant l'importante question de la respiration. Je n'aborderai pas l'exposé physiologique du sujet ; on le trouvera dans des ouvrages spéciaux, et les professeurs resteront libres, s'ils le jugent convenable, d'en présenter un aperçu succinct.

Tout le monde sait que la respiration est un acte incessant et une fonction essentielle à la vie. Que nous dormions, que nous soyons silencieux, que nous parlions, que nous agissions, il nous faut respirer sans trêve. D'ailleurs, sans respiration, pas de langage, puisque c'est l'air aspiré, dont nous emplissons notre poitrine, qui dans l'expiration nous sert, comme le vent d'un soufflet, à mettre en vibration les cordes vocales placées dans le larynx. Quand nous sommes silencieux,

la respiration est régulière ; au temps aspiratoire succède le temps expiratoire que, dans cet exposé très général, nous pouvons considérer comme lui étant égal en durée ; mais, quand nous parlons, l'égalité de durée entre ces deux temps est rompue. Nous aspirons dans les courts instants de silence dont nous coupons incessamment notre discours. Dans la récitation, dans la lecture, comme dans le chant, respirer est un art. Il faut également éviter de prendre trop d'air et de ne pas en prendre assez. On doit s'étudier à respirer en gonflant et en dégonflant la poitrine, et non pas en faisant un appel court et rapide du gosier. Dans ce dernier mode de respiration, l'air pénètre précipitamment à travers la glotte resserrée et fait entendre un bruit désagréable. Quand nous respirons en gonflant la poitrine, l'action musculaire que nous exerçons dans la région pectorale est en quelque sorte un dérivatif à la tension musculaire qui nous serre le gosier. La contraction des muscles du larynx diminue, et l'air passe librement et sans bruit entre les deux extrémités postérieures, non affrontées, de la glotte.

Dans les moments les plus pathétiques, l'acteur doit donc toujours rester maître de lui, car il s'agit de respirer et de parler. Nous n'allons pas au théâtre pour entendre les sanglots qu'Oreste s'est peut-être contenté de pousser après avoir perdu Hermione, mais pour participer à l'émotion des sentiments qui agitent Oreste et pour écouter les vers de Racine qui transportent en nous ces mêmes sentiments. Si la douleur d'Oreste s'exprime dans un langage cadencé et mesuré, il est néces-

saire que l'acteur n'en détruise pas l'harmonie par un manque d'équilibre moral et physiologique qui lui serait personnel et qui à ce titre n'a aucune raison de nous intéresser.

C'est par de constantes études que nous parvenons à diriger notre respiration de manière à la dissimuler à l'auditeur et à ne jamais lui laisser apercevoir que nous sommes près de manquer de souffle et de voix. Mais la difficulté ne consiste pas seulement à bien conduire l'acte physiologique de la respiration ; elle réside surtout dans la détermination des endroits favorables à l'acte aspiratoire. Or il n'existe pas et il ne peut exister de règles précises, une fois déterminées, qui suffisent dans tous les cas au lecteur ou à l'acteur. La respiration, en effet, n'est pas en soi un mode de division logique ou grammaticale du discours, mais une fonction naturelle qu'il faut accommoder aux divisions du discours. Or celles-ci dépendent non seulement du mouvement général de la période principale et du mouvement particulier des périodes secondaires, mais encore du degré d'affinité qui enchaîne les uns aux autres les groupes grammaticaux.

On a proposé un certain nombre de règles générales qui malheureusement sont fort souvent trompeuses. La plus accréditée est celle qui détermine par les signes de la ponctuation les repos de la voix et le moment des aspirations. Sans doute il y a une coïncidence fréquente entre ces signes et les repos aspiratoires, mais elle n'est pas aussi nécessaire qu'on veut se l'imaginer. Voici une phrase de Montesquieu bien ponctuée, où il y a coïnci-

dence entre la ponctuation et la respiration : « La même frayeur qu'Annibal porta dans Rome après la bataille de Cannes, César l'y répandit lorsqu'il passa le Rubicon. » La voici répartie dans les *temps* successifs du discours avec l'indication du moment de l'aspiration :

) \*\* La ) même fra ) yeur ) qu'Anni ) bal por ) ta dans ) Rome a ) près la ba ) taille de ) Cannes, ) <sup>R</sup>\*\* Cé ) sar ) l'y répan ) dit ) lorsqu'il pas ) sa ) le Rubi ) con ).

Dans la phrase suivante de Montesquieu, également bien ponctuée, il y a au contraire discordance entre la ponctuation et la respiration : « Pompée, éperdu, ne vit, dans les premiers moments de la guerre, de parti à prendre que celui qui reste dans les affaires désespérées : il ne sut que céder et que fuir. » On lirait fort mal si, à l'exception des *deux-points*, on s'avisait de s'arrêter et de respirer aux endroits ponctués. Nous la divisons dans ses *temps*, avec l'indication des aspirations :

) \*\* Pom ) pée, éper ) du, ) <sup>R</sup>\*\* ne ) vit, ) dans les pre- ) miers mo ) ments de la ) guerre, de ) parti a ) prendre ) <sup>R</sup>\* que ce ) lui qui ) reste ) dans les af ) faire ) désespé ) rées : ) <sup>R</sup>\* Il ne ) sut que cé ) der et que ) fuir ).

Ainsi dans cette phrase nous ne nous arrêtons ni ne respirons aux endroits désignés à nos yeux par des virgules, tandis que nous nous arrêtons et nous respirons à deux endroits qui n'ont aucun signe de ponctuation. C'est en effet une erreur de croire que l'arrêt de la voix soit le seul moyen que nous ayons de distinguer

entre elles les différentes propositions qui entrent dans une phrase, et les différentes phrases qui composent une période plus générale. De tous les moyens, c'est au contraire le moins varié et le plus grossier. C'est à l'intonation qu'est échu le privilège d'indiquer à l'esprit, par l'intermédiaire de l'oreille, les rapports variables des parties d'un tout, soit entre elles, soit avec le tout. Mais ces mouvements incessants de la voix sur l'échelle des sons peuvent s'exécuter sans arrêt nécessaire. L'étude des lois de l'intonation fait l'objet de la seconde partie de ce livre. Nous nous contenterons ici de dire que, dans l'exemple ci-dessus, après *ne vit*, qui est relativement haut, l'abaissement du plan vocal suffit amplement à distinguer la proposition incidente, entre virgules, de la proposition principale, et à mettre en évidence sa valeur toute circonstancielle. Un temps d'arrêt de la voix ne ferait que ralentir le discours sans profit aucun pour la clarté de l'idée.

Mais toute phrase peut être regardée comme une sorte de tableau composé d'une suite d'images que les mots et les groupes de mots font successivement passer devant notre esprit. Or, ces images ont les unes avec les autres des rapports plus ou moins prochains, de telle sorte que plusieurs de ces images peuvent s'unir pour former une image plus générale, ou bien se désunir et s'écartier si elles sont contradictoires ou si une affinité plus grande attire les unes vers l'image précédente et les autres vers la suivante. De même qu'un peintre enferme dans un même trait des formes ayant entre elles des rapports anatomiques ou phy-

siologiques ; de même dans le langage, c'est avec du silence que nous séparons les uns des autres les groupes dissemblables et que nous enfermons ensemble les groupes pouvant former entre eux une image plus générale. Naturellement, il y a de nombreux degrés de similitude ou de dissimilitude. L'emploi de la césure a donc pour but de mettre de l'ordre dans la suite des tableaux et des images que nous présentons à l'esprit de l'auditeur ou du spectateur. Et ce qui est vrai des césures sera également vrai des *temps* de silence dont nous coupons un poème, un discours, une scène et des entr'actes dont nous coupons une œuvre dramatique.

Pour en revenir au petit exemple précédent, *Pompée, éperdu*, forme une image complète en soi, tandis que *ne vit* est un acte qui peut être immédiat ou non ; nous séparerons donc par une césure les mots qui expriment l'état de Pompée des mots qui expriment un acte découlant, il est vrai, de cet état, mais non peut-être immédiatement ni nécessairement. En résumé, les césures concourent à la distribution des idées partielles et des images qu'elles éveillent dans l'esprit, tandis que l'intonation marque les rapports que ces idées ont entre elles ou avec l'idée générale.

De ce que nous avons dit, il suit que toute phrase, étant représentative d'une idée générale, peut être dite d'un trait et sans césure aucune. Mais dès que des différences entre les idées partielles apparaissent à notre esprit, notre langage exprime ces différenciations en séparant par des césures les idées qui nous semblent plus ou moins hétérogènes, tandis qu'il soude ensemble



celles qui lui semblent plus ou moins homogènes. On peut ainsi descendre du général au particulier en augmentant le nombre des césures jusqu'à ce que la phrase soit divisée dans ses éléments grammaticaux les plus simples, ou au contraire s'élever du particulier au général, en partant des éléments simples et en diminuant le nombre des césures à mesure que le point de vue s'élargit et s'étend.

Prenons pour exemple cette phrase de Vauvenargues : « Nous avons grand tort de penser que quelque défaut que ce soit puisse exclure toute vertu, ou de regarder l'alliance du bien ou du mal comme un monstre et comme une énigme. » Ne considérant que l'unité générale de cette pensée, nous pourrions la dire d'un trait, sans y introduire de césure, et sa répartition dans les *temps* successifs du discours sera très simple.

) \* Nous a ) vons grand ) tort de pen ) ser que ) quelque  
 dé ) faut que ce ) soit ) puisse ex ) clure ) toute ver ) tu ou ) de  
 .regar ) der l'alli ) ance du ) bien et du ) mal ) comme un  
 ) monstre et ) comme une é ) nigme ).

Au contraire, si nous considérons séparément chacune des idées composantes, nous pourrions introduire dans cette phrase autant de césures qu'elle contient d'éléments simples, ce qui nous donnera cette phrase très morcelée, moins pourtant qu'elle ne pourrait l'être si nous poursuivions la différenciation jusque dans les éléments grammaticaux eux-mêmes :

) \* Nous a ) vons ) \*\* grand ) tort ) \* de pen ) ser )

) que \* ) quelque dé ) faut ) \*\* que ce ) soit ) \*\*\* puisse  
 ex ) clure ) \*\*\* ) toute ver ) tu, ) \*\*\* ) ou \* ) de regar-  
 ) der ) \* l'alli ) ance ) \*\* du ) bien et du ) mal ) \*\*\* ) comme  
 un ) monstre ) \*\* et ) comme une é ) nigme ).

C'est entre ces deux limites extrêmes de cohésion et de disjonction que se meut la liberté du lecteur. D'un côté, nous sacrifions la variété à l'unité; de l'autre côté, nous sacrifions l'unité à la variété. Or, l'art consiste à introduire la variété dans l'unité. En outre, si nous tenons compte de la nécessité où nous sommes de respirer, nous verrons que, dans l'état extrême de disjonction, l'introduction d'une aspiration à chaque césure allongerait encore la lecture de la phrase si nous voulions éviter un état haletant et pénible, et par conséquent contribuerait à nous faire perdre de vue l'idée générale; et que, dans l'état extrême de cohésion, la nécessité de ne pas respirer déterminerait un mouvement très rapide qui contribuerait à effacer de notre esprit toute différenciation entre les idées composantes. Nous devons donc accomplir, en quelque sorte parallèlement, un acte physiologique et un acte intellectuel, et tous deux doivent se prêter un mutuel secours. Dans la phrase de Vauvenargues, la virgule unique, qui la sépare en deux parties, joue un rôle essentiel et logique; elle met en regard l'une de l'autre les deux faces d'une même idée générale, ce que l'intonation mettra en évidence en abaissant le plan vocal de la seconde partie. Ici, il y aura nécessairement coïncidence entre la respiration et la ponctuation, car la virgule sépare

deux suites d'images absolument différentes. Mais chaque partie elle-même est un tableau dont nous avons tout intérêt, pour l'intelligence du sujet, à considérer séparément les images partielles ; nous diviserons donc au moyen de césures chacune de ces propositions dans ses parties homogènes, et c'est dans les espaces vides marqués par les césures qu'il nous sera loisible de respirer. Voici cette phrase, divisée dans ses parties semblables au moyen de césures :

) \* Nous a ) vons grand ) tort de pen ) ser ) <sup>R</sup>\*\*\* ) que ) quel-  
que dé ) faut que ce ) soit ) <sup>R</sup>\*\*\* ) puisse ex ) clure ) toute  
) vertu, ) <sup>R</sup>\*\*\* ) ou ) de regar ) der l'alli ) ance du ) bien et  
du ) mal ) <sup>R</sup>\*\*\* ) comme un ) monstre et ) comme une é ) nigme ).

Ajoutons que le nombre des aspirations restera indépendant du nombre des césures et croîtra en raison inverse du mouvement, c'est-à-dire que le nombre des aspirations nécessaires sera d'autant plus grand que le mouvement sera plus lent, et d'autant plus petit que le mouvement sera plus vif. Mais les personnes qui font de la lecture ou de la récitation une étude approfondie doivent apprendre à rendre leur diction indépendante de la respiration, et pour cela s'étudier à respirer sans introduire dans le discours de césures appréciables. Pour atteindre ce résultat, il suffit d'observer cette règle : on peut prendre une aspiration sur la durée d'une syllabe qui occupe un *temps* entier ou une fraction initiale d'un *temps*.

Si nous enlevons les césures de la phrase ci-dessus, nous pourrions nonobstant y introduire le même nombre

d'aspirations, mais il est essentiel de remarquer dans ce cas les places qu'elles doivent occuper :

) \* Nous a ) vons grand ) tort de pen ) ser <sup>R</sup> ) que ) quelque dé ) faut que ce ) soit <sup>R</sup> ) puisse ex ) clure ) toute ver ) tu, <sup>R</sup> ) ou ) de regar ) der l'alli ) ance du ) bien et du ) mal <sup>R</sup> ) comme un ) monstre et ) comme une é ) nigme ).

Si nous la resserrons en diminuant très sensiblement l'importance des cadences, les mêmes aspirations se prendront encore sur la durée des mêmes syllabes n'occupant cette fois que la fraction initiale d'un *temps* :

\* Nous a ) vons grand ) tort de pen ) ser <sup>R</sup> que ) quelque dé ) faut que ce ) soit <sup>R</sup> puisse ex ) clure ) toute ver ) tu, <sup>R</sup> ou ) de regar ) der l'alli ) ance du ) bien et du ) mal <sup>R</sup> comme un ) monstre et ) comme une é ) nigme ).

Dans ces deux cas, la possibilité de respirer plus ou moins aisément dépend absolument du mouvement auquel on soumet la phrase. Toutefois, nous trouvons de plus grandes facilités à respirer dans les silences dont nous entrecoupons notre discours.

On ne saurait accorder une trop grande attention à l'art de distribuer les césures dans une phrase. Souvent entre les différentes coupures qui peuvent se présenter à l'esprit, il n'y a que de très faibles nuances. Voici un exemple que je proposerai au lecteur. Je choisis une phrase courte, afin qu'on puisse en saisir aisément les différentes parties. C'est une pensée de Pascal; elle est très facile à dire d'un seul trait :

) \*\* Je ) crois volon ) tiers les his ) toires ) dont les té ) moins se ) font égor ) ger ).

La coupure en deux parties égales sera la moins bonne, on pourrait dire la moins spirituelle, car elle trompera le lecteur sur l'intention de l'auteur. Or, quand on trompe le lecteur, ce qui arrive à chaque instant, il faut que celui-ci en ait l'intuition et que ce soit au profit de sa propre intelligence. Voici cette division :

) \*\* Je ) crois volon ) tiers les his ) toires ) \*\*\* ) dont les  
té ) moins se ) font égor ) ger ).

Voici maintenant deux autres façons de dire cette phrase en la coupant en deux parties inégales. Le lecteur verra, sans que j'aie besoin de le lui indiquer, quelle nuance chacune d'elle ajoute à la pensée.

Premièrement :

) \*\* Je ) crois volon ) tiers ) \* les his ) toires ) dont les  
té ) moins se ) font égor ) ger ).

Deuxièmement :

) \*\* Je ) crois volon ) tiers les his ) toires ) dont les té-  
) moins ) \*\* se ) font égor ) ger ).

Nous avons, je crois, amplement démontré que la respiration, en tant qu'acte physiologique, pouvait jusqu'à un certain point se regarder comme indépendante de l'acte intellectuel qui préside à l'expression de la pensée, mais qu'elle trouvait les occasions les plus favorables de placer ses aspirations dans les pauses de la voix, déterminées par les lois de l'imagination. Or, dans le monde des images que le langage projette incessamment devant les yeux de l'esprit, c'est le degré de simi-

litude qui détermine le degré d'association des images et des mots qui les représentent. Vouloir donc faire dépendre les césures dont nous coupons nos phrases de règles trop précises, c'est commettre une faute semblable à celle qui consisterait à soumettre à des règles formelles la composition d'un tableau.

Sans doute ces règles, préconisées par des esprits judicieux et éclairés, ne sont pas fautives en soi et *à priori*; mais les exceptions auront souvent une plus grande valeur, car elles se présentent précisément dans les passages où le style des grands écrivains se revêt des nuances les plus délicates. Ainsi on a pu conseiller de faire une pause devant les conjonctions ou les pronoms conjonctifs. Cela est vrai, et cependant je vais citer immédiatement cette phrase de Bossuet où ce serait une faute de s'arrêter avant la conjonction :

) Telle é ) tait la ) délica ) tes ) s' ou plu ) tôt <sup>R</sup> ) telle é ) tait la ) solidi ) té de ce ) prince ).

Je citerai ensuite cette autre phrase du même orateur où il faut précisément passer rapidement devant le premier pronom conjonctif :

) \*\* La ) cour, qui ) lui prépa ) rait à ) son arri ) vée les ap ) plaudisse ) ments ) qu'il méri ) tait, <sup>R</sup> ) fut sur ) prise ) de la ma ) nière dont ) il les re ) çut ).

En lisant cette dernière phrase ainsi, on maintient, par une nuance délicate, toute l'attention de l'auditoire sur la personne du prince de Condé.

Dans la poésie, les pauses où l'on peut respirer sont

plus faciles à discerner. La fin de chaque vers est la place théorique d'une aspiration, et, dans le plus grand nombre de cas, on se soumet avantageusement à la théorie. La césure de l'hémistiche est aussi favorable à la respiration. Souvent, au contraire, c'est à la césure mobile du premier hémistiche ou à celle du second que nous placerons le temps aspiratoire. La respiration se lie d'une façon intime à la construction du vers, et le déplacement du siège théorique de l'aspiration est beaucoup plus fréquent dans la poésie romantique que dans la poésie classique. En résumé, les facilités particulières que nous trouvons à respirer dans la récitation des vers tiennent justement à ce que, dans la poésie, l'association des mots qui composent les périodes rythmiques est elle-même soumise aux lois de l'imagination. Mais au fond, dans la lecture de la prose comme des vers, ce sont les mêmes raisons qui déterminent les pauses nécessaires de la voix. Dans tout le courant de ce livre, le lecteur trouvera pour s'exercer de nombreux exemples. Partout j'indiquerai, non pas précisément les endroits où il sera indispensable de respirer, mais les pauses et les silences dont se coupent la prose et les vers, et dont il sera loisible au lecteur de profiter pour respirer.

## IV

### DES FORMES RYTHMIQUES DU MOUVEMENT.

Le rythme est la sensation produite sur nos organes par toutes les formes périodiques du mouvement. Pour nous renfermer immédiatement dans l'objet de cette étude nous dirons que le rythme est la sensation produite sur notre oreille par l'écoulement successif des *temps*. Le rythme est soumis à trois conditions qui sont : la première, l'égalité de durée des *temps* successifs, qui se rapportent à la même unité de mouvement; la seconde, l'intensité relative de la partie initiale du *temps*; la troisième, la proportionnalité constante des parties du *temps* avec le *temps* total.

Quand aucune de ces conditions n'est remplie, le rythme n'existe pas ou du moins nous ne pouvons en avoir qu'une idée confuse. Quand, au contraire, ces trois conditions sont rigoureusement remplies, le rythme est très marqué, et nous en éprouvons une sensation très forte, dont la persistance devient bientôt monotone ou, dans certaines circonstances, nous cause un ébranlement nerveux qui peut aller jusqu'à la fureur.

Une grande partie de l'art de la musique consiste précisément à enfreindre quelque-une de ces conditions



sans détruire la sensation du rythme. C'est ainsi que le mouvement peut être accéléré ou retardé; car, bien qu'entre le premier et le dernier *temps* de la période accélératrice ou retardatrice il existe une certaine différence de durée, l'oreille ne saurait apprécier celle de deux *temps* consécutifs, et l'intégrité du rythme est maintenue par l'intensité initiale des *temps* et la proportionnalité constante de leurs parties. C'est ainsi que l'intensité initiale peut s'affaiblir et disparaître totalement, être même remplacée par un silence; que, dans la syncope, cette même intensité commence plus tôt qu'elle ne devrait en se portant sur la partie faible du *temps* précédent. C'est ainsi encore que, dans les triolets, la proportionnalité des parties est altérée. En fait, la sensation du rythme est plus ou moins forte, et le plaisir de l'auditeur consiste précisément à saisir les nuances les plus délicates et à poursuivre le rythme qui, Protée insidieux, se dérobe en revêtant à chaque instant des formes nouvelles. Au moment où le rythme paraît lui échapper, l'auditeur le ressaisit soudain, et, s'il apprécie les ruses ingénieuses du musicien, il jouit aussi de sa propre sensibilité. Renouveler cette lutte, en varier les phases successives, multiplier les fuites soudaines et les retours inattendus, c'est à quoi l'artiste applique toutes ses ressources; suivre l'artiste et déjouer ses ruses, apercevoir et saisir l'idéal à travers tous les voiles dont le musicien l'enveloppe, c'est la joie et le triomphe du dilettante.

Le rythme, consistant dans le retour périodique de sensations semblables, est donc simple de sa nature et

toujours identique à lui-même. Mais il se manifeste sous des formes variables à l'infini ; et ce sont ces formes multiples auxquelles, par une simplification du langage, on donne la plupart du temps le nom de rythmes. Ce ne sont, en réalité, que des formes diverses d'un même rythme. Si nous considérons une machine à vapeur, nous aurons, en regardant aller et venir le piston, la sensation du rythme générateur, simple, égal et identique à lui-même ; mais, si nous regardons successivement ici un marteau, là un excentrique, là une aiguille, là une roue, etc., chacune de ces parties, destinées à un travail spécial, aura un rythme particulier, et, par suite de combinaisons mécaniques, ces rythmes ne nous paraîtront pas avoir entre eux de rapport saisissable, et cependant tous ces rythmes ont entre eux un rapport commun et ne sont que des transformations du rythme initial.

Il en est de même dans le langage. Le rythme, dans sa forme la plus simple, consiste dans la sensation produite par l'écoulement des *temps*, et il se modifie comme les conditions auxquelles il est soumis. Il est plus vif quand la valeur du *temps* est plus petite ; plus lent quand elle est plus grande. Il s'accélère quand la durée des *temps* successifs va en diminuant ; il se ralentit quand elle va en augmentant. Il est plus ou moins marqué, selon que l'intensité qui accuse le retour des *temps* est plus ou moins forte ; il est plus ou moins grave ou majestueux, selon que la proportion des parties est plus ou moins simple.

<sup>1</sup> Mais à cette sensation simple du rythme, qui consiste

dans la succession des *temps*, et qui persiste toujours quelle que soit sa délicatesse ou sa faiblesse, viennent s'ajouter d'autres sensations plus complexes dont elle reste toutefois la cause initiale et génératrice. De même que nous avons vu la brève s'ajouter à la brève pour former le *temps*, de même nous allons voir le *temps* s'ajouter au *temps* pour former la mesure.

La mesure est la réunion d'un nombre quelconque de *temps*, à laquelle on applique les conditions rythmiques auxquelles est soumis le *temps*. On distingue particulièrement les mesures à deux, à trois et à quatre *temps*. Ce sont en effet les plus simples, mais théoriquement le nombre de *temps* dont on peut former une mesure n'est pas limité. En réalité, il l'est par la difficulté qu'éprouve notre oreille à apprécier exactement un *temps* un peu long ou à compter un nombre un peu élevé. C'est pourquoi on ne considère que les mesures simples à deux, à trois et à quatre *temps*. Quant aux mesures à cinq, à six ou à sept *temps*, on est amené, pour la satisfaction de l'oreille, à les composer au moyen des mesures simples, de telle sorte que la mesure à cinq *temps* se formera d'une mesure à trois *temps* et d'une mesure à deux *temps* ou *vice versa*; que la mesure à six *temps* comprendra une mesure à quatre *temps* et une à deux *temps* ou *vice versa*; que la mesure à sept *temps* se décomposera ou bien en une mesure à trois *temps* et une mesure à quatre *temps*, ou bien en une mesure à trois *temps* et deux mesures à deux *temps*.

Aux sensations premières du rythme, qui dépendent

des trois conditions auxquelles il est soumis, s'ajoutent de nouvelles sensations qui résultent des mêmes conditions appliquées aux mesures et non plus aux *temps* seulement. Les mesures devront donc être d'égale durée ; leur retour périodique devra se faire sentir par l'intensité plus forte du *temps* initial, et elles devront se diviser dans le même nombre de *temps*. A ces sensations rythmiques des *temps* et des mesures, s'ajoutent de nouvelles sensations rythmiques produites par le retour périodique d'un certain nombre de mesures formant la période rythmique appelée vers ; puis viendra encore, accompagné de sensations nouvelles, mais identiques dans leur effet, le rythme des strophes composées avec les vers, comme les vers le sont avec les mesures et les mesures avec les *temps*. On pourrait pousser plus haut et plus loin cette continuité de compositions rythmiques, qui de l'élément le plus simple s'étend à une œuvre tout entière ; et l'esprit s'élèverait facilement jusqu'à la contemplation de l'univers soumis à un rythme dont l'élément premier est infiniment petit et dont l'élément dernier est infiniment grand. Mais restons dans les données plus humbles des formes les plus immédiates du rythme du langage.

Nous avons vu, quand il ne s'agissait que des *temps*, comment, sans détruire la sensation du rythme, l'artiste s'ingéniait à échapper à quelque une des trois conditions qui lui sont imposées, et à quelle diversité d'impressions il pouvait atteindre en modifiant les conditions étroites d'une sensation simple en soi et toujours identique à elle-même. Or, la liberté de l'artiste croît préci-

sément avec la complexité du rythme. Du moment que l'on maintient l'intégrité du *temps*, qui n'est pas détruite par l'accélération ou le ralentissement du mouvement, mais qui le serait par l'introduction dans la mesure de *temps* variables en durée, on peut concevoir un système rythmique dans lequel les mesures seront égales, c'est-à-dire composées d'un même nombre de *temps*, et un système rythmique dans lequel les mesures seront inégales, c'est-à-dire composées d'un nombre variable de *temps*. Dans le premier, le rythme des mesures sera simple ; dans le second, il sera composé. De même, on peut imaginer un système rythmique dans lequel les périodes rythmiques, c'est-à-dire les vers, seront égales et un autre dans lequel elles seront inégales ; puis un système rythmique dans lequel les phrases ou les strophes seront égales, c'est-à-dire formées d'un même nombre de périodes rythmiques égales, et un autre où elles seraient inégales. Or, tous ces systèmes rythmiques peuvent se combiner deux à deux, trois à trois, etc. Les sensations rythmiques peuvent ainsi croître en complexité, jusqu'à ce que souvent il soit fort difficile de découvrir la loi rythmique. Mais, à cette complexité, où se développe le génie du poète ou de l'écrivain, la diction vient ajouter encore ; car, dans une suite de mesures égales, il lui suffira d'introduire un temps vide ou de prolonger une cadence pour déranger cette égalité, de même qu'elle pourra détruire l'égalité rythmique de deux strophes ou au contraire soumettre à cette égalité deux strophes inégales. Le lecteur doit maintenant apercevoir à quelle variété et quelle complexité ryth-

mique peut atteindre le style des écrivains et des poètes, et de quelles nuances délicates la diction peut revêtir l'expression de leurs pensées.

Jusqu'à présent, dans les exemples que renferment les chapitres précédents, le lecteur n'a senti que le rythme des *temps*. Nous allons faire un pas de plus dans la connaissance des lois de la déclamation et soumettre à une méthode rationnelle l'enseignement pratique de l'art de la diction. Nous distinguerons trois genres de dictions que nous nommerons : la première, LA DICTION ÉGALE ; la seconde, LA DICTION INÉGALE ; la troisième, LA DICTION MIXTE. J'appelle *diction égale* celle qui est fondée sur l'égalité des mesures, c'est-à-dire dans laquelle la mesure est toujours composée d'un même nombre de *temps*. J'appelle *diction inégale* celle qui est fondée sur l'inégalité des mesures, c'est-à-dire dans laquelle les mesures sont composées d'un nombre variable de *temps*. J'appelle *diction mixte* celle qui tour à tour emploie *la diction égale* et *la diction inégale*. La diction mixte est la diction par excellence ; c'est elle qui doit être, en ce qui concerne le rythme, le but de l'enseignement.

## V

### DE LA DICTION ÉGALE.

La diction égale est la diction théorique des vers ; c'est celle qu'emploie ou que doit employer mentalement le musicien qui compose sur un texte littéraire ; et c'est celle que nous devrions exclusivement adopter pour la déclamation, si notre langage pouvait se plier sans contrainte sous les lois de la musique, et si celles-ci, quand il s'agit de l'expression des passions humaines, ne devaient point céder le pas aux lois naturelles qui soumettent le rythme et l'intonation de la parole à nos émotions les plus profondes et les plus délicates. Il est donc nécessaire de l'étudier, afin de savoir s'en servir ou s'en affranchir en connaissance de cause.

Tous les vers français peuvent être assujettis à une mesure à deux *temps* dont le mouvement est déterminé par la nature du sentiment qui nous anime. La mesure peut donc être très vive ou très lente ; et par conséquent, comme en musique, le mouvement sera tantôt celui d'un *allegro*, tantôt celui d'un *andante*. Le choix du mouvement fait donc partie de l'expression. Nous en dirons autant de l'accélération et du ralentissement de mouvement. Nous supposerons ici, pour plus de simpli-

cité, le mouvement général déterminé, et l'écoulement des *temps* toujours égal à lui-même. Mais, en dehors du mouvement général qui détermine la valeur du *temps*, le vers peut modifier le mouvement qui lui est propre et devenir plus vif ou plus lent, sans que pour cela la mesure devienne plus vive ou plus lente ; il lui suffit de s'étendre sur un plus grand nombre de mesures ou de se resserrer sur un plus petit nombre. Il sera donc très important que les professeurs fassent bien comprendre aux élèves, au moyen des exemples que renferme ce chapitre, comment le vers ou une partie du vers peut s'accélérer ou se ralentir, sans que la mesure s'accélère ou se ralentisse.

Dans les chapitres précédents, comme il ne s'agissait que des *temps*, nous nous servions du battement horizontal. Puisque la diction égale est l'art de dire les vers sur une mesure déterminée, nous devons passer au battement vertical en usage, dans lequel le *temps* fort de la mesure est le *temps* frappé, et le *temps* faible le *temps* levé. Afin de faciliter la lecture des exemples, et par la raison que nous ne nous servons pas de notations indiquant la valeur exacte des syllabes, nous indiquerons, ce que ne font pas les musiciens, la division intérieure de la mesure. Les mesures seront séparées les unes des autres par une double parenthèse et les *temps* par une parenthèse simple. Nous rappellerons, en outre, qu'un trait d'union placé après une parenthèse indique la tenue nécessaire de la voix sur la syllabe précédente.

Le vers est une période rythmique dont le rapport



avec le temps peut varier ainsi que la proportionnalité des parties, mais dont l'intégrité est maintenue tantôt par le nombre invariable des syllabes qui le composent et par la rime qui le termine, tantôt seulement par la rime. On a fait des vers de toutes les dimensions, depuis une jusqu'à dix-sept syllabes. Ici, nous ne considérerons que les vers qui sont d'un emploi général, c'est-à-dire les vers de trois, de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit, de neuf, de dix et de douze syllabes. Nous les diviserons en trois groupes : les vers sans césures, les vers à césures mobiles et les vers à césures fixes.

Le premier groupe comprend les vers de trois, quatre et cinq syllabes. Ils peuvent ne pas avoir de césures ; dans ce cas, ils n'occupent qu'une mesure. La syllabe tonique de la rime se place sur le *temps* fort de la mesure et une des syllabes toniques ou fortes du vers se place sur le *temps* faible qui précède. Voici, en exemple, des vers bien connus de M<sup>me</sup> Deshoulières :

) \* Dans ces ) prés fleu )) ris Qu'ar ) rose la )) Seine,  
Cher ) chez qui vous )) mène, Mes ) chères bre )) bis. ) \*\*\* ))).

Quand ces vers ont une césure, ils se répartissent sur deux mesures, et le mouvement du vers se ralentit sans que pour cela le mouvement de la mesure soit modifié :

) Que ) je vous re )) gret ) te! \*\* )) Mais il ) faut cé )) der.  
) \*\* Sans )) chien, ) \* sans hou )) let ) te, \*\* )) Puis- ) je  
vous gar )) der? ) \*\*\* ))).

Le second groupe comprend les vers de six, de sept et de huit syllabes. Ils ont une césure mobile, et se disposent sur deux mesures.

) \*\*\* ) Autre )) fois, le ) rat de )) ville ) Invi )) ta le  
 ) rat des )) champs, \* ) D'une fa )) çon ) fort ci )) vile, ) A des  
 re )) liefs ) d'orto )) lans. ) \*\*\* )) Sur un ta ) pis de Tur-  
 )) quie ) \* Le cou )) vert ) se trouva )) mis; ) \*\* Je )) laisse  
 à pen ) ser la )) vie ) \*\* Que )) firent ) nos deux a )) mis.  
 ) \*\*\* ))).

Voici, comme exemple de vers de sept syllabes, une petite poésie d'Arnaut :

) \*\*\* ) \* De ta )) ti ) ge deta )) chée, ) \* Pauvre )) feuil ) le  
 dessé )) chée, ) \* Où vas )) tu? ) Je n'en sais )) rien :  
 ) \*\* L'o )) rage a bri ) sé le )) ché ) ne \* Qui )) seul é ) tait  
 mon sou )) tien. ) \*\* De )) son inçons ) tante ha )) leine,  
 ) \* Le zé )) phyr ) ou l'aqui )) lon, ) \* Depuis ce.)) jour ) - me  
 pro )) mène ) De la fo )) rêt ) - à la )) plaine, ) De la mon )) ta-  
 ) - gne au val )) lon. ) \*\* Je )) vais où le ) vent me )) mè ) ne,  
 Sans me )) plaindre ) ou m'effra )) yer; \*\* Je )) vais où  
 ) va toute )) cho ) se, \* Où )) va la ) feuille de )) ro ) se et  
 la )) feuil ) le de lau )) rier. ) \*\*\* ))).

Le couplet suivant, d'une chanson de Béranger, est écrit en vers de huit syllabes :

) \*\*\* ) \* A l'e )) xil le ) sort les con )) damne, ) Et plus  
 )) qu'eux nous ) en gémis )) sons. ) \* Du pa )) lais et ) de la  
 ca )) ba ) ne \* L'é )) cho redi ) sait leurs chan )) sons.  
 ) \*\* Qu'ils )) aillent d'un ) bord plus tran )) quil ) le char-  
 )) mër les heu ) reux habi )) tants; ) \* Les oi )) seaux que  
 l'hi ) ver e )) xi ) le Revien )) dront a ) vec le prin )) temps.  
 ) \*\*\* ))).

Les vers qui jusqu'ici nous ont fourni des exemples n'offrent presque aucune difficulté de diction ; ils se disposent facilement sur les mesures, et se prêtent naturellement à la diction égale. Mais les personnes qui ont eu l'occasion de lire souvent à haute voix des vers de sept ou de huit syllabes ont éprouvé des difficultés dont les unes se rapportent au rythme, les autres aux césures et d'autres aux cadences. Ces difficultés nous causent surtout un embarras extrême lorsqu'elles se présentent après un certain nombre de vers favorables à la diction égale ; nous sentons tout d'un coup le rythme se briser ; l'accent oratoire se porte sur les mots les plus faibles ; les cadences deviennent d'une longueur insupportable, ou notre diction se précipite ; enfin les césures laissent dans le discours des vides qui le hachent.

Voici quelques vers de La Fontaine, pris dans la fable de *Jupiter et les Tonnerres* :

Jupiter, voyant nos fautes,  
 Dit un jour du haut des airs :  
 « Remplissons de nouveaux hôtes  
 Les cantons de l'univers,  
 Habités par cette race 5  
*Qui m'importune et me lasse.*  
 Va-t'en, Mercure, aux enfers ;  
*Amène-moi la Furie*  
*La plus cruelle des trois.*  
*Race que j'ai trop chérie,* 10  
*Tu périras cette fois ! »*  
 Jupiter ne tarda guère  
 A modérer son transport.

O vous, rois, qu'il voulut faire  
 Arbitres de notre sort,  
*Laissez, entre la colère*  
 Et l'orage qui la suit,  
 L'intervalle d'une nuit.

15

Je vais soumettre ce passage à la diction égale, en m'attachant à porter sur les *temps* forts les accents toniques les plus importants.

) \*\*\* ) \* Jupi ) ter, voy ) ant nos ) fautes, ) dit un ) jour,  
 du ) haut des ) airs : ) \* Remplis ) sons ) de nouveaux ) hô-  
 tes ) Les can ) tons ) de l'uni ) vers, ) \* Habi ) tés ) par  
 cette ) race ) qui m'impor ) tu ) - ne et me ) las ) se. \* Va-  
 ) t'en , Mer ) cure, aux en ) fers ; ) Amène - ) moi ) - la  
 Fu ) rie ) La plus cru ) el ) - le des ) trois. ) \*\*\* ) Race  
 que ) j'ai trop ché ) rie, ) Tu péri ) ras ) - cette ) fois !  
 ) \* Jupi ) ter ) ne tarda ) guère ) A modé ) rer ) son  
 trans ) port. ) \*\*\* ) \*\* O ) vous, \* ) rois, ) qu'il voulut  
 ) faire ) \*\* Ar ) bitres ) de notre ) sort, ) \*\* Lais ) sez,  
 ) \*\*\* ) en ) tre la co ) lère ) et l'o ) ra ) ge qui la ) suit,  
 ) L'inter ) val ) le d'une ) nuit.

Le lecteur remarquera que, dans les vers 6, 8, 9, 11, 13, il y a un peu d'affectation dans la longueur des cadences, tandis que dans le vers 10, la diction est trop précipitée, et que dans le vers 16, elle est trop longtemps suspendue par un temps entier de silence.

Voici maintenant le commencement de la fable du *Lion amoureux*, écrite en vers de huit syllabes :

Sévigé, de qui les attrait  
 Servent aux Grâces de modéle,

Et qui naquites toute belle,  
 A votre indifférence près,  
 Pourriez-vous être favorable 5  
 Aux jeux innocents d'une fable,  
 Et voir, sans vous épouvanter,  
 Un lion qu'Amour sut dompter ?  
 Amour est un étrange maître!  
 Heureux qui peut ne le connaître 10  
 Que par récit, lui ni ses coups !  
 Quand on en parle devant vous,  
 Si la vérité vous offense,  
 La fable au moins se peut souffrir :  
 Celle-ci prend bien l'assurance 15  
 De venir à vos pieds s'offrir,  
 Par zèle et par reconnaissance.

) \*\*\* ) \* Sévi )) gné, de ) qui les at )) traits ) Servent  
 aux )) Grâ ) ces de mo )) dèle, ) Et qui na )) quif ) tes  
 toute )) belle, ) \*\* A )) votre ) indiffé )) ren ) - - ce )) près,  
 ) Pourriez-vous )) é ) tre favo )) rable ) \*\* Aux )) jeux in-  
 no ) cents d'une )) fable, ) \*\* Et )) voir, ) \*\*\* )) sans vous  
 ) épouvan )) ter, ) \* Un li )) on qu'A ) mour sut domp-  
 )) ter? ) \*\* A )) mour ) \*\*\* )) est un é ) trange )) maî ) tre!  
 \* Heu )) reux ) \*\* qui )) peut ) ne le con )) naître ) Que par  
 ré )) cit ) lui ni ses )) coups! ) Quand on en )) par ) le de-  
 vant )) vous, ) \*\*\* )) Si ) la véri )) té ) - vous of )) fen ) se,  
 La )) fa ) ble \* au )) moins se ) peut souf )) frir : ) \* Celle-  
 )) ci prend ) bien l'assu )) ran ) ce De ve )) nir à vos ) pieds  
 s'of )) frir, ) \*\* Par )) zè ) le \* et )) par ) reconnais )) sance.  
 ) \*\*\* )).

On trouvera dans la diction de ce passage les mêmes défauts que dans celle du morceau précédent : trop

longue durée de certaines cadences; ici, temps vides inutiles, et là, manque de repos nécessaire pour la respiration.

De ces deux exemples nous concluons que, pour les vers de sept et de huit syllabes, la diction égale semble souvent précipiter ou ralentir le débit et se mettre en contradiction avec l'écoulement naturel du langage. J'appelle l'attention du lecteur sur ce fait qu'il pourra vérifier sur tous les exemples qu'il lui plaira de choisir. Très souvent on tourne la difficulté, les enfants surtout, en se servant de n'importe quelle syllabe pour marquer le temps faible, fût-ce une syllabe muette, comme dans ce vers :

Lais )) sez en ) tre la co )) lère.

Ce qui ne serait permis que si *entre* était le lieu d'une cadence :

)) En ) tre la co )) lère.

Ou bien on introduit un triolet et on dit :

Lais )) sez ) <sup>3</sup>entre la co )) lère.

Mais ce dernier procédé a le grave inconvénient, dans les vers, d'altérer le rapport du nombre avec le temps. Toutefois, avant de tirer de ces faits une dernière conclusion, nous allons examiner le groupe des vers à césures fixes.

Ce groupe comprend les vers de neuf, dix et douze syllabes. Le vers de neuf syllabes a une césure fixe

après la quatrième syllabe. Souvent on coupe ce vers en trois tronçons égaux et on place une césure fixe après la troisième et après la sixième syllabe. Ce vers, qui n'est usité que pour des pièces courtes, n'offre pas de particularité sous le rapport de la diction, si ce n'est que c'est celui que les poètes peuvent le plus facilement disposer pour être dit sur une mesure à trois *temps*.

Le vers de dix syllabes, jadis très employé, a une césure fixe après la quatrième syllabe. Quelquefois ce vers se coupe en deux parties égales par une césure fixe placée après la cinquième syllabe.

Le vers de douze syllabes, connu sous le nom d'alexandrin, exige dans le système classique une césure fixe placée après la sixième syllabe ; mais il se contente dans le système romantique de deux césures mobiles. Le vers de dix syllabes se composant d'éléments semblables à ceux dont est formé l'alexandrin, c'est sur ce dernier que nous ferons porter nos observations, de manière à éviter des redites inutiles.

Dans le vers de douze syllabes, nous rencontrons, comme dans tous les vers, le rythme des *temps*, celui des mesures et celui des périodes rythmiques, dont la rime est constamment chargée de conserver l'intégrité numérique. En outre, le rythme s'y complète dans le système classique d'une période plus courte, appelée l'hémistiche, c'est-à-dire numériquement égale à la moitié du vers.

Dans le système classique, les trois conditions auxquelles peut être assujéti le rythme sont souvent

exactement observées, c'est-à-dire que, la diction égale exigeant l'égalité des mesures, les périodes rythmiques sont fréquemment d'une égale durée, et que quelquefois en outre la proportionnalité des parties composantes des vers est constante. Toutefois l'observation de cette dernière condition engendrerait une insupportable monotonie. Les poètes et par conséquent les lecteurs varient donc incessamment les rapports du nombre avec le temps : cette variété est nécessaire et tout à fait élémentaire. Seulement, dans le système classique, on n'enfreint cette condition que dans l'hémistiche, tandis que dans le système romantique, c'est la proportionnalité des parties du vers qui est sujette à varier.

Voici quelques vers du rôle de Sabine, dans l'*Horace* de Corneille, qui se peuvent soumettre aisément à la diction égale, en observant l'égalité de durée des périodes rythmiques :

) \*\*\* ) \*\* Flat )) teuse ) illusi )) on, ) \*\* er )) reur ) douce  
 et gros )) sière, ) \* Vain ef )) fort ) - de mon )) âme, ) - im-  
 puis )) san ) - te lu )) miè ) re, \* De )) qui le ) faux bril-  
 )) lant ) \*\* prend )) droit ) de m'éblou )) ir ) \* Que tu  
 )) sais ) peu du )) rer ) \*\* et )) tôt ) t'évanou )) ir ! ) \*\* Pa-  
 )) reille ) à ces ó )) clairs ) \*\*\* )) qui, dans le ) fort des  
 )) om ) bres, \*\* )) Poussent un ) jour qui )) fuit ) \*\* et  
 )) rend les ) nuits plus )) som ) bres, \*\* )) Tu n'as frap ) pé  
 mes )) yeux ) \* d'un mo )) ment ) - de clar )) té ) \*\* Que  
 )) pour ) les abí )) mer ) \*\* dans )) plus ) d'obscuri )) té.  
 ) \*\*\* ))).

Dans ce passage soumis à la diction égale, non seu-



lement la durée des *temps* et des mesures est constante, mais encore celle des vers qui se carrent tous sur quatre mesures, et celle des hémistiches qui se portent sur deux mesures. Le mouvement est donc uniquement marqué, dans chaque *temps*, par la proportionnalité variable du nombre.

Dans un grand nombre d'autres passages, un mouvement plus décidé et plus vif force à altérer la durée normale des périodes rythmiques, qui de quatre mesures descendent à trois et quelquefois à deux mesures, ce qui fait encore varier les rapports des nombres avec les *temps*. Comme exemple nous citerons les premiers vers du récit de Rodrigue dans *le Cid* :

) \*\*\* ) \* Sous moi )) donc cette ) troupe s'a )) van ) ce  
 \* Et )) por ) te sur le )) front une ) mâle assu )) rance.  
 ) \* Nous par )) ti ) - mes cinq )) cents ; ) \*\*\* )) mais, par  
 un ) prompt ren )) fort, Nous nous ) vîmes trois )) mil ) le  
 \*\* )) en arri ) vant au )) port, ) \*\*\* )) Tant à nous ) voir mar-  
 )) cher ) \*\* a )) vec un ) tel vi )) sa ) ge \* Les )) plus ) épou-  
 van )) tés repre ) naient de cou )) ra ) ge. \*\* )).

Autre exemple pris de *Britannicus* :

) \*\*\* ) N'en doutez )) point, ) - - Bur )) rhus, ) \*\* mal-  
 )) gré ) ses injus )) ti ) ces, C'est ma )) mère ) \* et je )) veux  
 igno ) rer ses ca )) pri ) ces ; \*\* )) Mais je ) ne prétends  
 )) plus igno ) rer ni souf )) frir ). \* Le mi )) nistre ) inso-  
 )) lent qui les ) ose nour )) rir. ) \*\*\* )).

L'exemple suivant est tiré de *Phèdre* :

) \*\*\* ) Juste )) ciel ! ) \* tout mon )) sang dans mes

) veines se )) glace. ) O déses )) poir! ) - ô )) cri ) me \*\* )) ô  
 déplo ) rable )) ra ) ce! \* Voy )) age ) infortu )) né! ) \*\* Ri-  
 )) va ) ge malheu )) reux, ) \* -Fallait- )) il ) appro )) cher de  
 tes ) bords dange )) reux? ) \*\*\* ).

Dans ce dernier passage on pourrait donner à la diction une allure plus rapide :

Voy )) age ) infortu )) né, ) \*\* ri )) va ) ge malheu )) reux,  
 Fallait- ) il appro )) cher de tes ) bords dange )) reux? ) \*\*\* ).

Dans l'exemple suivant de la *Légende des Siècles* un resserrement semblable est plus sensible encore et plus remarquable, en ce qu'il se fait sentir entre le dernier hémistiche d'un vers et le premier du vers suivant :

)) Comme dor ) mait Ja )) cob, ) \*\*\* )) comme dor ) mait  
 Ju )) dith, ) \*\* Bo )) oz, les ) yeux fer )) més, ) \*\* gi )) sait  
 ) sous la feuil )) lée; ) \*\*\* )) Or, la ) porte du )) ciel, ) \*\* s'é-  
 )) tant ) entre-bâil )) lée Au-des ) sus de sa )) tête, ) \*\* un  
 )) songe ) en descen )) dit. ) \*\*\* ).

Nous allons donner un exemple plus considérable d'un passage entremêlé de vers romantiques. Dans ces vers, la proportionnalité des parties composantes de la période est tout à fait modifié, puisqu'on ne tient plus compte, comme dans le vers classique, de la demi-période rythmique, et que la syllabe tonique de l'hémistiche descend du *temps* fort sur le *temps* faible. Nous citerons d'abord le passage entier, en imprimant en italique les vers à forme romantique.

Ce passage est encore tiré de la *Légende des Siècles* :

*Que savons-nous? Qui donc connaît le fond des choses?*

Le couchant rayonnait dans les nuages roses ;

*C'était la fin d'un jour d'orage, et l'occident*

Changeait l'ondée en flamme en son brasier ardent ;

Près d'une ornière, au bord d'une flaque de pluie,

*Un crapaud regardait le ciel, bête éblouie ;*

Grave, il songeait ; l'horreur contemplant la splendeur.

(Oh ! pourquoi la souffrance et pourquoi la laideur ?

Hélas ! le Bas-Empire est couvert d'Augustules,

Les Césars de forfaits, les crapauds de pustules

Comme le pré de fleurs et le ciel de soleils).

Les feuilles s'empourpraient dans les arbres vermeils ;

*L'eau miroitait, mêlée à l'herbe, dans l'ornière :*

Le soir se déployait ainsi qu'une bannière ;

L'oiseau baissait la voix dans le jour affaibli,

*Tout s'apaisait, dans l'air, sur l'onde ; et, plein d'oubli,*

Le crapaud, sans effroi, sans honte, sans colère,

Doux, regardait la grande auréole solaire.

) \*\*\* ) Que savons- ) nous? Qui ) donc con ) nait le )  
fond des ) cho ) ses? \*\* ) \* Le cou ) chant rayon ) nait  
) \*\*\* ) dans les nu ) ages ) ro ) ses ; \*\* ) \*\* C'é ) tait  
la ) fin d'un ) jour d'o ) rage ) et l'occi ) dent ) \*\* Chan-  
) geait l'on ) dée en ) flam ) me \*\* ) en son bra ) sier  
ar ) dent ; ) Près d'une or ) niè ) re, \* au ) bord d'une  
) flaque de ) pluie, ) \* Un cra ) paud regar ) dait ) le ciel,  
) bête éblou ) ie ; ) \*\*\* ) Grave, ) il son ) geait ; ) \*\* l'hor-  
) reur contem ) plait la splen ) deur. ) \*\*\* ) Oh ! pour-  
) quoi la souf ) france et pour ) quoi la lai ) deur? ) \*\* Hé-  
) las ! ) le Bas-Em ) pire est cou ) vert d'Augus ) tules,

) \* Les Cé )) sars ) - de for )) faits, ) \* les cra )) pauds ) - de  
 pus )) tu ) les \*\* )) Comme le ) pré de )) fleurs ) \* et le  
 )) ciel ) - de so )) leils. ) \*\* Les )) feuil ) les s'empour-  
 )) praient dans les ) arbres ver )) meils; \* ) L'eau mi-  
 roi )) tait, mê ) lée à )) l'her ) be, dans l'or )) niè ) re, \* Le  
 )) soir ) se déplo )) yait ) \*\* ain )) si ) qu'une ban )) niè ) re;  
 \* L'oi )) seau bais ) sait la )) voix dans le ) jour affai )) bli,  
 ) Tout s'apai )) sait, dans ) l'air, sur )) l'onde; ) et plein  
 d'ou )) bli, ) \* Le cra )) paud, ) \* sans ef )) froi, ) \*\* sans  
 )) hon ) te, sans co )) lè ) re, \*\* )) Doux, ) \* regar )) dait  
 ) \*\* La )) grande auré ) ole so )) laire. ) \*\*\* ).

Dans cet exemple je signalerai trois passages, après *ardent, vermeil, affaibli*, où le lecteur devra prendre sa respiration à la fin et sur la durée du *temps* fort.

Mais il est un phénomène assez curieux ; c'est que la diction égale appliquée à quelques vers classiques les changent en vers romantiques. En voici un exemple pris dans *Britannicus* :

Les dieux ont prononcé. Loin de leur contredire,  
 C'est à vous de passer du côté de l'empire.  
 En vain de ce présent ils m'auraient honoré  
*Si votre cœur devait en être séparé ;*  
 Si tant de soins ne sont adoucis par vos charmes ;  
*Si, tandis que je donne aux veilles, aux alarmes,*  
 Des jours toujours à plaindre et toujours enviés,  
 Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds.

)) \*\*\* ) \*\* Les )) dieux ) ont pronon )) cé. ) \*\*\* )) Loin  
 de ) leur contre )) di ) re, C'est à )) vous ) \* de pas )) ser  
 du cô ) té de l'em )) pi ) re. \* En )) vain ) de ce pré )) sent

ils m'au ) raient hono )) ré \* ) Si votre )) cœur de ) vait  
 en )) é ) tre sépa )) ré; \* ) Si tant de )) soins ) \*\* ne )) sont  
 adou ) cis par vos )) charmes; ) Si, tan )) dis que je  
 ) donne aux )) veil ) les, aux a )) lar ) mes, \* Des )) jours  
 ) toujours à )) plaindre et tou ) jours envi )) és, ) \* Je ne  
 )) vais ) - quelque )) fois ) \* respi )) rer ) - à vos )) pieds.  
 ) \*\*\* ))).

Quand les vers sont de différents mètres, c'est-à-dire quand ils forment des périodes rythmiques numériquement inégales, la diction égale a quelquefois pour effet d'enfermer ces périodes inégales dans des temps égaux. En voici un exemple pris dans un chœur d'*Es-ther* :

Dieu descend et revient habiter parmi nous :  
 Terre, frémis d'allégresse et de crainte.  
 Et vous, sous sa majesté sainte,  
 Cieux, abaissez-vous.

Les trois premiers, qui sont des vers de 12, 10 et 8 syllabes, se répartissent chacun sur trois mesures :

)) \*\*\* ) Dieu des )) cend ) \* et re )) vient habi ) ter parmi  
 )) nous : ) \*\*\* )) Ter ) re, fré )) mis d'allé ) gresse et de  
 )) crain ) te. \* Et )) vous, ) \*\*\* )) sous sa ) majesté )) sain ) te,  
 \*\* )) Cieux, ) abaissez- )) vous. ) \*\*\* ))).

On se rendra aisément compte de l'ampleur que prennent des vers dont la durée se trouve être en raison inverse du nombre des syllabes.

Nous proposerons au lecteur, comme exercice, de

soumettre à la diction égale ce fragment d'un chœur d'*Athalie* :

UNE ISRAËLITE.

Que vous sert, disent-ils, cette vertu sauvage ?  
De tant de plaisirs si doux,  
Pourquoi fuyez-vous l'usage ?  
Votre Dieu ne fait rien pour vous.

UNE AUTRE.

Rions, chantons, dit cette troupe impie ;  
De fleurs en fleurs, de plaisirs en plaisirs,  
Promenons nos désirs.  
Sur l'avenir insensé qui se fie,  
De nos ans passagers le nombre est incertain :  
Hâtons-nous aujourd'hui de jouir de la vie ;  
Qui sait si nous serons demain ?

)) \*\*\* ) \* Que vous )) sert, ) - disent- )) ils, ) \*\*\* )) cette  
ver ) tu sau )) va ) ge? \* De )) tant de plai ) sirs si )) doux,  
) \*\* Pour )) quoi fuyez- ) vous l'u )) sage? ) \* Votre )) Dieu  
ne fait ) rien pour )) vous. ) \*\* Ri )) ons, ) - chan )) tons,  
) \*\*\* )) dit cette ) troupe im )) pi ) e; \* De )) fleurs ) - en  
) )) fleurs, ) \* de plai )) sirs ) - en plai )) sirs, Promè-  
) nons nos dé )) sirs. ) Sur l'ave )) nir ) insen )) sé ) - qui  
se )) fi ) e, \*\* )) De nos ) ans passa )) gers ) \*\* le )) nombre  
) est incer )) tain : ) \* Hâtons- )) nous ) - aujourd' )) hui de  
jou ) ir de la )) vi ) e; \* Qui )) sait ) \*\*\* )) si nous se ) rons  
de )) main? ) \*\*\* ))).

Tous les passages que nous avons donnés jusqu'ici comme exemples se soumettent assez naturellement à la diction égale. Cependant on jugera que souvent cer-

taines cadences ont une valeur trop grande ou que certains silences laissent dans le discours des vides que nous serions tentés de combler plus tôt. Loin de pallier ces défauts inhérents à la diction égale, nous allons, au contraire, les mettre en évidence, en rythmant sur ce mode deux passages très différents, l'un tiré de *Phèdre*, animé d'une passion ardente et d'une grande énergie d'expression, l'autre pris du *Misanthrope* et ne s'écartant point du ton de la conversation.

Le passage de la tragédie de Racine est pris de la scène où Œnone vient apprendre à Phèdre que son époux est vivant et qu'il va paraître à ses yeux.

) \*\*\* ) Juste ) ciel! ) - qu'ai-je ) fait ) - aujourd' ) hui?  
 ) \* Mon é ) poux ) - va pa ) raire ) et son ) fils ) - avec  
 ) lui. ) \* Je ver ) rai ) \* le té ) moin de ma ) flamme  
 adul ) tère ) Obser ) ver ) - de quel ) front ) \*\*\* ) j'ose  
 abor ) der son ) pè ) re, \* Le ) cœur ) gros de sou ) pirs  
 qu'il n'a ) point écou ) tés, ) \*\*\* ) L'œil hu ) mide de  
 ) pleurs ) par l'in ) grat ) - rebu ) tés. ) \* Penses- ) tu  
 ) que, sen ) sible à l'hon ) neur de Thé ) sée, ) Il lui ) ca-  
 )-che l'ar ) deur ) \* dont je ) suis ) embra ) sée? ) \*\*\* ) Lais-  
 sera- ) t-il tra ) hir ) et son ) père ) et son ) roi? ) \* Pour-  
 ra- ) t-il ) - conté ) nir ) \*\* l'hor ) reur ) qu'il a pour  
 ) moi? ) \*\*\* ) Il se tai ) rait en ) vain : ) \*\* Je ) sais  
 ) mes perfi ) dies, ) - Œ ) none, ) et ne suis ) point de ces  
 ) femmes har ) dies ) \*\*\* ) Qui, goû ) tant dans le ) cri ) me  
 \* ) une tran ) quille ) paix ) \*\* Ont ) su se ) faire un  
 ) front ) \*\*\* ) qui ne rou ) git ja ) mais. ) \*\*\* )

Le lecteur étudiera la diction de ce passage. Il pourra même lui faire subir quelques modifications ; il retom-

bera toujours sur les mêmes défauts : allongements inutiles des cadences, vides occasionnés par quelques-uns des silences ; enfin, ce qui est plus grave encore, il constatera une contradiction évidente entre le rythme et la pensée. C'est ainsi que dans l'hémistiche, *une tranquille paix*, le mot *une* est sur le *temps* fort, tandis que la tonique de *tranquille* tombe sur le *temps* faible ; et que, dans cet autre hémistiche *qui ne rougit jamais*, le même défaut se représente.

Ce sont les mêmes défauts encore que nous allons retrouver dans ces quelques vers du rôle de Célimène, au deuxième acte du *Misanthrope* :

)) Et ne faut- ) il pas )) bien que mon ) sieur contre-  
 )) di ) se? \*\* )) A la com ) mune )) voix ) \*\* veut- )) on  
 ) qu'il se ré )) dui ) se, \*\* )) Et qu'il ne ) fasse )) pas écla-  
 ) ter en tous )) lieux ) \*\* L'es )) prit ) contrari )) ant ) \*\*\*  
 )) qu'il a re ) çu des )) cieux ? ) \*\*\* )) Le senti ) ment  
 d'au )) trui n'est ja ) mais pour lui )) plaire. ) \*\* Il )) prend  
 tou ) jours en )) main ) \*\*\* )) l'opini ) on con )) trai ) re  
 \*\* )) Et pense ) rait pa )) raf ) tre \* - un )) hom ) me du  
 com )) mun, ) Si l'on vo )) yait ) \*\* qu'il )) fût de l'a ) vis  
 de quel )) qu'un ) \*\* L'hon )) neur ) de contre )) dire a  
 pour ) lui tant de )) char ) mes, \* Qu'il )) prend ) contre  
 lui- )) même ) assez sou )) vent ) - les )) ar ) mes, \*\* )) Et  
 ses ) vrais senti )) ments ) \*\*\* )) sont combat ) tus par )) lui,  
 ) \* Aussi )) tôt ) qu'il les )) voit dans la ) bouche d'au-  
 )) trui. ) \*\*\* ))

On jugera que ce passage, soumis à la diction égale, présente les défauts que nous avons signalés, et que le langage de Célimène prend un air compassé qui con-



traste avec la vivacité du sentiment qui l'anime. Nous devons donc conclure que l'art de la diction égale est un art absolument artificiel. Il n'a d'autre raison d'être que de s'accorder avec un rythme musical, qui en effet à l'origine de la poésie accompagnait toujours la récitation des vers, mais qui aujourd'hui n'a aucun droit à s'imposer à notre diction, uniquement soumise aux lois naturelles du langage. Ce sont ces lois, c'est ce rythme naturel du langage qu'il nous faut donc étudier.

## VI

### DE LA DICTION INÉGALE.

La diction inégale est la diction naturelle de la prose. Nous avons vu que le rythme des vers se fait sentir par l'écoulement des *temps*, des mesures et des périodes rythmiques ; et que la lecture, d'accord avec le sentiment du poète, tantôt se soumet rigoureusement aux trois conditions générales de tout rythme, tantôt s'affranchit de quelqu'une de ces conditions, tout en maintenant la durée égale des *temps* et des mesures.

Dans la prose, qui reproduit les phénomènes caractéristiques du langage, la liberté de l'écrivain est plus grande et par conséquent celle du lecteur. Le rythme y est fondé sur l'écoulement régulier des *temps*, mais non plus, comme dans les vers, sur l'écoulement régulier des mesures. Cependant, puisque l'expression de la pensée est le but même du langage, et que le moyen le plus immédiat d'expression est l'intensité, à mesure que nous parlons ou que nous lisons, nous frappons plus ou moins fortement tel ou tel de ces *temps* qui s'écoulent régulièrement, et nous dessinons ainsi des mesures, composées d'un nombre variable de *temps*, dont les rapports constituent des manifestations plus ou moins

lointaines du rythme, et peuvent encore donner lieu à des périodicités complexes, auxquelles l'oreille et l'intelligence de l'auditeur se montrent fort sensibles.

Ainsi dans la lecture de la poésie, soumise à la diction égale, notre oreille est affectée par l'égalité des mesures qui se succèdent ; dans la lecture de la prose soumise à la diction inégale, elle est affectée par les rapports qu'ont entre eux les nombres des *temps* qui composent les mesures inégales. C'est dans les combinaisons de ces nombres, et souvent dans le retour de groupes métriques semblables que consiste en partie le style de l'écrivain ; et c'est là ce que le lecteur doit s'efforcer de mettre en relief, par la juste distribution de la phrase dans ses *temps* successifs et par l'intensité relative au moyen de laquelle il fait sentir à notre oreille l'harmonie des groupes métriques.

Il est essentiel qu'on se rende exactement compte d'une des lois les plus essentielles du langage. Quand nous parlons, le mouvement est seul déterminé, et c'est lui qui détermine à son tour la valeur des *temps*. C'est dans ces *temps* successifs que nous écoulons notre parole ; mais celle-ci n'est pas, comme dans la musique, soumise à une mesure prédéterminée ; c'est-à-dire qu'il n'est nullement fatal et nécessaire que nous ayons un *temps* fort tous les deux, tous les trois ou tous les quatre *temps*. Mais à mesure que nous parlons, et selon le besoin que nous en avons pour exprimer notre pensée, nous faisons lever des *temps* forts ou demi-forts, qui, combinés avec les *temps* faibles, se trouvent à *posteriori* dessiner, soit une mesure à deux *temps*, soit une

mesure à trois *temps* (avec le second ou le troisième demi-fort), soit une mesure à quatre *temps*, soit une mesure à cinq *temps*, etc. La valeur du *temps* est antérieure à la parole ; la valeur des mesures lui est postérieure.

Comme la diction inégale reproduit le mécanisme même du langage, il est clair que si la phrase que nous avons à lire sortait spontanément de notre bouche et était l'expression de notre propre pensée, nous la dirions avec l'habileté relative que nous déployons en parlant. C'est, en effet, ce qui se passe la plupart du temps, quand il s'agit de phrases courtes, qu'un regard nous permet d'embrasser dans leur étendue et dont notre intelligence saisit immédiatement le sens et la portée. Il n'en est pas toujours ainsi ; et il nous arrive souvent de lire sans que notre esprit se donne la peine ou prenne le temps d'entrer en possession de l'idée exprimée ; de là des hésitations de lecture, une mauvaise répartition de la phrase dans les *temps* du discours, des pauses qui faussent le sens, ou des réunions intempestives de mots et de membres de phrases qui devraient être séparés. Le plus souvent encore, quand notre esprit est attentif, il se livre, au milieu même d'une phrase, à de nouvelles réflexions sur le sens réel du passage ; d'où un débit subitement accéléré ou retardé, et une discordance sensible entre le commencement et la fin de cette phrase.

Beaucoup de fautes de diction proviennent d'un dissentiment inconscient entre le lecteur et l'écrivain ; de là des tâtonnements, des hésitations sur le rythme dé-

finitif. Un traité de diction n'est pas compétent pour résoudre cette difficulté ; mais c'est en se soumettant à quelques principes fixes qu'on met en évidence les nuances de la pensée que font naître telle ou telle manière de dire. C'est alors entre ces diverses leçons que le lecteur doit se décider par des raisons supérieures ; et c'est en notant soigneusement dans sa mémoire le rythme définitif qu'il peut être assuré de reproduire, dans de nouvelles lectures, le même effet résultant du même procédé rythmique.

L'intelligence et le goût dominant donc l'art de la diction, mais ne suffisent à former ni un lecteur ni un acteur accompli. C'est l'intelligence, le sentiment et le goût qui doivent présider à l'étude d'un rôle ; mais l'acteur qui, comptant sur les qualités supérieures qu'il possède, s'en remettrait à son inspiration du soin de décider du mouvement, du rythme et de l'intonation, risquerait d'étonner le public et de le surprendre tantôt par d'admirables, tantôt par de détestables effets. Ajoutez que les autres personnages devraient, ce qui est presque impossible, participer à la même inspiration pour conserver à l'ensemble son homogénéité nécessaire.

Le premier travail de l'acteur ou du lecteur doit donc consister à se rendre maître de la pensée de l'écrivain ; ensuite il doit déterminer, au moyen des pauses de la voix, ainsi que nous l'avons expliqué ci-dessus, les associations ou les désassociations nécessaires des idées et des images ; puis il passe à la répartition de ces groupes successifs dans les *temps* du discours, en mar-

quant la fin des groupes généraux, comme on le verra plus loin, par des cadences mélodiques, et les plus petites parties de ces groupes par des cadences prosodiques. Ce sont ces cadences prosodiques qui, mises en relief par la durée des sons et l'intensité des *temps* forts ou demi-forts, marquent pour notre oreille la marche rythmique du langage, et ordonnent ainsi le discours conformément à la pensée dont il est l'expression.

Dans le présent chapitre, nous n'avons à nous occuper que du rythme et de ses manifestations immédiates au moyen des *temps* successifs, toujours supposés égaux, et des mesures tantôt égales, tantôt inégales. Nous allons, au moyen d'une phrase très courte de Vauvenargues, donner un exemple de la méthode qu'il faut employer dans la détermination de la forme rythmique. Voici cette phrase :

Le corps a ses grâces, l'esprit ses talents. Le cœur n'aurait-il que des vices ?

Je distribue cette phrase dans les *temps* successifs, sans préoccupation supérieure, en tenant seulement compte de la pause indiquée par l'écrivain après le mot *talents*, qui sera le lieu d'une cadence mélodique. Voici ce que ce travail me donne :

) \*\* Le ) corps ) a ses ) grâ ) ces, l'es ) prit ) ses ta ) lents.  
 ) \*\* Le ) cœur ) n'aurait- ) il ) que des ) vi ) ces? ).

Je n'ai encore ici qu'un rythme à battement horizontal. Mais je fais immédiatement une sélection entre

les *temps*, dont les uns sont relativement forts et les autres relativement faibles. En plaçant les barres de mesures devant les seuls temps forts, j'obtiens la suite de mesures suivantes :

) \*\*\* ) \*\* Le ) corps ) a ses ) grâ ) ces, l'es ) prit ) ses  
ta ) lents. ) \*\* Le ) cœur ) n'aurait- ) il ) que des ) vi-  
) ces? \*\* ).

J'ai déterminé un rythme vertical et la phrase se développe sur une suite de mesures à deux *temps* : elle se trouve soumise à la diction égale. Mais le lecteur s'apercevra que l'allure de la phrase ainsi dite est lente, tandis que la pensée est exprimée avec grâce et vivacité. Les mots *corps*, *grâces*, *esprits*, *talents*, *cœur*, *il* et *vices* forment des cadences prosodiques, dont la symétrie et la valeur égale donnent de la lourdeur à la diction. Cette phrase ainsi lue est donc trop cadencée ; et il est nécessaire de diminuer l'importance de quelques-unes des cadences. Remarquons d'ailleurs que le corps et l'esprit ne figurent dans cette pensée que pour les grâces de l'un et les talents de l'autre. En resserrant la première partie de la phrase dans les *temps*, et en faisant descendre les mots *corps* et *esprit* des *temps* forts sur les *temps* faibles, je me trouve multiplier l'importance du mot *cœur* ; ensuite en faisant de même descendre le pronom *il* sur le *temps* faible, je donne un mouvement plus vif à la dernière partie de la phrase :

) \*\* Le ) corps a ses ) grâces, l'es ) prit ses ta ) lents.  
) \*\* Le ) cœur n'aurait- ) il que des ) vi ) ces? \*\* ).

Le rythme est encore égal, et la période rythmique se développe sur cinq mesures à deux *temps*. Mais ne semble-t-il pas que ce mouvement à mesures égales conviendrait surtout si l'écrivain, en employant l'affirmative, avait dit :

Le corps a ses grâces, l'esprit ses talents; le cœur a ses vertus.

Au lieu de l'affirmative, il s'est servi de la forme interrogative, où il entre toujours un certain doute. Or peut-être ne serait-il pas impossible d'exprimer cette nuance en retenant le mouvement sur le mot *cœur*, au sujet duquel on provoque la réflexion du lecteur, et qui dès lors deviendra le lieu de la cadence prosodique la plus marquée. J'obtiens alors cette nouvelle forme qui paraîtra devoir être définitive :

) ) \*\* Le ) corps a ses ) grâces, l'es ) prit ses ta ) lents.  
 ) \*\* Le ) cœur ) - n'aurait- ) il que des ) vi ) ces? \*\* ) ).

La période se trouve dès lors répartie sur cinq mesures dont la quatrième, à trois *temps*, vient rompre l'égalité ; et la diction se trouve fixée, conformément à ce qui compose mon sentiment actuel et réfléchi. Cet exemple montre comment il faut procéder dans l'étude d'une phrase pour rechercher et fixer la diction qui pourra la faire valoir. On ne descend pas toujours à d'aussi minimes détails. L'habitude nous permet de faire rapidement ce travail préparatoire, et il nous suffit la plupart du temps de soumettre la phrase à notre oreille pour que, dans la succession des *temps*, nous



trouvions ceux qui doivent être forts. Pour les phrases simples et courtes ou pour celles dont le développement et le mouvement ne laissent aucun doute dans l'esprit et ne provoquent aucune hésitation, il n'est pas nécessaire de le soumettre à cette analyse, puisque nous sommes sûrs de retrouver instantanément le même rythme ; mais, pour les phrases d'une texture plus complexe, il sera bon d'en fixer la diction.

Je vais prendre comme exemple cette phrase de Pascal :

Ayant considéré qu'on ajoute tant de foi à tant d'imposteurs qui disent qu'ils ont des remèdes, jusques à mettre souvent sa vie entre leurs mains, il m'a paru que la véritable cause est qu'il y en a de vrais ; car il ne serait pas possible qu'il y en eût tant de faux, et qu'on y donnât tant de créance, s'il n'y en avait de véritables.

J'ai choisi une phrase un peu contournée, dans laquelle se développe une pensée qui n'est pas absolument évidente ; de telle sorte qu'il sera nécessaire de bien la diviser et qu'on ne devra pas craindre de bien marquer les cadences prosodiques. Je vais d'abord la répartir dans les *temps* successifs, en ayant soin d'en séparer toutes les parties composantes par des pauses où il sera loisible au lecteur de respirer et qui donneront à l'esprit de l'auditeur le temps de suivre attentivement la pensée dans ses nombreux détours :

) \*\* A ) yant ) considé ) ré ) \* qu'on a ) jou ) te tant de  
 ) foi à ) tant d'impos ) teurs ) \*\* qui ) disent qu'ils ) ont des  
 re ) mè ) des, \*\* ) jusques à ) mettre sou ) vent sa ) vie ) en-

tre leurs ) mains, ) \*\*\* ) il m'a pa ) ru que ) la véri ) ta-  
 ble ) cau ) se \*\* ) est ) qu'il y en ) a de ) vrais ; ) \*\*\* ) car  
 il ) ne serait ) pas pos ) si ) ble \* ) qu'il y en ) eût tant de  
 ) faux et ) qu'on y don ) nât ) tant de cré ) an ) ce \*\* ) s'il  
 ) n'y en a ) vait ) de véri ) ta ) bles. \*\* ).

Je vais maintenant faire apparaître les mesures et dessiner le rythme complexe de cette phrase. Il est nécessaire d'accompagner la lecture faite à haute voix du battement des mesures ; pour cela, il faut que les yeux s'habituent à voir à l'avance le nombre de *temps* contenus dans les mesures séparées par de doubles parenthèses.

) ) \*\*\* ) \*\* A )) yant ) considé )) ré ) \* qu'on a )) jou ) te  
 tant de )) foi à ) tant d'impos )) teurs ) \*\* qui )) disent  
 qu'ils ) ont des re )) mè ) des, \*\* )) jusques à ) mettre sou-  
 ) vent sa )) vie ) entre leurs )) mains, ) \*\*\* ) il m'a pa )) ru  
 que ) la véri ) table )) cau ) se \*\* )) est ) qu'il y en ) a  
 de )) vrais, ) \*\*\* )) car il ) ne serait ) pas pos )) si ) ble  
 \*\* )) qu'il y en ) eût tant de )) faux et ) qu'on y don )) nât  
 ) tant de cré )) an ) ce \* s'il ) n'y en a )) vait ) de véri-  
 )) ta ) bles. \*\* ))).

Après cette opération, il sera bon de s'exercer à retrouver et à reproduire la même diction sur la phrase dégagée de toute barre de mesure. Après avoir premièrement battu les *temps* horizontalement, et secondement après avoir adapté aux mesures le battement vertical et horizontal, il est important de s'habituer à marquer le rythme, quelque compliqué qu'il soit, sans l'accompagner d'aucun battement. La diction perd alors

ce qu'elle semblait avoir de trop régulier et de compassé, car la voix y introduit un grand nombre de nuances que les notations musicales elles-mêmes seraient impuissantes à fixer.

Nous ajouterons deux exemples tirés de Bossuet; le premier est la péroraison de l'Oraison funèbre du prince de Condé; le second est pris vers la fin de l'exorde de l'Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre. Nous ne retiendrons pas le lecteur dans les premiers détails de la répartition dans les *temps*, et nous lui proposerons immédiatement la division en mesures inégales, telle qu'elle nous apparaît au moment actuel :

) \*\* ) Agré ) ez ces der ) niers ef ) forts ) - d'une ) voix  
 qui ) vous fut con ) nue. ) \*\* ) Vous mettez ) fin à ) tous  
 ces dis ) cours. ) \*\* Au ) lieu ) de déplo ) rer la ) mort  
 des ) au ) tres, grand ) prin ) ce, \*\* ) doréna ) vant  
 ) \*\* je ) veux ap ) prendre de ) vous ) \*\* à ) rendre la  
 ) mienne ) sain ) te. \* Heu ) reux ) si, aver ) ti par ) ces  
 cheveux ) blancs, ) \*\* du ) compte ) que je dois ) ren ) dre  
 \* de ) mon admi ) nistrati ) on, \* je ré ) ser ) ve au  
 trou ) peau que je ) dois nour ) rir ) de la pa ) role de  
 ) vie, ) \*\* les ) res ) tes d'une ) voix qui ) tom ) be \*\* ) et  
 d'une ar ) deur ) - qui s'é ) teint. ) \*\*\* ).

Voici le second passage :

) \*\*\* ) Que ce tom ) beau ) \* nous con ) vainque de  
 ) notre né ) ant, ) \*\* pour ) vu ) que cet au ) tel, ) où  
 l'on ) of ) fre tous les ) jours pour ) nous ) une vic ) time  
 ) d'un si grand ) prix, ) \* nous ap ) prénne ) en même  
 ) temps ) no ) tre digni ) té. ) \*\*\* ) La prin ) cesse ) que nous

pleu )) rons ) \*\* se )) ra un té ) moin fi )) dèle de ) l'un et  
 de )) l'au ) tre. \* Vo )) yons ) ce qu'une ) mort sou )) daine  
 lui ) a ra )) vi ; ) \*\* Vo )) yons ) ce qu'une ) sainte )) mort  
 lui ) a don )) né. ) \*\*\* ))).

Ce dernier passage nous offre un exemple remarquable des rythmes complexes auxquels peut atteindre la prose : la phrase finale se compose en effet de deux périodes rythmiques parfaitement symétriques, chacune étant composée d'une mesure à cinq *temps*.

Théoriquement on pourrait admettre qu'il n'y a qu'une manière de lire une phrase ; je veux dire une manière qui seule soit absolument conforme à la pensée de l'auteur. Cependant un écrivain trouve-t-il toujours la forme parfaite qui conviendrait à sa pensée ? Et ne pouvons-nous apercevoir quelques nuances négligées par lui ? Ou bien, parmi les aspects multiples que présente une idée, n'en est-il pas qui seront à un moment donné plus ou moins conformes à la disposition de notre esprit ? En réalité, au moyen des signes de l'écriture nous ne parvenons à fixer que très approximativement notre pensée : une phrase n'en est jamais qu'une représentation abrégée. Il n'est donc pas étonnant que quelques traits soient légèrement différents dans des images qui sont des réminiscences souvent vagues d'une image première, qui elle-même, dans l'esprit de l'écrivain, pouvait être ou légèrement confuse, ou embarrassée de détails, dont il n'a retenu que les traits généraux.

Nous terminerons ce chapitre par une suite d'exercices

composée de phrases courtes, dont nous indiquerons la diction qui nous paraîtra préférable; mais nous engageons le lecteur à étudier sur ces exemples les variations rythmiques auxquelles chacun d'eux pourrait se prêter. Nous avons cherché à faire passer sous les yeux quelques-uns des rythmes différents auxquels donne lieu la diction inégale.

Exemples pris de Vauvenargues :

) ) \*\*\* ) La clar ) té ) \*\*\* ) ; or ) ne les pen ) sées pro-  
 ) fon ) des. \*\* ) ).

) ) \*\*\* ) \*\* La ) guerre n'est ) pas ) si oné ) reuse que ) la  
 servi ) tu ) de. \*\* ) ).

· ) ) On ne peut ) être ) jus ) te si ) on n'est hu ) main. ) \*\*\* ) ).

) ) \* On ne ) juge ) pas si ) diverse ) ment des ) autres  
 ) que de soi- ) mé ) me. \*\* ) ).

) ) \*\*\* ) \* On mé ) prise ) les grands des ) seins ) \*\*\*  
 ) lorsqu'on ) ne se sent ) pas ca ) pable ) des grands suc-  
 ) cès. ) \*\*\* ) ).

) ) \*\*\* ) \* La rai ) son ) ne connaît ) pas ) les inté ) rêts  
 du ) cœur. ) \*\*\* ) ).

Exemples pris de La Bruyère :

) ) \*\*\* ) L'homme qui ) dit ) qu'il n'est pas ) né heu-  
 ) reux ) \*\* pour ) rait du ) moins ) le deve ) nir ) par le  
 bon ) heur ) de ses a ) mis ) ou de ses ) pro ) ches. ) \*\*\* ) ).

) ) \*\* L'es ) prit de par ) ti ) \*\* a ) baisse ) les plus  
 grands ) hom ) mes \*\* ) jusques ) aux peti ) tesses du  
 ) peuple. ) \*\*\* ) ).

) ) \* On est ) prompt à con ) naî ) tre \*\* ) ses plus pe-

) tits avan )) ta ) ges \* et )) lent ) à péné ) trer ses dé-  
)) fauts. ) \*\*\* ))).

)) \*\* Les ) hommes )) comptent ) presque pour )) rien  
)) \*\*\* )) tou ) tes les ver ) tus du )) cœur, ) et ido )) là ) trent  
les ta ) lents du )) corps ) et de l'es )) prit ))).

)) \*\*\* ) \* Les pe )) tits ) sont quelque ) fois char )) gés  
)) \*\* de )) mille ver ) tus inu )) ti ) les : \* ils ) n'ont pas de  
)) quoi les ) mettre en )) œu ) vre. \*\* ))).

)) \* La plu ) part des )) hom ) mes em )) ploient la pre-  
)) mière par ) tie de leur )) vie ) à rendre )) l'au ) tre mi-  
sé )) ra ) ble. \*\* ))).

### Exemples tirés de Pascal :

)) \*\*\* ) \*\* Nous )) som ) mes auto )) mate au ) tant  
qu'es )) prit, ) et de là )) vient ) que l'instru-) ment par  
le )) quel ) la persua ) sion se )) fait ) \*\* n'est )) pas la  
) seule ) démonstra )) tion. ) \*\*\* ))).

)) \*\* La ) vraie reli )) gion ) \* doit a ) voir pour )) mar-  
) que d'obli )) ger à ai ) mer son )) Dieu. ) \*\*\* ))).

)) Est-ce a ) voir gué )) ri ) la présomp ) tion de )) l'homme  
) que ) de l'avoir )) mis à l'é ) gal de )) Dieu? ) \*\*\* ))).

)) Il n'y a ) rien sur la )) ter ) re qui ne )) mon ) tre la  
mi ) sère de )) l'hom ) me \*\* )) ou la ) miséri ) corde de  
) Dieu. ) \*\*\* ))).

)) \*\*\* ) On n'entend )) rien aux ou ) vrages de )) Dieu ) si  
on ne ) prend pour prin )) ci ) pe \*\* )) qu'il a vou ) lu  
aveu ) gler les )) uns ) et éclai ) rer les )) au ) tres. \*\* ))).

)) \*\*\* ) \*\* Mo )) ise a pré ) dit Jésus- )) Christ ) et or-  
don ) né de le )) sui ) vre. \*\* ) \* Jésus- )) Christ a pré ) dit  
l'Anté )) christ ) et défen ) du de le )) sui ) vre. \*\* ))).

## Exemples pris de Bossuet :

) ) \*\*\* ) \* On é ) ) nerve ) la reli ) ) gion ) quand on la  
 ) ) chan ) ge \*\* ) et on lui ) ) ôte ) un certain ) ) poids, ) \*\*  
 qui ) seul est ca ) ) pa- ) ble de te ) nir les ) ) peu ) ples. \*\* ) ).

) ) Ceux qui ) sont échap ) pés du nau ) ) fra ) ge \*\* ) di-  
 sent ) un éter ) nel a ) ) dieu ) \* à la ) ) mer ) et aux vais-  
 ) ) seaux, ) et, ) comme di ) ) sait un an ) cien au ) ) teur, ) \* ils  
 n'en ) peuvent ) ) mê ) me suppor ) ter la ) ) vue. ) \*\*\* ) ).

) ) \*\*\* ) \*\* La ) ) France a ) vu de nos ) ) jours ) \*\* deux  
 ) ) rei ) nes plus u ) nies en ) ) core ) par la pié ) ) té ) que  
 par le ) ) sang, ) \* dont la ) ) mort ) égale ) ment pré ) ) cieu ) se  
 devant ) ) Dieu, ) \*\*\* ) ) quoiqu'a ) vec ) des circons ) ) tan-  
 ) ces diffé ) ) rentes, ) \* a é ) ) té ) d'u ) ne singu ) ) lière  
 é ) difica ) ) tion à ) toute l'É ) ) gli ) se. \*\* ) ).

) ) \*\*\* ) \*\* Toute ) ) âme in ) quiète ) et ambi ) ) tieuse ) est  
 inca ) pable de ) ) rè ) gle. \*\* ) ).

) ) \*\*\* ) \* Toujours ) ) libre ) dans la ) conversa ) ) tion,  
 ) \* toujours ) ) grave ) dans les af ) ) fai ) res et tou ) ) jours  
 aus ) si modé ) ré que ) ) fort ) et insi ) ) nuant ) dans ses  
 dis ) ) cours, ) \*\*\* ) il pre ) ) nait ) sur les es ) ) prits ) un as-  
 cen ) ) dant ) \* que la ) ) seule rai ) son lui don ) ) nait. ) \*\*\* ) ).

## Exemples pris de Montesquieu :

) ) Rome é ) tant une ) ) vil ) le sans com ) ) merce et ) pres-  
 que sans ) ) art, ) \* le pil ) ) la ) ge \* é ) ) tait le ) seul  
 mo ) ) yen ) que les ) particu ) ) liers ) eussent ) pour s'enri-  
 ) ) chir. ) \*\*\* ) ).

) ) \*\*\* ) \* Tous les ) ) peu ) ples d'Ita ) ) lie ) \* n'étaient  
 ) ) pas ) égale ) ment belli ) ) queux. ) \*\*\* ) ).

) ) \* La gran ) deur de Pyr ) ) rhus ) ne consis ) ) tait  
 ) \*\* que ) ) dans ) ses quali ) ) tés person ) ) nel ) les. \*\* ) ).

)) \*\*\* ) \*\* Je )) crois ) \* que la )) sec ) te d'Épi )) cu ) re,  
 \*\* )) qui ) s'introdui ) sit à )) Ro ) me sur la )) fin de ) la ré-  
 pu )) bli ) que, \*\* )) contribu ) a beau )) coup )) à gâ ) ter le  
 )) cœur ) et l'es ) prit des Ro )) mains. ) \*\*\* )).

)) Les cito ) yens ro )) mains ) \* regar )) daient le com-  
 ) merce et les )) arts ) \*\*\* )) comme des ) occupa ) tions d'es-  
 )) cla ) ves; \* ils )) ne les e ) xerçaient )) point. ) \*\*\* )).

)) \*\* Le ) peuple de )) Rome, ce ) qu'on appe ) lait )) *plebs*,  
 ne ) haïssait )) pas ) les plus mau ) vais empe )) reurs. ) \*\*\* )).

Les professeurs pourront varier à l'infini ces exercices. Ils tiendront à ce que leurs élèves passent par les trois phases nécessaires à une bonne éducation rythmique : la diction à battement horizontal, la diction à battement vertical et horizontal, et enfin la diction libre de tout battement de mesure.

La diction libre, elle-même, devra comprendre deux épreuves, la lecture sur la phrase mesurée et la lecture sur la phrase débarrassée de toute barre de mesure.

Ces exercices doivent être fréquemment répétés et variés : répétés afin que l'oreille de l'élève s'habitue à toutes les combinaisons du rythme, et que ses yeux mêmes, en lisant une phrase imprimée, jugent de la composition des mesures successives ; variés, afin que l'élève, en comparant les différentes formes rythmiques auxquelles une phrase peut se prêter, forme son jugement au choix des rythmes le plus conformes à la pensée exprimée.



## VII

### LA DICTION MIXTE.

La diction mixte est la diction par excellence. Tantôt égale, elle soumet le langage à une mesure déterminée; tantôt inégale, elle se déroule dans une suite de mesures inégales. Tantôt elle nous procure la sensation d'un rythme clair, ordonné et symétrique dans ses effets, s'avancant à pas mesurés et majestueux; tantôt elle nous laisse la sensation d'un rythme incertain, fugitif, sinueux dans sa marche et capricieux dans ses bonds. C'est ainsi qu'en combinant diversement les rapports des nombres avec le temps, la diction parvient à rendre nos sentiments les plus élevés comme les plus mobiles, et à revêtir le caractère même de nos pensées. La diction mixte n'est donc pas une diction particulière, c'est la science même de la diction; c'est l'art de passer tour à tour, soit dans la prose, soit dans les vers, de la diction égale à la diction inégale, et réciproquement.

Dans tous les exemples cités dans le chapitre précédent, le lecteur a pu remarquer qu'une phrase d'une certaine longueur offre des parties soumises à la diction égale et d'autres à la diction inégale; et que lors-

qu'une phrase se compose de plusieurs membres, les uns se soumettent au premier de ces deux modes de récitation et les autres au second. Cela dépend de la con-texture de la phrase, de la disposition des points inten-ses et du lien plus ou moins étroit qui joint les groupes entre eux, et qui tantôt se détend et tantôt se resserre. Cela revient à dire que la diction met en évidence la concordance qui doit exister entre les rapports ryth-miques et les rapports psychologiques.

Toute phrase est susceptible de passer d'un mode de diction à l'autre. L'art consiste précisément à choisir celui des deux modes qui convient à l'expression de la pensée. On pourrait fournir un nombre considérable d'exemples; quelques-uns suffiront. Voici deux phrases de Vauvenargues qui doivent se dire sur le mode égal :

) ) \*\*\* ) Les men )) teurs ) \*\* sont )) bas ) et glori )) eux.  
 ) \*\*\* ).

) ) \*\*\* ) Les esprits )) faux ) \*\*\* )) changent sou ) vent de  
 ma )) xi ) mes. \*\* ).

Une légère modification du débit, qui, sans changer le mouvement général, modifiera le rythme, va faire passer ces phrases du mode égal au mode inégal; mais en même temps la pensée perdra un peu de son auto-rité.

) ) \*\*\* ) Les men )) teurs sont ) bas ) et glori )) eux. ) \*\*\* ))  
 )) \*\*\* ) Les esprits )) faux ) changent sou ) vent de ma )) xi-  
 ) mes. \*\* ).

Les mots qui, en effet, expriment la bassesse des men-

teurs et les changements des esprits faux sont descendus sur les *temps* faibles ou tout au plus demi-forts. La diction a donc perdu l'énergie qui convenait à l'expression de ces pensées. Cependant la diction est susceptible de tant nuances que, dans la seconde de ces phrases, le mode inégal, tout en laissant le mot *changeant* sur le *temps* fort, va contribuer à mettre en évidence ce qu'il y a de mobilité dans les esprits faux, en prolongeant la cadence prosodique à laquelle se prête le mot *changeant* et en faisant passer la syllabe accentuée de *souvent* d'un *temps* faible sur un *temps* demi-fort. Nous lirons donc sur le mode inégal :

) \*\*\* ) Les esprits ) faux ) \*\*\* ) chan ) gent sou ) vent  
de ma ) xi ) mes. \*\* ).

Les deux phrases suivantes de Pascal se soumettront naturellement à la diction inégale :

) L'homme ) n'est qu'un ro ) seau, ) \* le plus ) faible ) de  
la na ) tu ) re, \*\* ) mais ) c'est un ro ) seau pen ) sant.  
) \*\*\* ).

) \*\* Il ) est dange ) reux ) \*\* de ) trop faire ) voir à  
) l'hom ) me \* com ) bien ) il est é ) gal aux ) bê ) tes, \*\*  
) sans lui mon ) trer sa gran ) deur. ) \*\*\* ).

La diction égale, qui déterminera une légère modification dans le débit, leur donnera une allure compassée, et leur enlèvera un peu de leur caractère humoristique.

) L'homme ) n'est qu'un ro ) seau, ) \* le plus ) faible ) de  
la na ) ture, ) mais \* ) c'est un ro ) seau pen ) sant. ) \*\*\* ).

)) \*\* Il ) est dange )) reux ) \*\* de )) trop faire ) voir à  
 )) l'homme com ) bien )) il est é ) gal aux )) bê ) tes, \*\* )) sans  
 lui mon ) trer sa gran )) deur. ) \*\*\* ))).

On doit ainsi considérer toute phrase de prose comme se prêtant, mais non également bien, aux deux modes de diction. L'art consiste donc à choisir entre les deux celui qui convient le mieux à la nature et au caractère de la pensée et qui en reproduit le plus naturellement le mouvement. Fréquemment d'ailleurs la contexture de la phrase est telle qu'un des deux modes de diction s'impose. Les écrivains se prêtent plus ou moins souvent et plus ou moins bien à tel ou tel mode. L'art de la lecture peut ainsi nous fournir le secret du style d'un écrivain, et par le rythme nous faire saisir les modes de mouvement propres à sa pensée.

Nous arrivons à l'objet le plus important de ce chapitre : l'application de la diction mixte à la poésie. Pour découvrir les principes de la diction égale, il nous a suffi d'exposer ceux mêmes de la versification française. Le rythme, dans ses formes générales, s'y développe, comme dans la musique, suivant une mesure déterminée. Mais le mouvement émotionnel et intellectuel, qui se communique aux mots au moyen desquels nous exprimons nos sentiments et nos idées, est en quelque sorte latent et comme en dépôt sous ces formes rythmiques générales; il subit ce frein toujours égal qui maîtrise son ardeur, tant que, modéré dans son élan ou indifférent aux lois qui règlent son cours, il n'éprouve pas l'irrésistible nécessité de le briser et de se

répandre dans le discours, libre de toute entrave étrangère.

Une diction toujours maîtresse d'elle-même peut, sans trop de difficulté, nous faire éprouver la sensation constante de la mesure ; elle trouve une extrême facilité dans les nombres qui composent la période rythmique et qui ont été instinctivement choisis pour se prêter à à une diction musicale. Mais qui ne voit que précisément cette mesure imposée à notre langage devra perpétuellement se trouver en contradiction avec le mouvement passionnel, qui retient ou précipite la parole humaine et qui par conséquent éloigne ou rapproche l'un de l'autre les différents membres de phrase ? C'est ici qu'apparaît l'une des différences essentielles qui existent entre le langage et la musique.

Lorsque le chant cesse d'être comme la parole un art spontané, il subit le joug de la musique instrumentale. Or celle-ci doit ses lois initiales à la nécessité d'accompagner les évolutions d'un chœur et les pas de la danse. Elle a donc dû dès le principe se plier à l'accompagnement du mouvement alternatif du danseur. En marquant par un *temps* fort le retour périodique d'un même pied, elle a créé la mesure à deux *temps* ; en marquant alternativement le retour sur le pied opposé, puis sur l'autre, elle a créé la mesure à trois *temps*. Cette persistance rythmique de la musique est surtout saisissante dans tous les airs de danse. Si dans la musique d'orchestre, dans la symphonie, le musicien parvient à masquer la monotonie rythmique, c'est qu'il profite précisément du mouvement

acquis, fortement marqué dans son prologue musical, mouvement qui se traduit chez l'auditeur en sensation rythmique acquise. Il peut dès lors affaiblir jusqu'à l'extrême la périodicité rythmique de la mesure, tant que chez l'auditeur la sensation acquise persiste ; d'autant que la plupart du temps cette sensation est entretenue par le soin qu'a le musicien de faire battre la mesure et diviser les *temps* par quelques-uns des instruments secondaires, que l'auditeur n'écoute pas, mais qu'il entend inconsciemment.

De même que la musique se plia dans l'origine aux lois de la danse, de même la poésie, dans ses commencements, se plia aux lois de la musique, qui devinrent les siennes. Mais si quelques musiciens modernes paraissent, à tort ou à raison, vouloir échapper à ce mouvement acquis, en modifiant instantanément la mesure, avec combien plus de raison l'acteur ou le lecteur veut-il pouvoir se soustraire à un tel joug ! La persistance du mouvement acquis, qui n'est autre chose que le battement perpétuel de la mesure initiale, est en outre contraire à la constitution de la parole ou tout au moins sans rapport avec elle. Si nous ne pouvions parler qu'au moyen de deux muscles entrant successivement en action, il est probable que la parole serait assujettie à une mesure correspondante au jeu alternatif de ces muscles ; mais il n'en est pas ainsi. La parole est libre sous ce rapport ; le jeu des muscles qui la produisent est simultané et rien n'entrave leur unité d'action. Elle est la manifestation externe, directe et immédiate de tous les mouvements internes, idées, sentiments. et

émotions. Ces deux mouvements, l'un interne, l'autre externe, doivent se correspondre exactement ; et il est irrationnel de vouloir assujettir le second à une loi rythmique dont le premier ne supporte pas le joug. Or, si la parole refuse de se soumettre à toute mesure prédéterminée, la poésie, qui est l'expression des mouvements les plus délicats de l'âme, réclame cette même liberté comme un droit primordial et supérieur. D'ailleurs la musique et le chant possèdent la faculté de combler le temps par la durée des sons, tandis que la parole est obligée, à moins de créer un son musical, de laisser assez rapidement tomber le son ; elle ne peut donc combler le silence que par le rapprochement et l'émission immédiate du membre de phrase suivant. Lors donc qu'un *temps* de silence est contraire au mouvement passionnel, la parole le supprime et par ce fait seul détruit la mesure initiale, en déterminant une autre mesure par sa transition immédiate au *temps* fort prochain.

On ne saurait trop inculquer aux élèves ce principe essentiel que la persistance du mouvement acquis est absolument contraire à une bonne diction. Le grand art de bien dire et de bien lire les vers consiste précisément à savoir passer de la diction égale à la diction inégale, et revenir de la diction inégale à la diction égale. Cette persistance du mouvement acquis est, on le sait, le plus grand défaut de la récitation scolaire. Les enfants, n'établissant qu'une relation lointaine entre les pensées et les vers qui les expriment, enferment régulièrement et perpétuellement ceux-ci dans deux mesures à deux

*temps*, ou, ce qui revient au même, dans une seule mesure à quatre *temps*. Cette récitation isochrone entraîne forcément la monotonie ; elle est la négation même de l'art de la lecture. Quelques acteurs, d'ailleurs, n'ont pas d'autre méthode ; mais ils masquent cette isochronie des vers par la précipitation du débit qu'ils maintiennent à une vitesse de *presto* marquée par 200 du métronome, et qu'ils poussent souvent jusqu'au *prestissimo*, marqué par 220 et même 240 du métronome. Ils disent ainsi de trente à trente-six vers à la minute. La prestesse seule de leur diction fait illusion sur sa monotonie. C'est, aussi bien que la récitation scolaire, l'anéantissement de toute bonne diction.

On ne saurait trop réagir contre cette déplorable habitude. La persistance du mouvement acquis, qu'il soit vif ou lent, assimile la diction à la musique la plus monotone ; et, je le répète, c'est précisément de l'étreinte des lois musicales que l'art de la diction doit arracher la poésie. Si la musique, j'y reviens encore, est fatalement vouée au rythme des mesures, et si la versification s'est dès l'origine et par suite de sa première destination soumise à cet esclavage métrique, la parole humaine n'est assujettie qu'au rythme des *temps*, et c'est précisément son honneur de faire fléchir les lois métriques de la versification sous les lois naturelles du langage. Ce n'est pas les détruire, c'est y ajouter ; c'est à des rapports simples ajouter des rapports plus complexes ; c'est introduire les mouvements incessamment variés de la pensée humaine dans le groupement des mots qui doivent la transmettre à



l'oreille de nos semblables. Si nous comparons en effet la durée possible d'un vers avec le nombre des *temps*, nous verrons que la diction égale ne peut l'accroître que suivant la progression des nombres pairs 2, 4, 6, 8, tandis que la diction inégale peut aussi l'accroître suivant la progression des nombres impairs 3, 5, 7, 9. On voit donc qu'en se servant tour à tour de la diction égale et de la diction inégale, la diction mixte peut faire varier le nombre des *temps* que remplit la durée d'un vers comme les nombres de la série naturelle 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Cette richesse et cette complexité de rapports assurent à la parole humaine la liberté qui est pour elle un droit inné et qu'elle ne peut aliéner, sous peine de renoncer à être l'expression de la pensée.

Ce serait d'ailleurs une erreur de s'imaginer qu'on détruit le vers en modifiant les rapports du nombre des syllabes avec les *temps*. Le rythme des *temps* assure la progression de la pensée et du son. Quant au vers, c'est une période rythmique, d'un nombre déterminé de syllabes, dont la fin est fortement marquée par la rime. Par conséquent la portée syllabique de la période rythmique est toujours facilement saisie par notre oreille, d'autant que celle-ci analyse le vers et en compte les syllabes par celles des éléments rythmiques, qui ne font jamais entrer plus de trois syllabes dans un *temps*. Or, puisque notre oreille apprécie le rythme progressif des *temps*, et puisque la période rythmique est préalablement déterminée par le nombre de ses syllabes, le poète et par suite le lecteur fonde, sur ces deux sensations certaines du temps et du nombre, le droit et la

liberté de varier les rapports du nombre avec le temps ; et c'est précisément en variant constamment ces rapports qu'il établit une relation nécessaire entre sa parole et sa pensée. Ceux qui détruisent le vers, ce ne sont donc pas les lecteurs qui soumettent le vers à la diction inégale, mais les poètes, ou prétendu tels, qui, sans raison supérieure, brisent et anéantissent la période rythmique, se contentant de placer une rime toutes les douze syllabes, sans chercher à maintenir entre leur pensée et la période rythmique une concordance nécessaire qui est la base fondamentale de la poésie. Le vers ainsi compris et construit n'est plus qu'une sorte de prose cadencée, soumise à l'unique et inutile nécessité de mettre une rime toutes les douze syllabes.

Revenons donc sur nos pas et reprenons dans le cinquième chapitre les vers de sept, de huit et de douze syllabes qui nous ont paru ne pouvoir se ranger qu'artificiellement aux lois de la diction égale. Laissons notre parole, uniquement soumise au rythme des *temps*, s'abandonner à son mouvement naturel, et, comme dans le langage spontané, rejeter les entraves d'une mesure prédéterminée, aussitôt que celle-ci devient un obstacle à l'expression de la pensée du poète.

Voici le passage de la fable de *Jupiter et les tonnerres*, écrite en vers de sept syllabes :

) \* \* \* ) \* Jupi )) ter, voy ) ant nos,) fautes, ) Dit un )) jour  
du ) haut des )) airs : ) \* Remplis )) sons ) de nouveaux )) hô-  
tes ) Les can )) tons ) de l'uni )) vers, ) \* Habi )) tés ) par  
cette )) race ) Qui m'impor ) tune et me )) las ) se ; \* Va-)) t'en,  
Mer ) cure, aux en )) fers ; ) Amène- ) moi la Fu )) rie ) La plus

cru ) elle des )) trois. ) \*\*\* )) Ra ) ce que j'ai ) trop ché )) rie,  
 ) Tu péri ) ras cette )) fois! ) \* Jupi )) ter ) ne tarda  
 )) guère ) à modé ) rer son trans )) port. ) \*\* O ) vous, )) rois,  
 ) qu'il voulut )) faire ) \*\* Ar )) bitres ) de notre )) sort, ) \*\*  
 Lais )) sez, ) en ) tre la co )) lère ) Et l'o )) ra ) ge qui la )) suit,  
 ) \* L'inter )) val ) le d'une )) nuit. ) \*\*\* )) .

Voici maintenant le début du *Lion amoureux*, écrit en vers de huit syllabes :

)) \*\*\* ) \* Sévi )) gné, de ) qui les at )) traits ) Servent aux  
 )) Grâ ) ces de mo )) déle, ) Et qui na )) qui ) tes toute )) bel-  
 ) le, \* A )) votre ) indiffé )) rence )) près, ) Pourriez-vous )) é ) tre  
 favo )) ra ) ble \* Aux )) jeux inno ) cents d'une )) fa ) ble \*  
 Et )) voir ) sans vous ) épouvan )) ter ) \* Un li )) on qu'A-  
 ) mour sut domp )) ter? ) \*\* A )) mour ) est un é ) trange  
 )) mai ) tre! \* Heu )) reux qui ) peut ) ne le con )) naitre ) Que  
 par ré )) cit, ) lui ni ses )) coups! ) \*\*\* ) Quand on en )) par ) le  
 devant )) vous ) \*\*\* )) Si ) la véri ) té vous of )) fen ) se,  
 \* La )) fable au ) moins se ) peut souf )) frir : ) \* Celle- )) ci  
 prend ) bien l'assu )) ran ) ce De ve )) nir à vos ) pieds s'of-  
 )) frir ) \*\* Par )) zèle et ) par ) reconnais )) san ) ce. \*\* )) .

Nous passons aux deux morceaux écrits en vers de douze syllabes; et nous commençons par celui de *Phèdre* :

)) \*\*\* ) Juste )) ciel! ) \* qu'ai-je ) fait aujourd' )) d'hui?  
 ) \* Mon é ) poux va pa )) raitre ) et son )) fils ) - avec )) lui.  
 ) \* Je ver )) rai ) - le té )) moin de ma ) flamme adul )) tère  
 ) Obser ) ver de quel )) front ) \*\*\* )) j'ose abor ) der son  
 )) pè ) re, \* Le )) cœur ) gros de sou )) pirs qu'il n'a ) point  
 écou )) tés, ) L'œil hu ) mide de )) pleurs ) par l'in ) grat  
 rebu )) tés. ) \* Penses- )) tu ) que sen )) sible à l'hon ) neur

de Thé )) sée ) Il lui ) cache l'ar )) deur ) dont je ) suis em-  
 bra )) sée? ) Laissera- ) t-il tra )) hir ) et son )) père ) et son  
 )) roi? ) \* Pourra- ) t-il conte )) nir ) \*\* l'hor )) reur ) qu'il  
 a pour )) moi? ) \*\*\* )) Il se tai ) rait en )) vain : ) \*\* Je  
 )) sais ) mes perfi )) dies, ) - Œ )) none, ) et ne suis )) point  
 de ces ) femmes har )) dies ) \*\*\* )) Qui, goût ) tant dans le  
 )) crime ) une tran ) quille )) paix, ) \*\* Ont )) su se ) faire  
 un )) front ) qui ne rou ) git ja )) mais.

Voici enfin le passage du *Misanthropé* :

)) Et ne faut- ) il pas )) bien que mon ) sieur contre )) dise?  
 ) A la com ) mune )) voix ) \*\* veut- )) on ) qu'il se ré )) duise,  
 ) Et qu'il ) ne fasse )) pas écla ) ter en tous )) lieux ) \*\* L'es-  
 )) prit ) contrari )) ant ) qu'il a re ) çu des )) cieus? ) Le sen-  
 ti ) ment d'au )) trui n'est ja ) mais pour lui )) plai ) re, \*  
 Il )) prend tou ) jours en )) main ) l'opini ) on con )) traire,  
 ) Et pense ) rait pa )) raitre ) - un )) hom ) me du com )) mun,  
 ) Si l'on vo ) yait qu'il )) fût de l'a ) vis de quel )) qu'un. ) \*\*  
 L'hon )) neur ) de contre )) dire a pour ) lui tant de )) char-  
 ) mes \* Qu'il )) prend ) contre lui- )) même ) assez sou ) vent  
 les )) ar ) mes, \*\* )) Et ses ) vrais senti )) ments ) sont combat-  
 ) tus par )) lui ) Aussi ) tôt qu'il les )) voit dans la ) bouche  
 d'au )) trui.

Je crois inutile d'ajouter de nouvelles considérations. Rien ne pourra valoir la comparaison que devra faire le lecteur entre ces mêmes passages, rythmés dans le chapitre v suivant les principes de la diction égale, et dans celui-ci suivant les principes de la diction naturelle.

## VIII

### EXERCICES DE DICTION. — PROSE.

Le complément naturel de la théorie que nous avons exposée dans les chapitres précédents doit être un recueil d'exercices. Les morceaux que nous avons rassemblés, et que nous proposons comme exercices de lecture rythmée, sont assez longs et assez variés pour fournir un ample sujet d'étude. Ils présentent de nombreuses difficultés. Les professeurs y trouveront l'application de toutes les règles précédemment exposées.

Il faut commencer par les lire lentement en marquant distinctement les *temps*, et en donnant aux cadences la valeur qui leur appartient. Une des premières difficultés qu'on rencontrera sera la respiration. J'appelle toute l'attention sur ce point. Si on se contentait de respirer dans les pauses indiquées par des silences, on éprouverait bientôt une fatigue et un essoufflement insurmontables. Il faut donc s'étudier à prendre sa respiration, chaque fois qu'il se présentera une césure logique, à peu près toutes les deux ou trois mesures, après une cadence placée sur un *temps* fort et avant que ce *temps* soit écoulé, ou dans le *temps* faible après la syllabe

féminine qui termine une cadence. Vu l'importance de la respiration, nous avons indiqué, au moyen d'apostrophes, les places diverses où on peut prendre une aspiration sans briser le rythme et sans ralentir le mouvement. Ce n'est, du reste, quel'application de ce que nous avons dit ci-dessus dans le troisième chapitre. Parmi les endroits marqués d'une apostrophe, il en est quelques-uns où l'on pourra passer sans respirer ; il en est quelques autres où il faudra opter entre une aspiration et une liaison.

Peut-être les commençants trouveront-ils que nous avons un peu serré la diction, et peut-être seront-ils tentés d'introduire un *temps* vide supplémentaire dans quelques mesures, ce qui, par exemple, changerait les mesures à trois *temps* en mesures à quatre *temps*. Toutefois nous ferons observer qu'une bonne diction doit être alerte. Les jeunes gens surtout qui se destinent au théâtre doivent s'habituer à ne point trouer leur diction de silences inutiles. Nous n'avons nulle part indiqué de pauses facultatives ; mais il est clair qu'aux jeux de scène sont censés correspondre des points d'orgue, dont la durée est à la disposition de l'acteur.

J'ai, comme précédemment, séparé les mesures par de doubles parenthèses et les *temps* qui les composent par de simples parenthèses ; l'élève pourra donc accompagner sa lecture du double battement vertical et horizontal qui sert à mieux se rendre compte de l'effet complexe du rythme. Ensuite la récitation devra se contenter du secours des yeux, sans que la main batte la mesure. Il est essentiel que le regard devance toujours

la lecture et l'éclaire, en nous avertissant du nombre de *temps* dont se compose la mesure.

En faisant successivement passer la lecture par ces différentes phases, on se rendra compte de toutes les difficultés que comporte l'art de la diction ; et on comprendra que lire sans préparation est une entreprise qui demande une longue habitude et une attention soutenue. C'est en réalité un déchiffrement plus difficile que celui de la musique, puisque les textes imprimés ne portent aucun signe rythmique et aucun dessin mélodique. Dans ces exercices le lecteur aura encore beaucoup à ajouter suivant les divers sentiments qu'il éprouvera, car nous n'avons pas encore abordé les modifications du mouvement initial et la construction des courbes mélodiques.

J'ai aussi besoin de rappeler au lecteur qu'il ne doit pas, dans ces exercices, faire un abandon complet de sa juste liberté, sans laquelle la diction serait une science géométrique, et non un art dans toute la force du mot. Il doit être permis aux élèves de s'écarter du rythme indiqué à la condition qu'ils s'en rendent compte et qu'ils puissent remonter jusqu'au motif supérieur qui semble leur imposer une modification rythmique. Pour être fructueux, ces exercices doivent être raisonnés. J'aurais pu mettre en notes un certain nombre de variantes et les discuter. Toute réflexion faite, j'ai préféré laisser ce soin et ce plaisir aux professeurs et aux élèves. Toute critique qui s'exercera sur le texte de ces exercices tournera au profit du lecteur et à l'éclaircissement de la méthode.

Nous ajouterons qu'après s'être familiarisé avec ces exercices on devra soumettre des passages quelconques de différents auteurs à une semblable division rythmique, d'abord par écrit, ensuite par le seul secours des yeux ; enfin, au lieu de lire, on devra arriver à reproduire par la récitation le rythme d'un morceau préalablement préparé par la lecture.

## PREMIER EXERCICE

### BOSSUET.

#### *Oraison funèbre du prince de Condé.*

##### LA BATAILLE DE ROCROI.

A )) l'âge ) de vingt-deux )) ans, ) \*\* le )) duc con ) çut un  
 des )) sein' ) où les vieil )) lards ex ) périmen )) tés ne ) pu-  
 rent at )) tein ) dre : \*\* )) Mais ) \* la vic )) toire le ) jus-  
 tifi )) a ) devant Ro )) croy. ) \*\* L'ar ) mée enne )) mie ) est  
 plus )) for ) -te, il est )) vrai ; ) \*\* elle ) est compo )) sée de  
 ) ces vieilles ) bandes wa )) lonnes', ) itali )) ennes ) et espa-  
 )) gno ) les' qu'on n'a ) vait pu )) rom ) pre jusqu'a )) lors.  
 \*\*\* )) Mais ) pour com )) bien fallait- ) il comp )) ter ) \* le  
 cou )) ra ) ge qu'inspi ) rait à nos )) troupes ) \* le be )) soin  
 pres ) sant de l'É )) tat', ) les avan ) tages pas )) sés ) \*\*\* )) et  
 ) un jeune ) prince puis )) sant', ) qui por ) tait la vic-  
 )) toi ) re dans ses )) yeux ? ).\*\*\* )) Don Francis ) co de Mel-  
 )) los l'at ) tend de pied )) fer ) me ; \*\* )) et, sans pou ) voir  
 recu )) ler, les ) deux géné )) raux et ) les deux ar )) mées' ) sem-  
 blent a ) voir vou )) lu' ) se renfer ) mer dans des )) bois et  
 ) dans des ma )) rais' ) pour déci ) der leur que )) relle,



) comme deux )) bra ) ves en champ )) clos. \*\* A )) lors ) \*\* que  
 ) ne vit-on )) pas'? ) Le jeune )) prince pa ) rut un autre  
 )) hom ) me. \* Tou )) chée d'un si ) digne ob )) jet, ) \* sa grande  
 )) âme ) se déclara tout en )) tière, ) \* son cou )) ra ) ge  
 crois )) sait a ) vec les pé )) rils', ) et ses lu )) mières a ) vec  
 son ar )) deur. ) \*\*\* )) \*\*\* ) \* A la )) nuit qu'il fal ) lut pas-  
 )) ser' ) en pré )) sence ) des enne )) mis, ) \*\*\* )) comme ) un  
 vigi ) lant capi )) taine ) il repo ) sa le der )) nier'; ) mais  
 ja )) mais il ) ne repo )) sa plus ) paisible )) ment. ) \* A la  
 )) veille d'un si grand )) jour, ) \*\* et )) dès la pre )) mière ba-  
 )) taille, ) il est tran )) quil ) le, \*\* )) tant il se )) trouve dans  
 ) son natu )) rel'; ) et on )) sait que ) le lende )) main, à ) l'heure  
 mar )) quée', ) il fal ) lut réveil )) ler d'un pro ) fond som-  
 )) meil cet ) autre Ale )) xan ) dre. \*\* )) Le voyez- ) vous,  
 comme il )) vole ou ) à la vic )) toire, ) ou à la )) mort?  
 ) \* Aussi )) tôt qu'il ) eut por )) té de ) rang en )) rang ) \*\* l'ar-  
 )) deur ) dont il é ) tait ani )) mé, ) \* on le )) vit presque ) en  
 même )) temps pous ) ser l'aile )) droite ) des enne )) mis,  
 ) \* soute )) nir la ) nôtre ébran )) lée, ) \*\* ral )) lier les Fran-  
 ) çais à de ) mi vain )) cus', ) mettre en )) fui ) te l'Espa )) gnol  
 ) victori )) eux, ) \*\* por )) ter par ) tout la ter )) reur' ) et  
 éton )) ner ) de ses re )) gards ) étince )) lants ) \*\*\* )) ceux  
 ) qui échap ) paient à ses )) coups. ) \*\* Res )) tait ) cet ) te  
 redou )) table ) infante )) rie de ) l'armée d'Es )) pa ) gne \*\* )) dont  
 les ) gros batail ) lons ser )) rés, ) \*\* sem )) bla ) bles à au-  
 ) tant de )) tours, ) \*\*\* ) mais à des )) tours ) -qui sau )) raient  
 répa ) rer leurs )) brè ) ches', demeu )) raient ) inébran )) la-  
 ) bles au mi )) lieu ) de tout le ) reste en dé )) route' ) et lan-  
 ) çaient des )) feux ) de toutes )) parts. ) \*\* Trois )) fois le ) jeune  
 vain )) queur ) -s'efforça de )) rom ) pre \*\* ) ces intré )) pi-  
 des combat )) tants; ) \*\* trois )) fois il ) fut repous )) sé' ) par  
 le ) valeureux )) com ) te de Fon )) tai ) nes', qu'on vo )) yait  
 por ) té dans sa )) chaise ) et mal )) gré ses ) infirmi )) tés,

) \*\* mon ) ; trer qu'une ) âme guer )) rière ) est mal )) tresse  
 du ) corps qu'elle a )) ni ) me ; \*\* ) mais en )) fin ) il faut cé-  
 )) der. ) \* C'est en )) vain qu'à tra ) vers des )) bois, ) \*\* a )) vec  
 sa ) cavale ) rie toute )) frat ) che, \*\* )) Bek préci ) pite sa  
 )) mar ) che pour tom )) ber' ) sur nos sol ) dats épui )) sés :  
 ) \*\* le )) prince ) l'a préve )) nu' ; ) les batail ) lons enfon )) cés  
 de ) mandent quar )) tier ; ) \*\*\* ) mais la vic )) toire ) va de-  
 ve ) nir plus ter )) ri ) ble pour le ) duc d'En )) ghien ) que  
 le com )) bat. ) \*\* Pen )) dant qu'a ) vec un ) air assu )) ré  
 ) \* il s'a )) vance ) pour rece )) voir ) \* la pa )) role de ) ces  
 braves )) gens, ) \*\* ceux- )) ci, tou ) jours en )) gar ) de, \*\*  
 )) crai ) gnent la sur )) pri ) se \* de )) quelque nou ) velle  
 at )) ta ) que ; \*\* )) leur effro ) yable dé )) char ) ge met les  
 )) nô ) tres en fu )) rie' : ) on ne voit ) plus que car )) na ) ge ;  
 \* le )) sang en ) i ) vre le sol )) dat, ) \*\* jus )) qu'à ce ) que  
 le grand )) prin ) ce, \*\* )) qui ne put ) voir égor ) ger ces  
 )) lions ) \*\*\* )) com ) me de ti ) mides bre )) bis, ) \*\* cal )) ma  
 les cou ) rages é )) mus, ) \* et joi )) gnit au plai ) sir de  
 vain ) cre \* ce )) lui ) de pardon )) ner. ) \*\* Quel ) fut a )) lors  
 ) l'étonne )) ment de ) ces vieilles )) troupes ) et de leurs  
 )) bra ) ves offi )) ciers', ) lorsqu'ils )) vi ) rent \* qu'il ) n'y  
 avait )) plus de sa ) lut pour )) eux' ) qu'entre les ) bras du  
 vain )) queur ! ) \* De quels )) yeux re ) gardèrent- )) ils ) le  
 jeune )) prin ) ce \*\* ) dont la vic )) toire a ) vait rele )) vé  
 la ) hau ) te conte )) nan ) ce \* à ) qui la clé )) men ) - ce  
 ajou )) tait de ) nouvelles )) grâ ) ces, \* qu'il eût en )) co ) re  
 volon )) tiers sau ) vé la )) vie ) \*\* au )) brave ) com ) te de  
 Fon )) tai ) nes. \*\* )) Mais ) il se trou ) va par )) ter ) re \* par )) mi  
 des mil ) liers de )) morts, ) \* dont l'Es )) pa ) gne sent en-  
 ) core la )) per ) te. \*\* )) Elle ) ne savait )) pas ) \* que le  
 )) prince, ) qui lui fit )) per ) dre \*\* )) tant de ses ) vieux ré-  
 gi )) ments ) à la jour ) née de Ro )) croi ) \* en de )) vait  
 ache ) ver les )) res ) tes dans les ) plaines de )) Lens. ) \*\*\* )) .

## DEUXIÈME EXERCICE

## BEAUMARCHAIS.

*Le Mariage de Figaro* (Acte V, scène III).

FIGARO.

)) \*\*\* ) \* O )) fem ) me! \*\* )) fem ) me! \*\* )) fem ) me!  
 créa )) tu ) - re )) faible ) et déce )) van ) te. \*\* )) Nul ani-  
 ) mal cré )) é ne ) peut man )) quer ) à son ins )) tinct : ) \*\* le  
 )) tien ) \* est-il )) donc ) de trom )) per? ) \*\* A ) près m'a-  
 )) voir ) obstiné ) ment refu )) sé' ) quand je )) l'en pres )) sais  
 de ) vant sa maî )) tres ) se; \*\* ) à l'ins )) tant ) qu'elle me  
 )) don ) ne sa pa )) role', ) au milieu )) même ) de la ) céré-  
 mo )) nie, ) \* il ri )) ait en li ) sant, le per )) fi ) de! \* Et  
 )) moi, ) comme un be )) nêt! ) \*\*\* )) Non, ) monsieur le  
 )) com ) te, \* vous ) ne l'aurez )) pas..., ) \*\*\* )) vous ) ne  
 l'aurez )) pas. ) \*\*\* )) Parce ) que vous )) êtes ) un grand sei-  
 )) gneur, ) vous vous cro )) yez ) un grand gé )) nie : ) \*\* no-  
 )) bles ) se, \* for )) tune, un ) rang, des )) pla ) ces'; tout  
 ce )) la ) rend si )) fier! ) \*\*\* ) Qu'avez-vous )) fait ) pour tant  
 de )) bien'? ) Vous vous ) êtes don )) né la ) peine de )) naî-  
 tre ) et rien de )) plus : ) \*\* du )) reste, ) homme as ) sez or-  
 di )) naire'! ) tandis que ) moi, mor )) bleu! ) \*\* per )) du dans  
 la ) foule obs )) cure, ) il m'a fal ) lu déplo )) yer' ) plus de  
 )) science ) et de cal )) culs ) pour subsis ) ter seule )) ment',  
 ) qu'on n'en a )) mis, de ) puis cent )) ans', ) à gouver )) ner  
 ) tou ) tes les Es )) pa ) gnes; \*\* )) et vous vou ) lez jou-  
 )) ter... ) \*\* On )) vient; ) \*\* c'est )) el ) le, \*\* ) ce n'est per-  
 )) son ) ne. \* La )) nuit est ) noire en )) dia ) ble, \*\* ) et me  
 (voi )) là ) \*\* fai )) sant le ) sot mé ) tier de ma )) ri, ) \*\*\*  
 )) quoique ) je ne le ) sois qu'à moi )) tié! ) \*\*\* )) \*\*\* ) Est-il

)) rien de ) plus bi )) zarre que ) ma desti )) née! ) \*\*\* )) Fils  
 ) de je ) ne sais pas )) qui; ) \*\* vo )) lé ) par des ban )) dits;  
 ) \* éle ) vé dans leurs )) mœurs'; ) je m'en dé )) goûte ) et  
 veux cou )) rire ) une car ) rière hon )) nê ) te'; et par )) tout  
 je ) suis repous )) sé. ) \*\* J'ap ) prends la chi )) mie, ) la  
 pharma )) cie; ) la chirur )) gie' ) et ) tout le cré )) dit ) d'un  
 grand sei )) gneur' ) peut à )) peine me ) mettre à la )) main'  
 ) une lan )) cette, )vétéri )) nai ) re! \*\* )) Las ) d'attris )) ter  
 des ) bêtes ma )) lades, ) \* et pour )) faire un mé ) tier con-  
 )) traire, ) \* je me )) jette à ) corps per )) du ) dans le thé )) à-  
 ) tre' : me fus ) sé-je )) mis une ) pierre au )) cou! ) \*\* Je  
 )) broche ) une comé )) die dans les ) mœurs du sé )) rail;  
 ) \*\* au ) teur espa )) gnol, je ) crois pou )) voir' ) y fron ) der  
 Maho )) met ) sans scru )) pule : ) \* à l'ins )) tant, ) un en-  
 vo )) yé de ) je ne sais )) où ) \*\* se )) plaint ) \* que j'of )) fen ) se  
 dans mes )) vers la ) Sublime- )) Por ) te, \* la )) Perse, ) une  
 par )) tie ) de la pres ) qu'île de )) l'Inde', ) toute l'É )) gyp ) te,  
 les ro )) yau ) mes de Bar )) ca, ) de Tripo )) li, ) \* de Tu-  
 )) nis, \*\* ) d'Al )) ger ) et du Ma )) roc; ) \* et voi )) là ) ma comé )  
 die flam )) bée, ) \*\* pour )) plaire aux ) princes ) mahomé ))  
 )) tans' ) dont pas )) up, je ) crois, ne sait )) lire, et  
 ) qui nous meur )) tris ) sent l'omo )) plate', ) en nous di-  
 )) sant : ) Chiens de chré )) tiens! ) \* Ne pou )) vant avi ) lir  
 l'es )) prit, ) \* on se )) venge en le ) maltrai )) tant. ) \*\* Mes  
 ) joues creu )) saient, ) \*\* mon )) terme é ) tait é )) chu : ) \* Je  
 vo )) yais de ) loin arri )) ver ) l'affreux re )) cors, ) \*\* la  
 )) plume fi ) chée ) dans sa per )) ruque' : ) en frémis )) sant,  
 ) je m'éver )) tue'. ) Il s'é )) lève ) une ques )) tion ) sur la  
 na )) tu ) re des ri )) ches ) ses \* et )) comme il n'est ) pas  
 néces )) sai ) re de te ) nir les )) choses pour ) en raison )) ner,  
 ) \* n'ayant ) pas un )) sol, ) \*\* j'é )) cris ) sur la va ) leur  
 de l'ar )) gent ) et sur ) son produit )) net; \*\* si )) tôt, ) \* je  
 )) vois du ) fond d'un )) fia ) cre bais ) ser pour )) moi ) \*\* le

)) pont ) d'un château-)) fort, ) \* à l'en )) trée du ) quel je  
 lais )) sais ) \* l'espé )) rance et ) la liber )) té. ) \*\*\* )) Que  
 ) je voudrais ) bien te )) nir ) un ) de ces puis )) sants ) de  
 quatre))jours', ) si lé)) gers) sur le) mal qu'ils or )) don ) nent,  
 \*\* )) quand une ) bonne dis )) grâce ) a cu ) vé son or )) gueil !  
 ) \*\*\* ) Je lui di )) rais ) que les sot )) ti ) ses impri )) mées'  
 ) n'ont d'impor )) tan ) ce qu'aux )) lieux ) où l'on en ) gêne  
 le )) cours ; ) \*\* que, )) sans ) la liber ) té de blâ )) mer, ) il  
 n'est )) point d'é ) loge flat )) teur', ) et) qu'il n'y )) a que ) les  
 petits )) hommes ) qui re )) doutent les ) petits é )) crits.  
 ) \*\*\* )) Las ) \* de nour )) rir un obs ) cur pension )) naire,  
 ) \* on me )) met un ) jour dans la )) rue' ) et comme il ) faut  
 dt )) ner, ) \*\*\* )) quoi ) qu'on ne soit ) plus en pri )) son, ) \*\* je  
 )) taille en ) core ma )) plume ) et de ) mande à cha )) cun  
 ) \*\* de )) quoi ) il est ques )) tion : ) \* on me )) dit ) \* que,  
 pen ) dant ma re )) traite ) écono )) mique, il ) s'est éta ) bli  
 dans Ma )) drid ) \* un sys )) tème ) de liber )) té ) \* sur  
 la )) vente ) des produc )) tions ) qui s'étend )) même à  
 ) cel ) les de la )) pres ) se ; \*\* ) et que pour )) vu ) que je  
 ne )) parle ) en mes é )) crits' ) ni de ) l'autori )) té, ) ni du  
 )) cul ) te, \*\* )) ni de ) la poli )) tique, ) ni ) de la mo )) rale,  
 ) ni ) des gens en )) pla ) ce, \*\* )) ni des ) corps en cré )) dit,  
 ) ni ) de l'opé )) ra', ) ni des ) autres`spec )) tacles, ) ni de  
 per )) son ) ne \* qui )) tienne ) à quelque )) chose ; ) \*\* je  
 )) puis ) tout impri ) mer libre )) ment ) sous l'inspec )) tion  
 de ) deux ou ) trois cen )) seurs. ) \*\*\* ) Pour profi )) ter ) de  
 cette )) dou ) ce liber )) té, ) \*\* j'an )) nonce un é ) crit pé-  
 rio )) dique' ) et, cro ) yant n'al )) ler ) sur les bri ) sées d'au-  
 cun )) autre, ) \* je le )) nomme Jour ) nal inu )) ti ) le.  
 \* Pou- )) ou ! ) \*\* Je )) vois s'éle ) ver contre )) moi ) mille  
 ) pauvres )) dia ) bles à la )) feuil ) le. \*\* ) On me sup )) prime,  
 ) et me voi )) là dere ) chef sans em )) ploï ! ) \*\*\* ) Le dé-  
 ses )) poir n'al ) lait sai )) sir' : ) on pense à )) moi ) pour une

)) place; ) mais, ) \* par mal )) heur, ) j'y étais )) pro ) pre :  
 \*\*) Il fal )) lait un ) calcula )) teur, ) \*\* ce )) fut un dan ) seur  
 qui l'ob )) tint. ) \*\*\* )) Il ne ) me restait ) plus qu'à vo )) ler;  
 ) \* je me ) fais ban )) quier ) de phara )) on : ) \*\* a) lors, bonnes  
 )) gens! je ) soupe en )) ville' ) et les per )) sonnes, ) di ) tes  
*comme il* )) faut, ) \*\*\* )) m'ou ) vrent poli ) ment leur mai-  
 )) son' ) en rete ) nant pour )) elles ) les trois ) quarts du  
 pro )) fit. ) \*\*\* )) J'aurais bien )) pu ) me remon )) ter; je  
 ) commençais ) même à com )) pren ) dre \* que, )) pour ) ga-  
 gner du )) bien, ) le savoir- ) faire vaut )) mieux ) que le  
 sa )) voir. ) \*\*\* )) Mais, ) comme cha ) cun pil )) lait au ) tour  
 de )) moi'; ) en exi )) geant que je ) fusse hon )) nête', ) il fal-  
 lut )) bien pé ) rir en )) core. ) \* Pour le )) coup, je ) quittai  
 le )) monde, et ) vingt brasses )) d'eau m'en al ) laient sé-  
 pa )) rer', ) lorsqu'un ) dieu bienfai )) sant ) \*\* m'ap-  
 )) pelle ) à mon pre ) mier é )) tat. ) \* Je re )) prends ma  
 ) trousse et ) mon cuir an )) glais; ) \*\*\* )) puis, lais ) sant  
 la fu )) mée ) \*\* aux )) sots ) qui s'en nour )) rissent, ) \* et  
 la )) honte au mi ) lieu du che )) min', ) comme trop )) lourde  
 ) à un pié )) ton, ) \*\* je )) vais, ra ) sant de ) ville en )) ville',  
 ) et je )) vis en ) fin sans sou )) ci. ) \*\*\* )) Un grand sei )) gneur  
 ) passe à Sé )) vil ) le, \* il ) me recon )) nait, ) je le ma )) rie';  
 ) et pour )) prix d'avoir ) eu par mes ) soins son é )) pou ) se,  
 \* il )) veut ) intercep ) ter la )) mien ) ne; \* in )) trigue, ô ) rage  
 ) à ce su )) jet'. ) Prêt à tom )) ber ) dans un a )) bîme', ) au  
 mo )) ment d'épou ) ser ma )) mère, ) \* mes pa )) rents  
 m'ar ) ri ) vent à la )) file'. ) On se dé )) bat; c'est ) vous, c'est  
 )) lui, c'est ) moi, c'est )) toi'; ) non, ) ce n'est pas )) nous' :  
 eh! ) mais qui )) donc? ) \*\*\* )) O bi ) zarre )) suite ) d'événe-  
 )) ments, ) \*\* com )) ment ce ) la m'est- ) il arri )) vé? ) \*\* Pour-  
 ) quoi ces )) choses ) et non pas )) d'au )) tres? \*\* )) Qui les ) a  
 fi ) xées sur ma )) tête ) te? \* For )) cé ) de parcou ) rir la  
 )) rou ) te \*\* )) où ) je suis en )) tré ) sans le sa )) voir, ) \*\*\*

)) comme ) j'en sorti )) rai ) sans le vou )) loir', ) je l'ai jon )) chée  
 ) d'autant de )) fleurs ) que ma gaie )) té ) me l'a per )) mis ;  
 ) \*\* en )) core, je ) dis ma gaie )) té, ) \* sans sa )) voir si  
 elle ) est )) à moi ) plus que le )) res ) te, \* ni )) même ) quel  
 est ce )) moi ) dont je m'oc )) cupe', ) un assem ) blage in-  
 )) for ) me de par ) ties incon )) nues'; ) puis ) un chétif )) être  
 ) imbé )) cile, ) \* un pe )) tit ani ) mal fo )) lâtre, ) \* un jeune  
 )) homme ar ) dent au plai )) sir, ) \*\* a )) yant tous les ) goûts  
 pour )) jouer, ) \*\* fai )) sant ) tous les mé ) tiers pour )) vi-  
 ) vre; \* ) maître i )) ci, ) \* valet )) là, se ) lon qu'il )) plait ) à  
 la for )) tune! ) \*\*\* ) Ambiți )) eux ) par vani )) té', ) labo-  
 ri )) eux par ) nécessi )) té', ) mais pares )) seux ) \*\* a ) vec  
 dé )) li ) ces', ora )) teur se ) lon le dan )) ger, ) \*\* po )) ète  
 ) par ) délasse )) ment, ) \* musi )) cien ) par occa )) sion,  
 ) \* amou )) reux par ) folles bouf )) fées; ) \*\*\* ) j'ai tout )) vu,  
 ) \*\* tout )) fait, ) tout u )) sé. ) \*\*\* )) Puis, ) l'illusi ) on ) s'est  
 dé )) trui ) te', \* et )) trop ) désabu )) sé, ) \*\*\* ) désabu )) sé!  
 ) \*\* Su )) zon, ) \*\* Su )) zon, \*\* Su )) zon, ) \*\*\* ) que tu me  
 )) don ) nes de tour )) ments. ) \*\* J'en ) tends mar )) cher, ) \*\* on  
 )) vient. ) \*\* Voi )) ci l'ins ) tant de la )) cri ) se. \*\* ))).

## IX

### EXERCICES DE DICTION. — POÉSIE.

Les observations que nous avons présentées à propos de la lecture de la prose sont applicables à la lecture de la poésie, sauf que dans les vers il faut rigoureusement respecter la composition syllabique de la période rythmique, séparer les syllabes que la poésie disjoint et que la prose réunit, ne jamais faire entrer dans un même *temps* quatre syllabes, et par conséquent ne jamais syncoper les syllabes féminines qui comptent effectivement dans le vers. L'exemple tiré de la *Légende des Siècles* présente de nombreux enjambements avec chute de l'accent tonique. Or, de la comparaison de ce passage avec celui que nous avons emprunté à *Britannicus*, on conclura que, dans les vers classiques, la sensation de la période rythmique persiste malgré la vivacité du mouvement et la complexité du rythme, tandis qu'à l'audition des vers romantiques cette même sensation s'efface absolument, ce qui est en contradiction avec le but, le caractère et la loi fondamentale de toute poésie.

---



## PREMIER EXERCICE

## RACINE.

*Britannicus.* (Acte IV, scène I).

## AGRIPPINE.

)) \*\*\* ) Approchez- ) vous, Né )) ron', ) et pre ) nez votre  
 )) pla ) ce. \*\* ) \*\* On )) veut ) sur vos soup )) çons que je  
 ) vous satis )) fas ) se; \* J'i )) gno ) re de quel )) crime on  
 a ) pu me noir )) cir. ) \* De tous )) ceux ) -que j'ai )) faits  
 ) \*\* je )) vais ) vous éclair )) cir. ) \*\*\* ) Vous ré )) gnez :  
 ) \* vous sa )) vez ) \*\* com )) bien ) votre nais )) sance' ) En-  
 tre l'em ) pire et )) vous avait ) mis de dis )) tan ) ce. \* Les  
 )) droits ) de mes a )) yeux, ) \*\* que )) Rome ) a consa )) crés,  
 ) \* Étaient )) mê ) - me sans )) moi d'inu ) tiles de )) grés.  
 ) \*\*\* )) Quand de ) Britanni )) cus ) \*\* la )) mè ) re condam-  
 )) née, ) \*\* Lais )) sa ) de Claudi ) us' ) dispu ) ter l'hymé-  
 )) née, ) \*\* Par )) mi ) tant de beau )) tés' ) qui bri ) guèrent  
 son )) choix', ) Qui de ) ses affran )) chis mendi ) èrent les  
 )) voix'. ) Je souhai ) tai son )) lit ) dans la ) seule pen )) sée'  
 ) De vous lais ) ser au )) trône' ) où je se ) rais pla )) cée.  
 ) \*\*\* )) \*\*\* ) Je flé ) chis mon or )) guel' ; ) j'allai pri ) er  
 Pal )) las. ) \*\* Son )) maî ) tre, chaque )) jour, ) - cares ) sé  
 dans mes )) bras', ) Prit in ) sensible )) ment dans les ) yeux  
 de sa )) niè ) ce, \* L'a )) mour ) où je vou )) lais ame ) ner  
 sa ten )) dres ) se. \*\* )) Mais ce li ) en du )) sang' ) qui nous  
 joi ) gnait tous )) deux', ) Écar ) tait Claudi )) us ) \*\* d'un  
 )) lit ) incestu )) eux' : ) Il n'o ) sait épou )) ser ) \*\* la )) fil ) le  
 de son )) frè ) re. \*\* )) \*\*\* ) Le sé ) nat fut sé )) duit. ) \* Une  
 ) loi moins sé )) vè ) re \* Mit )) Clau ) de dans mon )) lit ) \*\* et  
 )) Rome ) à mes ge )) noux. ) \*\*\* )) \*\* C'é ) tait beau ) coup

pour )) moi', ) ce n'était ) rien pour )) vous. ) \*\*\* ) \* Je vous  
 )) fis, ) sur mes )) pas, ) \*\* en )) trer ) dans sa fa )) mi ) lle,  
 \*\* )) Je vous nom ) mai son )) gen ) dre et vous don ) nai sa  
 )) fil ) le : \*\* ) \* Sila )) nus, ) - qui l'ai )) mait, ) \*\* s'en )) vit  
 ) abandon )) né' ) Et mar ) qua de son )) sang ) \*\* ce )) jour  
 ) infortu )) né'. ) Ce n'était ) rien en )) core'. ) Eussiez-vous ) pu  
 pré )) ten ) dre Qu'un ) jour )) Claude ) - à son ) fils' )) dût pré-  
 fé ) rer son )) gen ) dre. \*\* )) De ce ) même Pal )) las ) j'im-  
 plo ) rai le se )) cours : ) \*\*\* )) Claude ) vous adop ) ta, ) \*\*  
 vain )) cu ) par ses dis )) cours', ) Vous appe ) la Né )) ron, ) et  
 du pou ) voir su )) pré ) me', Vou )) lut, ) avant le )) temps',  
 ) vous faire ) part lui- )) mê ) me. \* C'est a )) lors ) que cha-  
 )) cun rappe ) lant le pas )) sé', ) Décou ) vrit mon des )) sein  
 ) \*\* dé )) jà ) trop avan )) cé'. ) Que de ) Britanni )) cus la dis-  
 ) grâce fu )) tu ) re', Des a ) mis de son )) père ) exci ) ta le  
 mur )) mure. ) \* Mes pro )) mes ) ses \* aux )) uns éblou ) irent  
 les )) yeux. ) \*\* L'e )) xil ) me déli )) vra ) des plus ) sédi-  
 ti )) eux. ) \* Claude )) mê ) me, \* las )) sé de ma ) plainte éter-  
 )) nelle', ) Éloi ) gna de son )) fils ) \*\* tous )) ceux de ) qui le  
 )) zèle', ) Enga ) gé dès long )) temps à ) sui ) vre son des )) tin,  
 ) \*\* Pou )) vait du ) trône en )) cor' ) lui rou ) vrir le che )) min.  
 ) \* Je fis )) plus : ) \* je choi ) sis moi- )) mê ) me dans ma  
 )) sui ) te, \*\* )) Ceux à ) qui je vou )) lais qu'on li ) vrât sa  
 con )) duite. ) \*\* J'eus )) soin ) de vous nom )) mer', ) par un  
 con ) traire )) choix', ) Des gouver ) neurs que )) Rome hono-  
 ) rait de sa )) voix : ) \* Je fus )) sour ) - de à la )) bri ) gue \* et  
 )) crus ) la renom )) mée : ) \* J'appe ) lai de l'e )) xil, ) \* je  
 ti ) rai de l'ar )) mée' ) Et ce ) même Sé )) nèque ) et ce ) même  
 Bur )) rhus ) \* Qui de )) puis ) \*\*\* ) Rome a )) lors ) esti ) mait leurs  
 ver )) tus. ) \*\* De )) Claude ) en même )) temps épui ) sant les  
 ri )) ches ) ses, \* Ma )) main, ) sous votre )) nom, répan ) dait  
 ses lar )) gesses; ) \* Les spec )) ta ) - cles, les )) dons', ) invin-  
 ) cibles ap )) pas', ) Vous atti )) raient les ) cœurs du )) peuple

) et des sol )) dats', ) Qui d'ail )) leurs ) \* réveil )) lant leur  
 ten ) dresse pre )) mière', ) Favori ) saient en )) vous ) Germa-  
 ni ) cus, mon )) pé ) re. \*\* )) \* Cepen ) dant Claudi )) us  
 ) \*\* pen )) chait ) vers son dé )) clin. ) \*\* Ses )) yeux, ) long-  
 temps fer )) més, ) \*\* s'ou )) vri ) rent à la )) fin' : ) Il con ) nut  
 son er )) reur. ) \* Occu ) pé de sa )) crainte, ) Il lais ) sa  
 ) pour son )) fils ) échap ) per quelque )) plain ) te', Et vou )) lut,  
 ) mais trop )) tard, ) assem ) bler ses a )) mis; ) \*\* Ses )) gar-  
 ) des, son pa )) lais, ) \*\* son )) lit ) m'étaient sou )) mis'.  
 ) Je lui lais ) sai sans )) fruit ) consu ) mer sa ten )) dresse',  
 ) De ses der ) niers sou )) pirs ) je me ren ) dis mal )) tres ) se :  
 \* Mes )) soins ) en appa )) rence épar ) gnant ses dou )) leurs,  
 ) \* De son )) fils ) \* en mou )) rant lui ca ) chèrent les )) pleurs'.  
 ) Il mou )) rut. ) \* Mille )) bruits en ) cou ) rent à ma )) hon ) te',  
 J'arré ) tai de sa )) mort la nou ) velle trop )) prompte', ) Et  
 tan ) dis que Bur )) rhus ) \*\* al )) lait ) secrète )) ment', ) De  
 l'ar ) mée en vos )) mains exi ) ger le ser )) ment', ) Que vous  
 mar ) chiez au )) camp, ) \*\* con )) duit ) sous mes aus )) pi-  
 ) ces; \* Dans )) Ro ) me, les au )) tels ) \*\* fu )) maient ) de  
 sacri )) fi ) ces. \*\* )) Par mes ) ordres trom )) peurs, ) \* tout  
 le ) peuple exci )) té, ) \*\* Du )) prin ) ce déjà )) mort ) - de-  
 man ) dait la san )) té. ) \*\*\* En )) fin, ) des légi )) ons l'en-  
 ) tière ) obéis )) san ) ce, \* A )) yant de ) votre em )) pire  
 affir ) mé la puis )) san ) ce', On vit )) Claude; ) \* et le  
 )) peuple éton ) né de son )) sort, ) \*\* Ap )) prit ) en même  
 )) temps ) \* votre )) rè ) - gne et sa )) mort. ) \*\*\* )) C'est le  
 sin ) cère a )) veu ) que je vou ) lais vous )) fai ) re : \* Voi )) là  
 ) tous mes for )) faits'. ) En voi )) ci ) - le sa )) laire : ) \*\* Du  
 )) fruit de ) tant de )) soins ) \*\* à )) pei ) ne jouis )) sant',  
 ) En avez- ) vous six )) mois ) \*\* pa )) ru ) reconnais )) sant',  
 ) Que las ) sé d'un res )) pect' ) qui vous gê ) nait peut-  
 )) ê ) tre', Vous a ) vez affec )) té ) de ne me ) plus con-  
 )) naf ) tre. \* J'ai ) vu Bur )) rhus, ) \*\* Sé )) nèque ) ai-

gris ) sant vos soup )) çons', ) De l'in ) fidéli )) té } vous  
tra ) cer des le )) çons, ) \*\* Ra )) vis ) d'être vain )) cus ) dans  
leur ) propre sci )) ence. ) \*\* J'ai )) vu ) favori )) ser ) \*\* de  
)) vo ) tre confi )) ance, ) \*\* O )) thon, ) Seneci )) on', ) jeunes  
) voluptu )) eux', ) Et de ) tous vos plai )) sirs ) \*\* flat )) teurs  
) respectu )) eux. ) \*\* Et )) lors ) que\* ) vos mé )) pris exci ) tant  
mes mur )) mu ) res', Je vous )) ai deman ) dé rai )) son de  
) tant d'in )) jù ) res, \*\* ) Seul re )) cours ) - d'un in )) grat  
qui se ) voit confon )) du'; ) Par de nou ) veaux af )) fronts  
vous m'a ) vez répon )) du. ) \* Aujourd )) d'hui, ) \* je pro ) mets  
Ju )) nie ) à votre )) frère', ) Ils se ) flattent tous )) deux ) \*\*  
du )) choix ) de votre )) mè ) re. \*\* ) Que faites-)) vous? ) \*\* Ju-  
)) nie, enle ) vée à la )) cour, ) \*\* De )) vient ) en une )) nuit  
) \*\* l'ob )) jet ) de votre a )) mour; ) \*\* Je )) vois ) de votre  
)) cœur ) Octa ) vie effa )) cée, ) \*\* )) Prête à sor ) tir du )) lit  
) où je l'a ) vais pla )) cée, ) \*\* Je )) vois Pal ) las ban )) ni,  
) \* votre )) frère ) - arrê )) té', ) Vous atten ) tez en )) fin ) jus-  
qu'à ) ma liber )) té : ) \*\* Bur )) rhus ) ose sur )) moi ) \*\* por-  
)) ter ses ) mains har )) dies. ) \*\* Et )) lors ) que con-  
vain )) cu ) \*\* de )) tant ) de perfi )) dies, ) \*\*\* )) Vous de-  
) viez ne me )) voir ) que pour ) les expi )) er, ) \*\* C'est )) vous  
) qui m'ordon )) nez ) de me ) justifi )) er. ) \*\*\* ))).

---

## DEUXIÈME EXERCICE

**VICTOR HUGO.**

*Les Pauvres Gens.*

FRAGMENT.

) \*\*\* ) Qu'est-ce )) donc ) que Jean ) nie a )) fait ) chez  
cette )) mor ) te? \*\* )) Sous sa ) cape aux longs )) plis

) qu'est-ce ) donc qu'elle em )) por ) te' ; Qu'est-ce )) donc  
 ) que Jean ) nie em )) porte ) en s'en al )) lant? ) \*\* Pour-  
 )) quoi son ) cœur bat-)) il? ) \*\* Pour )) quoi son ) pas trem-  
 )) blant ) Se hâte- ) t-il ain )) si? ) \*\* D'où )) vient, ) qu'en  
 la ru ) elle, Elle )) court ) \* sans o )) ser regar ) der derrière  
 )) el ) le'? Qu'est-ce )) donc ) \* qu'elle )) cache ) avec un ) air  
 trou )) blé, ) \*\* Dans )) l'om ) bre sur son )) lit'? ) Qu'a-t-elle  
 ) donc vo )) lé? ) \*\*\* )) Quand elle ) fut ren ) trée au lo )) gis  
 ) \* la fa )) lai ) se Blanchis )) sait; ) \* près du )) lit elle ) prit  
 une )) chaise } Et s'as ) sit toute )) pâle; ) \* on eût )) dit  
 qu'elle a ) vait Un re )) mords ) \* et son )) front ) \*\* tom )) ba  
 ) sur le che )) vet', ) et par ins )) tants à ) mots ) entrecou-  
 )) pés sa ) bouche Par )) lait', pen ) dant qu'au )) loin ) \* gron-  
 )) dait la ) mer fa )) rou ) che. \*\* )) \*\*\* ) Mon pauvre  
 )) homme! ) ah! mon )) Dieu! ) que va-t-il )) dire'? ) il a dé )) ja  
 ) Tant de sou )) ci! ) \*\*\* )) Qu'est-ce' ) que j'ai fait )) là? ) \*\*\*  
 )) Cinq en ) fants sur les )) bras? ) \*\* Ce )) pê ) re qui tra-  
 )) vaille, ) Il n'avait )) pas as ) sez de )) peine; il ) faut que  
 )) j'ail ) le Lui don )) ner celle- ) là de )) plus. ) \*\* C'est  
 )) lui? ) Non. \* )) Rien. ) \* J'ai mal )) fait. ) \* S'il me )) bat,  
 je di ) rai : tu fais )) bien. ) \* Est-ce )) lui? ) Non. ) \* Tant  
 )) mieux. ) \*\* La ) porte )) bou ) ge comme ) Si l'on en )) trait.  
 ) \*\* Mais )) non. ) Voilà-t-il )) pas, ) \*\* pauvre )) hom ) me,  
 Que j'ai )) peur- ) de le ) voir ren )) trer ) moi, mainte )) nant!  
 ) \*\*\* )) Puis, ) el ) le demeu )) ra ) \*\* pen )) sive ) et frisson-  
 )) nant, ) \* S'enfon )) çant ) par de )) grés ) dans son an-  
 ) goisse in )) ti ) me, \*\* ) N'enten )) dant ) même )) plus ) \*\*  
 les ) bruits ) extéri )) eurs'; ) Les cormo )) rans ) \*\* qui  
 )) vont, ) comme de ) noirs cri )) eurs, ) \*\* Et )) l'onde, ) et  
 la ma )) rée, ) et le ) vent en có )) lè )) re; \* La )) por ) te  
 tout à ) coup s'ou )) vrit bru ) yante et )) claire, ) \*\* Et )) fit  
 ) dans la ca )) ba ) ne \* en )) trer ) un rayon )) blanc, ) \*\*\*  
 ) Et le pê )) cheur, ) \*\* traî )) nant son fi ) let ruisse )) lant,

) \*\* Jo )) yeux, pa ) rut au )) seuil ) \*\* et )) dit : ) c'est la ma-  
)) ri ) ne. \*\* ))).

) \*\*\* ) \*\* C'est )) toi ! cri ) a Jean )) nie ) \*\* et )) con ) tre  
sa poi )) trine Elle ) prit son ma )) ri comme on ) prend un  
a )) mant', ) Et lui bai ) sa sa )) ves ) te \* a )) vec ) empor-  
te )) ment. ) \*\* Tan )) dis ) que le ma ) rin di )) sait : ) \* me  
voi ) ci, )) fem ) me, \*\* ) Et mon )) trait ) sur son )) front,  
) qu'éclairait ) l'âtre en )) flam ) me, \* Son )) cœur ) bon et  
con )) tent ) que Jean ) nie éclai )) rait'. ) Je suis vo ) lé,  
dit- )) il; ) \*\* La )) mer ) c'est la fo )) rêt. ) \*\* Quel ) temps  
a-t-il )) fait' ? ) Dur'. ) Et la )) pê ) che' ! Mau )) vai ) se.  
Mais, vois- )) tu, ) \* je t'em )) brasse ) et me voi ) là bien  
) ai ) se. \*\* )) \*\*\* ) Je n'ai rien ) pris du )) tout', ) j'ai  
trou ) é mon fi )) let ) \*\* Le )) diable ) était ca )) ché' ) dans le  
) vent qui souf )) flait. ) \* Quelle )) nuit ! ) \* un mo )) ment,  
) \*\* dans )) tout ) ce tinta )) mar ) re, \* j'ai )) cru ) que le ba ) teau  
se cou )) chait' ) et l'a ) marre a cas )) sé. ) \* Qu'as-tu )) fait, ) toi,  
pen ) dant ce temps- )) là ? ) \*\* Jean )) nie ) eut un fris ) son  
dans )) l'ombre ) et se trou )) bla'. ) Moi ? dit- )) elle, ) \* Ah !  
mon )) Dieu ! ) rien', )) comme ) à l'ordi )) nai ) re j'ai cou )) su.  
) \* J'écou ) tais la )) mer ) comme un ton )) ner ) re, \* J'a-  
vais )) peur. ) \*\*\* )) Oui, l'hi ) ver est )) dur, ) mais c'est  
é )) gal. ) \*\* A )) lors ) \*\* trem )) blante, ain ) si ) \*\* que )) ceux  
qui ) font le )) mal, ) \* Elle )) dit : ) \* à pro )) pos, ) notre  
voi ) sine est )) mor ) te'. C'est hi )) er qu'elle a ) dû mou )) rir,  
) \*\* en ) fin n'im )) por ) te, \*\* ) Dans la soi )) rée, a ) près  
que vous ) fûtes par )) tis'. ) Elle )) laisse ) ses deux en-  
) )) fants ) qui sont pe )) tits'. ) L'un s'ap ) pelle Guil )) lau ) me  
\* et )) l'au )) tre Made )) lei ) ne, \*\* )) L'un qui ne ) marche  
) pas, ) \*\*\* )) l'autre qui ) parle à )) pei ) ne. \* La )) pau-  
) vre bonne )) femme é ) tait ) dans le be )) soin. ) \*\*\* )) L'homme  
) prit un air )) grave ) et je ) tant dans un )) coin' ) Son bon-  
) net de for )) çat mouil ) lé ) par la tem )) pê ) te : \*\* ) Dia-

ble! )) dia ) ble! \* dit- )) il, ) en se grat- ) tant la )) têt ) te!  
 \*\* )) Nous a ) vions cinq en )) fants, ) \*\* ce )) la va ) faire  
 )) sept. ) \*\* Dé )) jà, ) dans la sai ) son mau )) vaise ) on se  
 pas )) sait De sou ) per quelque )) fois. ) \*\* Com )) ment ) al-  
 lons-nous )) fai ) re. \*\* ) Bah! tant )) pis! ce.n'est ) pas ma  
 )) fau ) te'. C'est l'af )) fai ) re Du bon )) Dieu. ) \* Ce sont )) là  
 ) des acci ) dents pro )) fonds. ) \* Pourquoi )) donc a-t-il ) pris  
 leur )) mère ) à ces chif )) fons? ) \*\* C'est )) gros ) comme  
 le )) poing'. ) Ces choses- ) là sont )) ru ) des. \* Il )) faut ) pour  
 les com )) prendre avoir ) fait ses é )) tu ) des. \*\* ) Si pe )) tits!  
 on ne ) peut leur )) di ) re : travail )) lez. ) \*\*\* )) Femme, ) va  
 les cher )) cher. ) \*\*\* )) S'ils se ) sont réveil )) lés ) \*\* Ils  
 )) doi ) vent avoir )) peur, ) \*\* tout )) seuls a ) vec la )) mor ) te'.  
 C'est la )) mè ) re, \* vois- )) tu, ) \*\* qui )) frappe ) à notre  
 )) porte; ) \*\* Ou )) vrons aux ) deux en )) fants, ) nous les  
 ) mêlerons )) tous; ) \*\* Ce )) la ) nous grimpe ) ra le )) soir  
 ) sur les ge )) noux. ) \* Ils vi )) vront, ) ils se )) ront ) frère  
 et ) sœur des cinq )) au ) tres. \*\* ) Quand il ver )) ra qu'il  
 ) faut nour )) rir a ) vec les )) nô ) tres, \*\* )) Cette ) petite )) fille  
 ) et ce pe ) tit gar )) çon, ) \* Le bon )) Dieu ) nous fera )) prend-  
 dre ) plus de pois )) son. ) \*\*\* )) Moi, je boi ) rai de )) l'eau,  
 ) \* je fe ) rai double )) tâ ) che. \* C'est )) dit. ) Va les cher-  
 )) cher'. ) Mais qu'as- )) tu? ) \* Ça te )) fâ ) che? D'ordi )) naire  
 tu ) cours plus )) vi ) te que ce )) la. ) \*\*\* )) Tiens, ) \*\* dit-  
 )) elle en ou ) vrant les ri )) deaux ) \* les voi )) là! ) \*\*\* ))).





DEUXIÈME PARTIE

L'INTONATION



# L'INTONATION

---

## I

### CONSTITUTION DE LA VOIX.

Nous n'avons jusqu'à présent parlé que du rythme, c'est-à-dire de la progression du son dans le temps par mouvements périodiques. Nous avons cependant été obligé d'introduire la notion de l'intensité. C'est elle qui nous a servi à distinguer les *temps* forts des *temps* faibles, et à marquer le moment initial de chaque *temps*. Nous devons ici aborder l'étude complète du phénomène vocal.

On sait la différence essentielle qui existe entre l'intensité et la hauteur d'un son. L'intensité croît comme l'amplitude, et la hauteur comme le nombre des vibrations. Théoriquement, si nos cordes vocales sont disposées pour émettre un son, l'intensité dépendra de l'amplitude de leurs vibrations, ou, ce qui revient au même, de leur vitesse, par conséquent de la force du courant d'air qui passe à travers la glotte réduite à une fente

linéaire. Nous obtenons donc une plus grande intensité au moyen des muscles de l'expiration. Si nous voulons produire un son plus aigu, nous devons augmenter la tension des cordes vocales et diminuer la longueur de leur partie vibrante. Nous obtenons ainsi un son qui est le résultat d'un nombre de vibrations plus grand. Toutefois, on voit que, si nous voulons émettre un son aigu d'une intensité égale à celle d'un son précédent plus grave, il nous faudra agir sur les muscles du larynx et augmenter en même temps la tension des muscles expirateurs, puisque pour mettre en branle une corde plus courte il faut déployer une énergie plus grande.

Pratiquement, il est très important, au point de vue de la diction, de savoir qu'en augmentant l'intensité d'un son nous avons une certaine tendance à l'élever. En effet, il nous est assez difficile d'empêcher qu'une partie de la force nerveuse, nécessaire à la tension énergique des muscles expirateurs, ne se communique pas aux nerfs qui se rendent aux muscles du larynx, et, en augmentant la tension de ceux-ci, comme par influence, ne fasse un peu monter le son. Une dépense exagérée d'intensité a donc presque toujours pour résultat d'élever la hauteur des sons émis et de pousser notre voix dans le registre aigu. C'est ce qu'on appelle *crier*, ce qui est chez un acteur le défaut le plus insupportable.

En dehors de l'intensité et de la hauteur, les sons se distinguent les uns des autres par une qualité particulière qu'on appelle le *timbre*. Grâce aux travaux des physiciens modernes, la théorie des sons partiels ou

harmoniques est aujourd'hui universellement répandue. On sait que la sensation produite sur notre oreille par un son que nous croyons simple est au contraire très complexe. Non seulement le son total d'une corde mise en vibration comprend le son fondamental produit par cette corde vibrant dans toute son étendue, mais encore les sons de plus en plus aigus produits par la moitié, le quart, le cinquième, le sixième, le septième, etc., de cette corde. De telle sorte que, si nous représentons par 1 le nombre des vibrations du son fondamental, le son total sera composé d'une série infinie de sons, dont les nombres des vibrations croîtront comme la suite naturelle des nombres 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc. Ces sons partiels prennent le nom d'harmoniques du son fondamental. Or le timbre n'est autre chose que la qualité sonore qui résulte du nombre et de l'intensité relative des harmoniques qui s'ajoutent au son fondamental. En augmentant ou en diminuant l'intensité de tel ou tel harmonique, on modifie donc le timbre d'un son qui pourra rester cependant identique à lui-même, quant à l'intensité et à la hauteur du son fondamental. Le moyen le plus simple de modifier l'intensité de tel ou tel harmonique, consiste à recueillir le son dans des résonnateurs, qui nous renvoient le son modifié par l'ampleur qu'ils donnent aux harmoniques en affinité d'accord avec la masse d'air du résonnateur.

C'est exactement ce qui se passe pour la parole. Au sortir du larynx, le son a une certaine intensité et une certaine hauteur; il est reçu par la bouche, qui, suivant la forme intérieure qu'elle affecte, éteint ou am-

plifie quelques-uns des harmoniques, et produit des sons de timbres différents, quoique d'une intensité et d'une hauteur identiques. Le timbre est donc indépendant de l'intensité et de la hauteur. La série des voyelles offre une série de sons à timbres différents. On peut donc dire que la parole humaine est obtenue au moyen d'une série d'instruments de même nature, mais de formes différentes, dont nous jouons alternativement. Pour chaque voyelle, nous modifions légèrement la forme du résonateur; la masse d'air que contient la bouche se trouve par suite accordée différemment, et en développant tel ou tel harmonique produit les sons à timbres différents, que nous nommons *a, é, i, o, u*.

Quant à la hauteur, nous devons considérer le larynx comme un instrument pouvant émettre un son à une hauteur quelconque, dans des limites inférieures et supérieures déterminées, en allant du grave au médium et à l'aigu, et en revenant de l'aigu au médium et au grave. Toutefois, dans la voix parlée nous montons d'un son à un autre en passant très rapidement par les degrés intermédiaires, tandis que dans le chant nous nous portons immédiatement à la hauteur voulue, sans faire entendre aucun des sons inférieurs qui précèdent celui que nous voulons émettre. Cette traînée de la voix est très rapide, on le conçoit, et les sons inférieurs à celui que nous voulons émettre, et que nous quittons à son tour, nous sont masqués par leur faible intensité, ainsi que par les bruits produits par les consonnes qui précèdent ou suivent les voyelles. C'est comme une courbe qui n'aurait qu'un point de tangence avec un

degré quelconque de l'échelle musicale ; et, puisque dans la parole nous ne tenons pas le son en le maintenant musicalement à une même hauteur, nous ne pouvons qu'imparfaitement apprécier si la courbe vocale n'atteint pas, ou touche par un point tangentiel, ou dépasse le degré exact de l'échelle musicale. Ce n'est ainsi qu'approximativement que notre voix, dans le langage parlé, se pose sur les degrés de l'échelle musicale. Mais il est évident que plus la fraction qui pourrait exprimer cette approximation est petite, plus la voix est juste et nous cause de plaisir. Une voix juste est un don naturel d'un prix inestimable ; c'est la moitié de l'art de la diction.

La voix considérée en elle-même, indépendamment du plaisir qu'elle cause à notre oreille, monte ou descend une gamme chromatique à intervalles extrêmement petits, et les sons qu'elle peut émettre, quels qu'ils soient, ne sont ni plus ou moins justes ni plus ou moins faux les uns que les autres. C'est notre oreille qui établit une distinction importante entre les sons, admet les uns comme agréables et rejette les autres comme désagréables, sans que d'ailleurs cette distinction soit absolue et fondée à raison, puisque nous voyons l'oreille, par une sorte d'éducation ou de longue habitude, faire passer un son, jadis réputé désagréable, dans la série des sons acceptés actuellement comme agréables.

Ainsi, à côté de notre larynx qui reste indifférent à la justesse des sons, notre oreille, au contraire, soumet et rappelle constamment notre voix aux lois de l'harmonie, qui sont approximativement les mêmes, qu'il s'a-

gisse de sons successifs ou de sons simultanés. Or, notre oreille, parmi les sons innombrables qui peuvent exister entre un son et son octave, c'est-à-dire entre un son et celui que donne un nombre double de vibrations, en choisit quelques-uns, par un instinct esthétique très sûr, dont les nombres de vibrations sont dans des rapports numériques simples avec le nombre de vibrations du son fondamental. Ces sons privilégiés constituent la gamme. Les peuples de race européenne sont sous l'empire de la gamme dite diatonique, composée de sept sons dont les nombres de vibrations sont avec celui du son fondamental dans des rapports simples, exprimés par la série numérique suivante : 1,  $9/8$ ,  $5/4$ ,  $4/3$ ,  $3/2$ ,  $5/3$ ,  $15/8$ , 2. A partir du son fondamental les termes portent les noms de seconde, de tierce, de quarte ou sous-dominante, de quinte ou dominante, de sixte, de septième et d'octave. Les rapports les plus simples et les plus agréables à l'oreille sont ceux de quinte, ensuite ceux de quarte, puis ceux de sixte et de tierce, et enfin ceux de seconde et de septième. Il n'y a aucune raison de supposer que la parole échappe à l'empire de la gamme diatonique, mais elle s'y soumet avec une liberté que n'a pas le chant. Il lui suffit d'une approximation satisfaisante pour l'oreille; et d'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, elle a d'autant plus de charme que l'approximation est plus grande.

Si maintenant nous considérons que le larynx, entre le son le plus grave et le plus aigu qu'il puisse émettre, donne tous les sons intermédiaires, nous pouvons prendre un son quelconque pour premier terme de la gamme;



immédiatement, dans toute l'échelle vocale tous les sons correspondant à un degré de la gamme se trouveront esthétiquement déterminés pour notre oreille. Le rapport de la gamme avec l'échelle vocale s'appelle le ton et le premier terme de la gamme, la note fondamentale, prend le nom de tonique. Si donc nous supposons le premier terme de la gamme placé vis-à-vis d'un autre terme de l'échelle vocale, nous changeons la tonique et par suite le ton. Il faut, par conséquent, bien concevoir que changer de ton c'est changer de plan vocal, c'est élever ou abaisser le niveau vocal.

Le changement de ton se présente sous deux aspects différents. Premièrement, après avoir dit une phrase sur un certain ton, si nous trouvons qu'il est trop bas, nous prendrons pour redire cette phrase un ton plus élevé; en d'autres termes, nous élèverons le niveau vocal. Cette opération prend le nom de transposition; elle consiste à transporter une phrase d'un ton trop bas dans un ton plus élevé, ou *vice versa* d'un ton trop élevé dans un ton plus grave. Seconde ment, après avoir parlé un instant dans un certain ton, si nous sentons la nécessité d'élever ou d'abaisser momentanément le niveau vocal, nous passerons d'un ton à un autre et nous exécuterons ce que les musiciens appellent une modulation. Disons, sans explication technique, que parmi les différents tons que peut choisir la voix, il y en a qui ont les uns pour les autres plus ou moins d'affinité. Si les gammes de deux tons différents n'ont que peu de notes dissemblables entre elles, ces deux tons sont dits voisins ou relatifs, et il est très facile de pas-

ser de l'un à l'autre. Si, au contraire, les gammes de ces deux tons ont beaucoup de notes dissemblables, ces deux tons sont dits éloignés, et il nous est plus difficile de passer de l'un à l'autre.

Il est assez difficile de définir l'impression que la tonalité cause à notre oreille. Dans la modulation, l'effet est très sensible parce que précisément il est relatif. Théoriquement, entre un ton et un autre il n'y a d'autre différence qu'une élévation du plan vocal, puisque rien n'est changé dans les relations des termes de la gamme. Dans la musique, le choix du ton dépend souvent de convenances instrumentales, tel ton exigeant ou non telles notes bonnes ou médiocres sur tel instrument. Dans la voix, il faut d'abord faire attention que l'élévation successive du plan vocal entraîne l'apparition de notes de plus en plus aiguës, notes défavorables puisqu'elles sont aux limites de notre voix. Mais surtout il faut considérer que dans l'élévation du ton les nombres de vibrations des notes de la gamme sont tous multipliés par un certain coefficient, lequel, en remontant subjectivement de l'effet à la cause, représente un accroissement de tension musculaire, de mouvement nerveux, et par conséquent d'effort intellectuel et moral, et lequel, en allant objectivement de la cause à l'effet, détermine un accroissement de mouvement musculaire et nerveux, dont la sensibilité de l'auditeur est simultanément affectée. L'effort qui nous fait élever le ton se traduit chez l'auditeur par une sensation plus aiguë. Le phénomène de la tonalité a donc pour antécédent et pour conséquent un double travail cérébral, identique

de nature et d'intensité ; et c'est elle qui établit ainsi une correspondance exacte, au moyen de l'organe de la parole et de celui de l'ouïe, entre deux êtres qui pensent. Toutefois, il faut bien comprendre que la tonalité n'est pas la messagère de nos idées ; mais elle en plaide la cause, en portant dans la sensibilité d'autrui un ébranlement identique à celui dont est affectée notre propre sensibilité. En d'autres termes, la tonalité établit une sorte de sympathie nerveuse entre deux êtres qui communiquent entre eux par la parole.

Nous n'entrerons pas à ce sujet dans de plus grands détails. Nous avons rassemblé un certain nombre de notions indispensables pour l'intelligence de ce qui va suivre. Elles seront inutiles, en partie, aux personnes qui connaissent la musique ; elles seront à peine suffisantes à celles qui n'en possèdent pas les éléments. Les professeurs devront donc pousser plus loin ou parfaire nos explications dans la mesure qui leur paraîtra nécessaire. Nous ajouterons que, ce que tout le monde sait, l'étendue de la voix est beaucoup moindre quand nous parlons que lorsque nous chantons. C'est un effort très considérable qui dans le chant recule les limites inférieures et supérieures de notre voix. En chantant, celle-ci se meut dans l'intervalle de deux octaves approximativement ; en parlant, elle se renferme dans un intervalle de dixième et n'en sort qu'exceptionnellement dans les moments pathétiques. On monte un peu plus haut en employant la voix dite de tête, mais on s'expose ainsi à produire des sons criards ou même décidément faux. On doit donc éviter de se servir de ce pro-

cédé dangereux, si on n'est pas absolument sûr de sa voix. D'ailleurs on voit que, puisque l'étendue de la voix dépasse une octave, on peut parler et par suite moduler dans tous les tons.

## II

### DES ÉLÉMENTS MÉLODIQUES.

Le lecteur a vu dans le chapitre précédent que le timbre est indépendant de la hauteur d'un son. Nous verrons plus loin cependant qu'il y a une restriction à faire à cette affirmation. Ici nous pouvons la considérer comme généralement vraie. Les voyelles dont nous nous servons, et qui forment la partie sonore de toute syllabe, n'ont pas une hauteur qui leur soit propre. La série complète des voyelles *an, on, un, in, eu, ou, a, é, î, o, u*, représente une suite de sons à timbre différent, susceptibles de se placer à des hauteurs diverses, et d'occuper des degrés très variés sur l'échelle musicale.

La première question à résoudre est donc celle-ci : comment déterminons-nous les hauteurs auxquelles nous devons placer les différentes syllabes que nous avons à émettre ? Par exemple, quand nous prononçons le mot *immobilité*, à quelles hauteurs devons-nous porter les syllabes *im, mo, bi, li, té* ? Il est certain que, d'une part, nous n'apercevons aucune raison déterminante de la hauteur de ces syllabes successives, et que, d'autre part, nous n'éprouvons cependant aucune hésitation dans la prononciation de ce mot. C'est que ce

problème se rapporte à la constitution même du langage : c'est le premier que l'homme a été appelé à résoudre dans la formation des mots. En effet, les mots n'ont cessé d'être une agglomération flottante de sons fortuitement réunis et n'ont été réellement constitués que lorsque les hauteurs relatives des syllabes composantes ont été elles-mêmes fixées d'une façon certaine. Un mot est donc une réunion de syllabes formant un dessin mélodique d'une forme déterminée, que les générations se transmettent traditionnellement, mais qui est susceptible, comme toutes les choses humaines, de se corrompre ou de se modifier. Pour bien parler ou pour bien lire, il est indispensable de rectifier par une étude attentive les vices de prononciation qui proviennent soit d'une influence provinciale, soit de mauvaises habitudes contractées dès l'enfance. Altérer la hauteur relative d'une des syllabes composantes d'un mot, c'est altérer le dessin mélodique ; et une seule modification dans la hauteur d'une syllabe dénature le mot et souvent en change complètement le sens.

Ainsi une des plus grandes difficultés apparentes de la diction, et celle qui se présente tout d'abord, se trouve résolue par la constitution même du langage. Sans doute ce sont à des considérations harmoniques très délicates que les hommes ont instinctivement obéi dans la formation des mots ; mais nous n'avons pas ici à les rechercher. Nous avons reçu de nos ancêtres les mots tout formés dont nous nous servons ; et la première partie de notre vie est consacrée à l'étude du langage, c'est-à-dire à observer les rapports que ces éléments

mélodiques ont avec les idées, à les graver dans notre mémoire, et à apprendre leur prononciation exacte.

Les mots sont ainsi des dessins mélodiques, dont toutes les syllabes ont les unes par rapport aux autres une hauteur relative déterminée. Il suit de là que, dès que nous plaçons la première syllabe d'un mot à un degré quelconque de l'échelle vocale, les hauteurs des autres syllabes sont du même coup déterminées, puisqu'elles sont avec la première dans une relation de hauteur invariable. Notre voix exécute instantanément, et sans la moindre difficulté, une transposition et porte à volonté ce mot du registre grave dans le médium ou dans le registre aigu. La première syllabe d'un mot est donc déterminante de la tonalité à laquelle se soumettront toutes les autres syllabes; c'est elle que notre oreille rapporte à un certain plan vocal, au-dessus ou au-dessous duquel toutes les autres syllabes s'ordonnent successivement suivant leurs hauteurs relatives.

D'après ce qui précède, on voit qu'un mot est un tout composé de syllabes qu'un lien rigide et inextensible maintient à leurs hauteurs relatives. Mais nous n'avons là que le corps du mot, si je puis m'exprimer ainsi, et il est une syllabe, la syllabe accentuée, celle qu'on appelle la syllabe tonique, qui en est en quelque sorte la tête. Cette syllabe n'est pas réunie aux précédentes par un lien rigide, mais au contraire par une sorte d'articulation. C'est par excellence la syllabe sensible et expressive, et l'articulation qui l'unit au mot qu'elle termine lui permet de se mouvoir dans le plan vertical des hauteurs. Par exemple, dans les deux mots *immo-*

*bilité, intempérance*, les syllabes atones *immobili* et *intempé* ont des hauteurs relatives fixes, tandis que les syllabes toniques *té* et *rance* auront des hauteurs variables qui seront déterminées par l'expression, et nous pourrons à volonté les élever au-dessus ou les abaisser au-dessous du plan vocal auquel nous aurons rapporté ces mots. Nous ne sommes pas libres de modifier la relation de hauteur qui fait des syllabes antérieures un dessin mélodique toujours identique à lui-même, mais nous le sommes de porter plus haut ou plus bas la syllabe accentuée. Quand nous prononçons, par exemple, le mot *immobilité*, il nous est loisible après avoir prononcé, dans une tonalité quelconque, le dessin mélodique fixe formé par les syllabes *immobili*, de dire la dernière syllabe *té*, soit en montant, soit en descendant.

Si maintenant nous considérons que lorsque nous prononçons un mot isolément, sans aucune intention de lui donner une suite quelconque, nous devons précisément indiquer à l'oreille qu'elle n'a plus à entendre aucun mot postérieur, il sera nécessaire que la voix se soumette à la loi esthétique et musicale qui veut que l'oreille ne juge une suite de sons absolument terminée que lorsque, après avoir été affectée par des sons de hauteurs diverses, elle est ramenée à la tonique, c'est-à-dire au son fondamental qui lui fait entendre, dans le riche développement de ses harmoniques, comme un résumé des termes de la gamme choisie. Il faut donc que la voix, qui pour les syllabes précédentes se porte soit au-dessus, soit au-dessous du plan vocal, y ramène



la dernière syllabe et fasse entendre à l'oreille la tonique de la gamme choisie. Ce retour de la voix au plan vocal est ce qu'on appelle une cadence mélodique, parce que, dans le plus grand nombre des cas, c'est une chute de la voix.

Une cadence doit être tout à la fois un repos pour la voix, un repos pour l'oreille et aussi un repos pour l'esprit. Toutes les syllabes que nous prononçons successivement sont des notes, et peuvent se porter sur tous les degrés de la gamme, aussi bien sur la tonique que sur la dominante; on peut même dire que la tonique et la dominante sont les deux notes qui dans le langage reviennent le plus souvent; et cependant chaque syllabe ne forme pas une cadence. Pour qu'il y ait cadence, il faut qu'il y ait coïncidence entre le son et le sens, le son impliquant le repos musical, le sens le repos logique, le premier satisfaisant aux exigences de l'oreille, le second aux exigences de l'esprit. La cadence est donc une sorte de ponctuation tout à la fois musicale et logique. Or ce double repos de la voix et de l'esprit peut être plus ou moins complet. On appelle cadence mélodique parfaite toute cadence qui est à la fois un repos définitif pour l'oreille et pour l'esprit; demi-cadence mélodique toute cadence qui n'est qu'un repos relatif pour l'oreille et pour l'esprit. Quant aux quarts de cadence, qui n'impliquent qu'un repos léger et passager, c'est ce que, dans un chapitre antérieur, j'ai appelé des cadences prosodiques, parce qu'elles se distinguent surtout par l'*ictus* rythmique et par un allongement de la syllabe cadencée.

On comprendra mieux maintenant ce qu'on appelle la cadence du langage. Faire sentir la cadence, c'est marquer la fin relative des différentes parties composantes d'une phrase par des inflexions de voix qui impliquent pour l'oreille et pour l'esprit un repos relatif, et c'est faire sentir les divisions plus petites de ces parties par l'allongement des syllabes finales et rythmiques, qui offrent ainsi à l'oreille et à l'esprit des repos passagers.

Les mots étant des éléments mélodiques, dont les syllabes ont des hauteurs relatives invariables et dont la syllabe accentuée, d'une hauteur variable, forme une cadence, nous en déduirons que la mobilité mélodique des mots est en raison inverse du nombre des syllabes. Les mots d'une syllabe sont mélodiquement d'une extrême mobilité, tandis que les mots de cinq ou six syllabes sont d'une mobilité beaucoup plus restreinte. Mais les mots ne se présentent pas isolés dans le discours ; ils s'unissent et forment des groupes, quelques-uns d'entre eux n'ayant pour ainsi dire pas, en général, d'existence propre. Ainsi, au point de vue de l'intonation, nous devons considérer ces groupes inséparables comme des éléments mélodiques simples, presque semblables aux mots. A moins d'une intention particulière, qui fait jouer momentanément aux articles, aux pronoms, aux prépositions, un rôle personnel qu'ils n'ambitionnent généralement pas, il faut traiter ces groupes comme des mots, c'est-à-dire comme des groupes de syllabes à hauteurs relatives déterminées. C'est d'ailleurs ce que la voix fait instinctivement, j'entends dans

la parole, où, quand elle n'est pas sous l'influence d'une émotion pathétique, elle évite avec soin la mobilité mélodique du chant. Toutefois il faut restreindre cette simplification mélodique aux groupes grammaticaux inséparables.

Le discours se compose ainsi d'une suite de mots ou de groupes ordinairement inséparables, pour la lecture desquels la science du langage, qui est le résultat de la tradition et de l'éducation, tient lieu de règles mélodiques. La première syllabe de ces mots ou de ces groupes détermine le plan vocal par rapport auquel s'ordonnent les différentes syllabes; et la syllabe accentuée de ces mêmes mots ou groupes de mots en indique la fin par une cadence, soit prosodique, soit mélodique, selon que le repos de l'idée et du son doit être passager, relatif ou définitif. C'est ici que commence la difficulté, et le problème que nous avons à résoudre peut se poser ainsi : le discours se composant de mots ou de groupes de mots, dont les dessins mélodiques nous sont fournis par la tradition et par l'éducation, quelles sont les raisons qui peuvent nous déterminer dans le choix du plan vocal auquel nous devons les rapporter? En d'autres termes, quelles sont les raisons qui nous font tour à tour élever et abaisser la voix?

Quand nous avons étudié le rythme, nous avons vu le rôle important que jouait l'intensité. C'est elle qui nous permet de faire sentir à l'oreille le moment initial des *temps* et qui dans les mesures nous permet de distinguer les *temps* forts, faibles ou demi-forts. Le premier rôle de l'intensité est donc d'éveiller plus ou moins forte-

ment l'attention, et de diviser une suite d'objets par groupes distincts en portant l'attention sur les plus importants. Les objets qui nous sont ainsi présentés nous frappent plus ou moins fortement. C'est donc par de justes effets d'intensité que nous répandons la clarté dans le discours en mettant chaque objet, chaque idée incidente au plan qu'elle doit hiérarchiquement occuper, et en lui donnant toute sa valeur actuelle et relative. Mais l'intensité ne nous procure que des sensations plus ou moins fortes, toujours identiques à elles-mêmes. D'ailleurs lorsque l'intensité, qui est au commencement de tout phénomène physiologique, veut produire un effet particulier qui ne soit pas purement et simplement de la force, elle se déguise en quantité quand elle persiste, en acuité quand elle s'emploie à faire vibrer des cordes vocales préalablement raccourcies et retendues. Or nous n'avons pas un sens spécial qui nous permette de mesurer exactement l'intensité en tant que force ; tandis qu'au contraire notre oreille est merveilleusement construite pour analyser les effets de l'acuité. A mesure que nous augmentons la hauteur d'un son, la sensation qu'il nous fait éprouver se différencie nettement ; elle est si distincte que nous en pouvons conserver le souvenir, et qu'avec un peu d'habitude nous pouvons émettre immédiatement un son à telle ou telle hauteur demandée. Le mouvement vibratoire de nos cordes vocales est comme l'épanouissement extérieur du mouvement vibratoire intense qui se produit dans les centres nerveux. Il y a là, entre la cause et l'effet, un rapport d'une richesse et d'une délicatesse infinies, qui fait de l'acuité l'expres-

sion la plus saisissante des émotions qui agitent notre âme et troublent notre être. C'est ainsi, au moyen de l'acuité relative des sons, que nous parvenons à exprimer les rapports moraux ou intellectuels les plus délicats et les plus subtils. Dans l'art qui est le domaine exclusif des sentiments généraux, dans la musique, c'est cette propriété psychologique de l'acuité qui est la base du sens mélodique.

De la nature de l'intensité et de l'acuité nous déduisons donc cette considération générale que, si par l'intensité nous mettons nos idées et nos sentiments en relief, et si nous donnons à chaque partie composante du discours la valeur actuelle et relative qui lui est propre, nous exprimons par l'acuité les relations logiques de nos idées et les relations psychologiques de nos sentiments. Le mouvement vertical du son (si l'on peut s'exprimer ainsi) est proportionnel au mouvement passionnel qui nous anime.

Dans un texte musical, le mouvement et l'intensité ne sont indiqués que d'une façon générale qui laisse un champ fort vaste à l'interprétation, tandis que la hauteur des sons et leurs rapports mélodiques sont immuablement fixés. Cela tient à ce que le sens mélodique est ce qu'il y a de plus intime et de plus personnel. Une modification mélodique change la nature même du sentiment exprimé, tandis qu'une modification dans le mouvement ou dans l'intensité altère sans doute l'expression du sentiment, mais ne le dénature pas; elle lui enlève sa vivacité ou son énergie, mais non sa qualité intrinsèque. C'est là une différence essentielle entre

un texte musical et un texte littéraire. Dans l'un, le mouvement et l'intensité sont indiqués approximativement et la hauteur relative des sons d'une façon absolue, tandis que, dans l'autre, ni le mouvement, ni l'intensité, ni les hauteurs mélodiques ne sont indiqués par l'écrivain ou par le poète. Cela tient précisément à ce que l'expression mélodique est à elle-même sa propre fin et que, n'étant ni intellectuelle ni morale, elle se prête aux sentiments divers qui agitent les auditeurs et s'adapte à la disposition de leur âme. L'expression littéraire a, au contraire, un caractère intellectuel et moral, et est l'expansion directe du sentiment particulier qui remplit l'âme du poète. Ce qui donc est immuable, c'est ce sentiment; c'est la pensée, c'est l'idée ou l'image. Tous les auditeurs d'un texte littéraire conçoivent à la fois le même sentiment, la même pensée; et la même idée se peint dans leur imagination; mais ce qui diffère chez chacun d'eux, c'est précisément non seulement la vivacité, l'énergie du sentiment éprouvé, mais encore la portée intellectuelle, la profondeur morale et la richesse de l'imagination. Pour que la pensée plaise à l'auditeur et le subjugue, il faut donc qu'elle soit en concordance parfaite avec sa nature morale, avec son tempérament physique et avec son développement intellectuel. Le texte littéraire est comme un souple vêtement, qui se prête aux formes idéales de chaque esprit. Chacun des auditeurs admire avec une égale bonne foi ce qu'il trouve de parfaitement adéquat entre le texte littéraire et sa propre pensée, sans s'apercevoir que la grandeur de la pensée ou la beauté du sentiment qui

force son admiration n'a justement d'autre étalon que sa puissance intellectuelle ou son élévation morale. La musique et la poésie présentent donc des phénomènes d'ordre inverse, ce qui nous explique pourquoi le dessin mélodique est dans l'une invariablement fixé, et dans l'autre conditionné par l'étendue et la puissance de notre esprit, et par la sensibilité de notre âme.

C'est pourquoi, en ce qui concerne le dessin mélodique, la diction ne peut être soumise à des règles absolues. Ce qu'il y a de déterminé l'a été par la constitution même du langage, et se réduit au dessin mélodique des mots et des groupes invariables. L'élément mélodique est donc le seul point fixe, tandis que le dessin mélodique du moindre membre de phrase est soumis à des variations qui ont leur cause dans la personnalité même de chaque acteur ou de chaque lecteur. C'est là ce qu'on ne saurait trop admirer dans la poésie : c'est ce respect non seulement de la personnalité de l'écrivain, mais encore de la personnalité de ceux qui l'interprètent.

Dans les chapitres suivants, nous allons aborder la lecture mélodique ; nous avons voulu tout d'abord bien pénétrer le lecteur de la largeur d'esprit qu'il est nécessaire d'y apporter. Mais nous nous efforcerons de fournir une méthode d'analyse qui puisse permettre à chacun de résoudre le problème mélodique, conformément à sa propre manière de sentir. Plus encore que dans le rythme, la liberté de l'artiste doit être respectée : on ne rend bien que les sentiments que l'on éprouve. C'est d'ailleurs cette liberté qui fait de la diction un art dans

toute la force du terme : c'est une création au même titre, sinon au même degré, que la poésie elle-même. Les plus douces larmes que nous devons à Racine nous ont été arrachées par les artistes de génie qui nous interprétaient ses œuvres.



### III

#### DE LA PÉRIODE MÉLODIQUE.

La période mélodique correspond exactement à la phrase logique. De même que celle-ci peut se composer d'un ou de plusieurs membres de phrases, de même la période peut se composer d'un ou de plusieurs membres mélodiques. Dans le discours écrit, les divers membres de phrases se distinguent les uns des autres au moyen de signes de ponctuation, ou de mots qui les conjoignent, lesquels déterminent non pas un arrêt du sens, mais des rapports plus ou moins lointains du sens particulier des membres avec le sens général de la phrase. Ce sont précisément ces rapports multiples et variés, indiqués aux yeux par la ponctuation, que la diction doit s'efforcer de rendre sensibles à l'oreille de l'auditeur. Deux sens sont tour à tour appelés à sentir les rapports des idées exprimées : premièrement la vue, quand nous lisons nous-mêmes ; deuxièmement l'ouïe, quand nous entendons lire. Quand nous faisons une lecture à haute voix, nos yeux reçoivent du texte imprimé une suite d'impressions qui leur sont transmises par le moyen de signes graphiques, et que nous devons transmettre à l'oreille de nos auditeurs au moyen d'inflexions de la

voix. Il y a donc transport d'un sens à l'autre, du sens de la vue à celui de l'ouïe. Ce que nous devons nous efforcer d'atteindre, c'est la correspondance parfaite des sensations visuelles, produites par les signes graphiques, et des sensations auditives, produites par les inflexions de la voix. C'est un procédé grossier que celui qui consiste à prescrire uniquement un temps d'arrêt de la voix après chaque membre de phrase, selon le signe de ponctuation qui le suit, et à mesurer le silence à l'importance relative du membre de phrase. La mesure du silence est ce qu'il y a de moins certain et de moins attachant pour l'oreille, tandis que celle-ci possède au contraire une merveilleuse intuition des rapports numériques des sons entre eux et avec le son fondamental de la gamme choisie. C'est donc au moyen des inflexions de la voix, c'est-à-dire des cadences mélodiques, que le lecteur transforme en sensations auditives les sensations visuelles qu'il a reçues des signes de ponctuation du texte imprimé. Mais c'est ici qu'il faut se rappeler ce que nous avons dit dans le chapitre précédent : que toutes les notes de la gamme, que la dominante, que la tonique elle-même, passent à chaque instant dans le discours sans nous produire l'effet d'une cadence ; qu'une cadence n'existe que lorsqu'il y a coïncidence entre le repos musical et le repos logique. Quand donc notre oreille est frappée par un son, si en même temps son attention est éveillée par un surcroît d'intensité, par la prolongation de durée du son ou par l'affaiblissement graduel de la voix, elle établit immédiatement une concordance entre l'émission de ce son

et cet accident rythmique ou prosodique, se trouve avertie par cette rencontre d'une suspension plus ou moins importante de la marche de l'idée et du son, et par le rapport du son émis avec le son fondamental, juge de la valeur finale de cette cadence. L'esprit s'associe à cette opération, et, entre des cadences égales, prosodiquement ou musicalement, il juge, conjointement avec l'oreille, de la tendance qu'a le sens à se rapprocher de sa fin.

Ce qui doit faire tout d'abord l'objet de notre étude, c'est la division d'une période mélodique en ses différents membres et la détermination du degré d'affinité des cadences avec la tonique. Nous aurons aussi à déterminer, pour la poésie, les rapports des périodes mélodiques avec les périodes rythmiques.

Les élèves doivent s'exercer à haute voix. Dès qu'ils porteront leur attention sur les cadences, ils s'apercevront qu'ils sont, sans le savoir, fort habiles dans l'art des inflexions, qu'ils le pratiquent depuis qu'ils parlent tout comme M. Jourdain faisait de la prose; et que leur oreille leur indiquera très nettement les affinités des différentes cadences avec la tonique.

Il est toutefois une observation importante à faire ici au sujet des cadences parfaites. Musicalement, il n'y a qu'une cadence parfaite; c'est celle qui se fait sur la tonique. Dans le langage, et, par suite, dans la diction, on s'affranchit de cette règle d'esthétique musicale, et l'on peut considérer comme parfaites toutes les cadences qui font entendre une des notes de l'accord parfait de la gamme choisie; seulement ces cadences ne sont pas

définitives. C'est par ce moyen qu'à la scène, par exemple, on évite de laisser tomber toutes les cadences parfaites dans le grave. Au lieu de laisser redescendre la voix jusqu'au son fondamental, on l'arrête à la tierce ou à la quinte, ou même on l'élève à l'octave de la tonique.

Le retour à la tonique est une conclusion. C'est pourquoi, dans le dialogue, chaque fois qu'un personnage cède la parole à son interlocuteur, il ne doit pas se croire obligé de finir sur la tonique. De même, dans un morceau un peu long, ce serait le propre d'une diction monotone de faire entendre la tonique à la fin de toutes les phrases. L'art véritable consiste à satisfaire l'oreille par une cadence finale qui ne soit cependant pas définitive.

Nous avons vu précédemment que les mots et les groupes de mots inséparables forment les éléments mélodiques. En se réunissant, les éléments mélodiques forment les groupes mélodiques, et ceux-ci forment les membres mélodiques. Ces derniers à leur tour composent les périodes qui peuvent être simples ou composées. Une période mélodique peut se réduire à un groupe formé d'un seul élément ; mais elle peut présenter, au contraire, le plus riche développement. Il est nécessaire de s'exercer à diviser une phrase quelconque dans ses membres, dans ses groupes et dans ses éléments, ce qui n'est pas toujours très simple, par la raison que cette division est variable selon les vues de l'esprit. Il ne faut pas s'en étonner ; la diction n'est pas une science géométrique.

Voici quelques pensées très simples de Pascal :

- 1° L'orgueil inspire la présomption.
- 2° Moïse était habile homme.
- 3° La force est la reine du monde.
- 4° La charité n'est pas un précepte figuratif.

En appliquant les principes développés dans le troisième chapitre de la première partie, je vais réunir les éléments de chacune de ces phrases et les souder plus ou moins les uns aux autres :

1° )) \*\*\* ) \*\* L'or )) gueil ) \*\* ins )) pire ) la présomp-  
)) tion. ) \*\*\* ).

2° )) \*\*\* ) \*\* Mo )) ise é ) tait habile )) hom ) me. \*\* ).

3° )) \*\*\* ) \*\* La )) force ) est la ) reine du )) mon ) de. \*\* ).

4° )) \*\*\* ) La chari )) té n'est ) pas un pré )) cepte ) figu-  
ra )) tif. ) \*\*\* ).

Ces quatre phrases sont des périodes simples composées d'un seul membre mélodique. En désignant par M les cadences mélodiques parfaites, et par p les cadences prosodiques qui séparent et distinguent les groupes entre eux, nous disposerons ainsi ces phrases pour la lecture :

1° )) \*\*\* ) \*\* L'or ) p gueil ) \*\* ins )) p pire ) la présomp-  
)) <sup>M</sup> tion. ) \*\*\* ).

2° )) \*\*\* ) \*\* Mo )) p ise é ) p tait habile )) <sup>M</sup> hom ) me. \*\* ).

3° )) \*\*\* ) \*\* La )) p force ) p est la ) p reine du )) <sup>M</sup> mon ) de. \*\* ).

4° )) \*\*\* ) La chari )) p té n'est ) p pas un pré )) p cepte ) figu-  
ra )) <sup>M</sup> tif. ) \*\*\* ).

J'ai indiqué sur ces exemples toutes les cadences

prosodiques ; mais il y a un départ essentiel à faire entre celles qui ne sont que prosodiques et celles qui sont à la fois prosodiques et rythmiques. Les plus sensibles à l'oreille sont celles qui ont lieu sur les *temps* forts, ensuite sur les *temps* demi-forts, puis sur les *temps* faibles. Les phrases ci-dessus fournissent des exemples des trois cas.

Pour lire ces phrases, il faut prononcer les syllabes sur lesquelles ont lieu les cadences prosodiques et rythmiques en maintenant la voix au-dessus de la tonique. Pour trouver la tonique, par exemple, dans la première phrase, vous placerez le mot *orgueil* à la fin de la phrase et vous lirez : « La présomption vient de l'orgueil ; » en vous arrêtant après ce mot et en écoutant votre voix descendre dans le grave sur la syllabe *gueil*. Ayant cette finale dans l'oreille, vous prononcerez de nouveau le mot *orgueil*, en empêchant cette fois votre voix de tomber dans le grave, et en la maintenant à une certaine hauteur au-dessus du plan vocal, sans parti d'acuité, et en vous laissant guider par le timbre de la syllabe. Mais, dans une même période, toutes les cadences, soit mélodiques, soit prosodiques, se placent à différentes hauteurs ; et c'est le chapitre suivant qui enseignera la méthode à employer pour savoir quand nous devons élever ou abaisser la voix. Le lecteur verra que lorsque, dans une période, on a trouvé le point de plus grande hauteur, on détermine aisément les points de moindre hauteur, la voix se mouvant sur une échelle assez peu étendue.

Dans chacune de ces quatre phrases, nous allons

donc sans explication indiquer le point de plus grande hauteur. Le lecteur reprendra la lecture de ces phrases, en ayant soin de ne laisser fléchir sa voix dans le grave que pour les cadences parfaites, en maintenant attentivement toutes les cadences au-dessus du plan vocal, et en les étageant de manière que le plus haut point mélodique soit, dans la première phrase, sur la finale de *inspire*, dans la seconde sur celle de *Moïse*, dans la troisième sur celle de *reine* et dans la quatrième sur celle de *précepte*.

Les phrases que nous venons d'examiner forment chacune une période mélodique, réduite à un seul membre comprenant soit deux, soit trois groupes mélodiques. Voici des phrases, prises dans Pascal, qui présentent une période se divisant en deux membres mélodiques qui, dans le texte, sont séparés par des virgules :

Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît pas.

Les élus ignoreront leurs vertus, et les réprouvés leurs crimes.

Il ne faut aimer que Dieu, et ne haïr que soi.

En désignant toujours par M la cadence parfaite, par *m* les demi-cadences mélodiques et par *p* les cadences prosodiques et rythmiques, fortes, demi-fortes et faibles, voici comment ces phrases se disposeront pour la lecture mélodique. Nous indiquons par des apostrophes les endroits où il faut prendre une aspiration et que ne désignent pas toujours aux yeux le signe du silence.

) ) \*\*\* ) \*\* Le ) ) <sup>p</sup> cœur ) a ses rai ) ) <sup>m</sup> sons', ) que la rai-  
 ) ) <sup>p</sup> son ) ne connaît ) ) <sup>M</sup> pas.

)) \*\*\* ) \* Les é )) P lus ) ignore ) P ront leurs ver )) <sup>m</sup> tus',  
 et ) les réprou ) P vés leurs )) <sup>M</sup> crimes.

)) \* Il no ) P faut ai ) P mer que )) <sup>m</sup> Dieu' ) et ne ha ) P ir  
 que )) <sup>M</sup> soi.

Puisque nous n'avons encore rien dit de la méthode d'analyse qui conduit à la détermination des hauteurs relatives, et que dans ce chapitre il ne s'agit que de la détermination des groupes, des membres et des périodes mélodiques, nous nous contenterons de recommander au lecteur de ne pas laisser tomber les cadences mélodiques dans le grave, et de prêter l'oreille à leur voix de façon à différencier ces demi-cadences des cadences parfaites qui terminent les phrases.

Nous allons faire passer successivement sous les yeux du lecteur des phrases de Bossuet, prises dans l'*Oraison funèbre du prince de Condé*, et présentant des périodes différemment composées. Afin de ne pas être obligé d'analyser chaque exemple, j'indiquerai la cadence parfaite (M) qui clôt les périodes; les demi-cadences (m) qui terminent les membres mélodiques; mais seulement les cadences prosodiques fortes (p) qui dans chaque groupe délimitent les groupes mélodiques. De la sorte, le lecteur pourra, sans explication, comparer entre eux les membres d'une même période, voir combien ils contiennent de groupes et comment ceux-ci se composent avec les mesures.

Premier exemple. — Période simple, composée de trois membres mélodiques :

)) Dieu nous ) a révé )) <sup>m</sup> lé ) \* que lui )) P seul il ) fait ) les



conqué ))<sup>m</sup> rants, ) \* et que ))<sup>p</sup> seul il ) les fait ser ))<sup>p</sup> vir ) à ses des )<sup>M</sup> seins.'

Deuxième exemple. — Autre période simple, composée de trois membres mélodiques :

)) \*\*\* ) Je marche ) rai devant ))<sup>p</sup> toi ) dans les com ))<sup>m</sup> bats' ;  
 ) à ton ap ))<sup>p</sup> pro ) che je met ))<sup>p</sup> trai les ) rois en ))<sup>m</sup> fuite' ;  
 ) je brise ))<sup>p</sup> rai les ) portes d'ai ))<sup>M</sup> rain.

Troisième exemple. — Période simple, composée de quatre membres mélodiques. J'appellerai l'attention du lecteur sur la belle construction rythmique de cette phrase. Du premier membre au second et du troisième au quatrième, elle passe du rythme inégal au rythme égal et témoigne d'une science profonde du mouvement :

)) \*\*\* ) \*\* Sem ))<sup>p</sup> bla ) ble, dans ses ) sauts har ))<sup>p</sup> dis et ) dans sa lé ) gère dé ))<sup>m</sup> mar ) che \* à )) ces ani ) maux vigou ))<sup>p</sup> reux ) et bondis ))<sup>m</sup> sants', ) il ne s'a ))<sup>p</sup> van ) ce que par ))<sup>p</sup> vives ) et impé ) tueuses sail ))<sup>m</sup> lies', et ) n'est arrê ))<sup>p</sup> té ) ni par mon ))<sup>p</sup> tagnes ni ) par préci ))<sup>M</sup> pices.

Quatrième exemple. — Période composée, formée de trois périodes simples :

Le ))<sup>p</sup> prince flé ) chit le ge ))<sup>m</sup> nou', ) et dans le ) champ de ba ))<sup>m</sup> tail ) le \* il ))<sup>p</sup> rend au ) Dieu des ar ))<sup>m</sup> mées ) \*\* la ))<sup>p</sup> gloire qu'il ) lui envo ))<sup>M</sup> yait. ) \*\*\* )) Là, \* ) on célé- ))<sup>p</sup> bra Ro ) croy déli ))<sup>m</sup> vré, ) \* les me ))<sup>p</sup> naces ) d'un redou ) table enne ))<sup>p</sup> mi tour ) nées à sa ))<sup>m</sup> honte, ) \* la ré ) gence affer ))<sup>m</sup> mie, la ) France en re ))<sup>m</sup> pos ; ) \* et un ))<sup>p</sup> règne ) qui devait ) être si ))<sup>m</sup> beau, ) \* commen ))<sup>p</sup> cé

par ) un si heu ) reux pré )) <sup>M</sup>r sage. ) \*\* L'ar ) mée com-  
 men )) <sup>P</sup> ça ) l'action de )) <sup>m</sup> grâ ) ces; \*\* )) toute la ) France  
 sui )) <sup>m</sup> vit'; on ) y éle ) vait jusqu'au )) <sup>m</sup> ciel' ) le coup d'es-  
 )) <sup>P</sup> sai du ) duc d'En )) <sup>m</sup> ghien : ) \* c'en se ) rait as )) <sup>P</sup> sez  
 ) pour illus )) <sup>P</sup> trer ) une autre ) vie que la )) <sup>m</sup> sienne';  
 ) mais pour )) <sup>P</sup> lui, c'est ) le premier ) pas de sa )) <sup>M</sup> course.

Dans cette longue période composée, il faut avoir soin de ne pas laisser tomber dans le grave les deux premières cadences finales, de manière à tenir en éveil l'attention de l'auditeur. Quant aux demi-cadences, l'art consiste à ne pas les placer à la même hauteur, art difficile, puisqu'il comporte une analyse logique et psychologique, dont nous donnerons les lois générales dans le chapitre suivant. Dans ces derniers exemples, tous tirés d'un de nos plus grands orateurs, on pourra se laisser influencer par les timbres des syllabes cadencées, car Bossuet a instinctivement tenu compte des hauteurs mélodiques, en choisissant des timbres en affinité d'accord avec ces hauteurs.

De la prose nous passons à la poésie. Dans la lecture des vers, l'observation des groupes, des membres et des périodes mélodiques est de la plus grande importance et l'on doit se garder de confondre les périodes rythmiques avec les périodes mélodiques. Traiter les premières comme les secondes constitue le défaut le plus insupportable au théâtre. Avec lui disparaît ce qu'il y a précisément de varié dans le style des grands écrivains; et la diction devient d'une désespérante monotonie.

Nous avons vu ci-dessus, en étudiant le rythme, com-

ment la diction inégale, fondée sur les lois naturelles du langage, délivre le vers du joug des lois musicales et comment les périodes rythmiques, quoique formées d'un nombre toujours égal de syllabes, se composent différemment avec les *temps*. Or cette variété du rythme serait illusoire et vaine si la période rythmique, traitée comme une période mélodique, était le lieu perpétuel d'un même phénomène harmonique, et si la même cadence coïncidait invariablement avec la rime. Ce serait d'ailleurs trahir la pensée même du poète, et détruire ce qui est précisément l'effet d'un art consommé. Cette partie de l'art de la diction doit donc être l'objet d'une étude attentive. Il s'agit de bien déterminer les cadences mélodiques, leur nature, leur importance et comme nous le verrons plus loin leurs hauteurs relatives. Mais, avant de se préoccuper des hauteurs, il faut étudier avec soin les rapports des périodes rythmiques et des périodes mélodiques ; et, sans se laisser attirer au désir de faire sonner la rime, fixer les points où la voix doit faire naître pour l'oreille un sentiment de repos relatif, ou doit ne pas fléchir et ne pas abaisser vers le grave les périodes prosodiques et rythmiques.

En examinant une suite de vers, on s'aperçoit aisément que la période mélodique est loin d'être toujours égale à la période rythmique. Tantôt elle est réduite aux trois quarts, tantôt à la moitié, tantôt au tiers, tantôt au quart, etc. Tantôt, au contraire, elle se développe sur un nombre constamment variable, tantôt pair, tantôt impair, de périodes rythmiques dont la première et la dernière sont tantôt complètes, tantôt incomplètes.

C'est pourquoi la rime est ici le lieu d'une cadence parfaite, là d'une demi-cadence, là d'une cadence prosodique et rythmique plus ou moins faible. Par conséquent, la suite des rimes doit faire entendre une suite de sons différents par l'intensité, par la quantité, par la valeur harmonique et par la hauteur relative. Nous donnerons comme exercice un morceau de vingt-quatre vers pris dans la seconde scène du deuxième acte d'*Andromaque*.

Dans ce passage très classique, sur vingt-quatre vers, sept seulement se terminent par une cadence parfaite et nous avons dit que ce n'était pas toujours sur la tonique, mais sur une des notes de l'accord parfait. Ajoutons ici, pour mémoire, que le ton peut changer et avec lui la tonique. Treize vers ne font entendre à la rime que des demi-cadences, dont les hauteurs ne sont presque jamais les mêmes. Enfin quatre rimes ne font entendre à l'oreille que des cadences rythmiques ou prosodiques.

Voici ce morceau disposé pour la lecture rythmique et mélodique :

)) \*\*\* ) \*\* Tel )) P est ) de mon a )) P mour ) l'aveugle ) ment  
 fu )) m neste'; ) Vous le sa ) vez, ma )) m dame'; ) et le des-  
 ) tin d'O,)) P reste ) Est de ve ) nir sans )) P cesse ado ) rer  
 vos at )) m traits', ) Et de ju ) rer tou )) m jours ) qu'il n'y  
 vien ) dra ja )) M mais. ) \*\* Je )) P sais ) que vos re )) P gards  
 ) vont rou ) vrir mes bles )) m sures'; ) Que tous mes ) pas  
 vers )) P vous sont au ) tant de par )) m jures : ) \* Je le )) m sais,  
 ) \* j'en rou )) M gis'. ) Mais j'at ) teste les )) m dieux, ) \*\* Té-  
 )) P moins ) de la fu )) P reur ) de mes der ) niers a )) m dieux',

) Que j'ai cou ) ru par )) <sup>m</sup> tout' ) où ma ) perte cer )) <sup>P</sup> tai ) ne  
 Déga ) gcait mes ser )) <sup>m</sup> ments' ) et finis ) sait ma )) <sup>M</sup> pei ) ne.  
 \*\* )) J'ai mendi ) é la )) <sup>P</sup> mort ) chez des ) peuples cru )) <sup>m</sup> els'  
 ) Qui n'apai ) saient leurs )) <sup>P</sup> dieux que du ) sang des mor-  
 )) <sup>m</sup> tels' : ) Ils m'ont fer ) <sup>P</sup> mé leur )) <sup>m</sup> tem ) ple; \*\* )) et  
 ces ) peuples bar )) <sup>P</sup> ba ) res de mon ) sang prodi )) <sup>P</sup> gué'  
 ) sont deve ) nus a )) <sup>M</sup> va ) res. \* En )) <sup>P</sup> fin ) je viens à  
 )) <sup>m</sup> vous', ) et je me ) vois ré )) <sup>P</sup> duit A cher ) cher dans vos  
 )) <sup>P</sup> yeux une ) mort qui me )) <sup>M</sup> fuit'. ) Mon déses ) poir n'at-  
 )) <sup>P</sup> tend ) que leur ) indiffé )) <sup>m</sup> rence : ) \*\* Ils )) <sup>P</sup> n'ont ) qu'à  
 m'inter )) <sup>P</sup> dire un ) res ) te d'espé )) <sup>m</sup> ran ) ce; \* Ils )) <sup>P</sup> n'ont,  
 ) pour avan )) <sup>P</sup> cer cette ) mort où je )) <sup>m</sup> cours, ) \* Qu'à me  
 ) dire une )) <sup>P</sup> fois' ) ce qu'ils m'ont ) dit tou )) <sup>M</sup> jours. ) \*\*  
 Voi )) <sup>P</sup> là, ) depuis un )) <sup>P</sup> an ) le seul ) soin qui m'a )) <sup>M</sup> ni ) me.  
 \* Ma )) <sup>P</sup> da ) me, c'est à ) vous de )) <sup>P</sup> prendre ) une vic-  
 )) <sup>m</sup> time ) \* Que les )) <sup>P</sup> Scythes au ) raient déro ) bée à vos  
 )) <sup>P</sup> coups' ) Si j'en a ) vais trou )) <sup>P</sup> vé ) d'aussi cru ) els que  
 )) <sup>M</sup> vous.

Dans les vers de forme romantique, il y a souvent, par suite de l'abaissement sur le *temps* faible des cadences de l'hémistiche et de la rime, une discordance beaucoup plus grande entre les périodes rythmiques et les périodes mélodiques. Voici quelques vers de *la Légende des siècles*, où ce double phénomène sera très sensible :

) C'est na ) turelle )) <sup>m</sup> ment ) \* que les )) <sup>P</sup> monts sont  
 fi ) déles Et )) <sup>m</sup> purs', a ) yant la ) forme )) <sup>P</sup> âpre ) des cita-  
 )) <sup>m</sup> delles', ) Ayant re ) çu de )) <sup>P</sup> Dieu ) des cré ) neaux où  
 le )) <sup>P</sup> soir' ) L'homme )) <sup>P</sup> peut ) d'embra )) <sup>P</sup> sure ) en em-  
 bra )) <sup>m</sup> sure', ) voir ) Étince )) <sup>P</sup> ler le ) fer de )) <sup>P</sup> lan ) ce.  
 des é )) <sup>M</sup> toiles.

Nous résumerons, avant de clore ce chapitre, les enseignements qu'il contient. Au point de vue du dessin mélodique, si l'on compare la diction avec la musique, on peut dire que la musique, en négligeant ici les exceptions qui, en réalité, sont nombreuses, surtout dans les compositions modernes, est assujettie, dans la construction des périodes, à la symétrie des membres mélodiques, tandis que le langage, et, par suite, la diction, non seulement n'est pas astreint à cette symétrie, mais encore l'évite avec soin. La diction dans le dessin mélodique, de même que dans le dessin rythmique, rejette donc les entraves des lois musicales. Il est par conséquent essentiel, dans la diction des vers, de ne pas les soumettre à la symétrie musicale, en découpant toutes les périodes mélodiques en tronçons égaux : on détruit précisément ainsi le travail le plus délicat du poète.

Enfin deux autres défauts principaux sont encore à éviter. Ces deux défauts, fréquents chez beaucoup de comédiens, consistent à laisser retomber toutes les demi-cadences dans le grave ou au contraire à les porter toutes à la même hauteur dans le registre élevé.

Une bonne diction doit donc ne laisser retomber sur la tonique que les cadences finales et définitives. Les cadences parfaites non définitives ou bien se font, par suite d'une modulation, sur la tonique d'un ton relatif ou même éloigné, ou bien se font à la quinte ou à la tierce, c'est-à-dire sur des degrés de l'échelle vocale où les sons sont très consonants avec le fondamental. Quant aux demi-cadences, elles se font à tous les degrés de l'échelle, mais à des hauteurs diverses, et c'est en cela

que consiste l'art véritable. C'est aussi là qu'est la difficulté, car ce n'est point une question de virtuosité. Sans doute, en l'absence de règles précises, le goût et l'intuition guident heureusement la voix. Mais la déclamation, surtout au point de vue dramatique, réclame une méthode rationnelle pour la détermination des hauteurs mélodiques. C'est la recherche de cette méthode qui fera l'objet du chapitre suivant.

## IV

### DE LA HAUTEUR RELATIVE DES SONS.

Ce qui fait la difficulté du sujet que je vais traiter, c'est que ce qu'il y a d'obscur, de confus dans nos sentiments se reproduit dans leur expression, et que, pour classer méthodiquement tous les phénomènes externes, il faudrait que nous puissions classer tous les phénomènes internes. Or cette science psychologique est au-dessus de l'esprit humain. D'ailleurs, si la pensée qui se forme en nous est une cause dont le langage humain est l'effet le plus immédiat, elle-même n'est qu'un effet dont la cause première est hors de nous. Toute pensée n'est que le résultat d'un nombre plus ou moins grand d'impressions antérieures et de sensations plus ou moins lointaines et médiates. Un fil d'Ariane nous serait donc nécessaire pour nous diriger dans les détours de ce labyrinthe où les routes physiologiques et psychologiques se croisent et s'entre-croisent à l'infini. Malheureusement nous n'en possédons point. Celui que la science déroule incessamment devant nos pas n'est pas encore d'une longueur suffisante.

En tout ce qui touche à la conduite mélodique du langage, la science de l'acteur ne me paraît être, en géné-



ral, qu'une sorte d'intuition qui se révèle aussi bien dans la composition intellectuelle et morale que dans la composition physique du personnage. Il s'en rapporte le plus souvent à son sentiment personnel et à son goût ; et il est impossible qu'il en soit autrement. Toutefois, chacun de nous sait par expérience que l'éducation corrige et modifie profondément nos sentiments et nos goûts. Le sentiment s'éclaire par la réflexion et le goût s'épure par le travail, surtout si l'un et l'autre sont guidés par une méthode simple et cependant rationnelle.

Il semble donc que rien n'est plus instant et nécessaire que la recherche de cette méthode qui ferait dépendre la résolution des difficultés mélodiques, non plus seulement de l'intuition, quelquefois aveugle, mais encore d'une vue générale de l'esprit. Nous n'avons pas la prétention, qui d'ailleurs ne serait pas justifiée, de déterminer et de fixer le dessin mélodique de telle ou telle phrase de Bossuet ou de Racine, puisque, dans la diction, il faut précisément tenir compte du sentiment et du goût personnels ; mais nous exposerons les principes généraux dont la connaissance et l'observation prévient les fautes graves, et aideront les acteurs à se déterminer dans un grand nombre de cas douteux ou difficiles.

Nous avons fait voir précédemment que le mot est un petit dessin mélodique fixé par les hauteurs relatives de ses syllabes. Les mots s'assemblent entre eux pour former des groupes, puis des membres mélodiques qui eux-mêmes composent la période mélodique. Quelle que

soit la hauteur à laquelle on place un mot sur l'échelle vocale, les rapports harmoniques de ses parties ne changent pas, sauf pour la dernière syllabe tonique qui se pose à volonté sur un degré plus élevé ou plus bas. Mais, dans les groupes et dans les membres mélodiques, si le dessin que présentent les mots est invariable, la hauteur à laquelle on peut placer ceux-ci est au contraire variable. De même, dans la période mélodique, si le dessin des groupes et des membres dont elle se compose a pu être déterminé, il restera encore à fixer les hauteurs relatives des différents membres mélodiques. Du mot au groupe et au membre mélodique, et de celui-ci à la période mélodique, le problème croît donc en complexité.

Ce que nous nous proposons d'exposer ici, c'est une méthode de résolution pour ce double problème. Au point de vue scientifique, il ne pourrait être regardé comme résolu que si on parvenait à déterminer tous les points de la courbe mélodique ; que si, après avoir fixé sur la ligne des abscisses les distances des points rythmiques, on fixait sur la ligne des ordonnées les hauteurs de tous les points mélodiques. Le problème ainsi posé est tout à fait chimérique. La diction n'est point une science, mais un art. D'ailleurs je n'aurais garde d'oublier que cet ouvrage n'est point un traité transcendant, mais élémentaire. Je simplifierai donc le problème dans un but certain d'utilité.

Sans mettre le pied sur un terrain scientifique et spécial, en évitant même toute phraséologie technique, je crois que l'on peut expliquer le double phénomène de

la pensée et du langage dans des termes très simples. La pensée doit être considérée comme un travail du cerveau. Ce travail amène l'usure des parties, incessamment reconstituées par les matériaux divers que charrient les ondes sanguines. La force, puisée à l'extérieur, qui produit ce travail, se transforme en force nerveuse, projetée par les nerfs, soit sur les muscles du larynx et de la poitrine qui servent à la vie de relation, soit sur les muscles qui servent à la vie organique. Par suite, à la grandeur, à l'importance, à la complexité de la pensée correspondra une dépense nerveuse proportionnelle. Or, si cette force nerveuse est dépensée en vue de la transmission de la pensée, les vibrations sonores, produites par le larynx de l'un et reçues par l'oreille de l'autre, croîtront comme les vibrations nerveuses. Le mouvement vibratoire, qui passe du cerveau de l'un au cerveau de l'autre, par le double intermédiaire du larynx qui produit les sons et de l'oreille qui les recueille, sera toujours en rapport direct avec la pensée ; il s'accélérera ou se ralentira, selon que les mots employés seront en rapport plus ou moins prochain avec la pensée.

De là nous déduirons cette règle de diction : dans tout membre mélodique, si l'on considère les syllabes toniques des différents groupes composants, la plus haute sera celle en qui se concentre avec le plus d'énergie la pensée exprimée. L'essentiel à déterminer est donc le sens positif ou négatif, additif ou soustractif de la pensée. Selon que la pensée se développera dans un sens ou dans un autre, le son montera ou baissera. A tout

accroissement de l'énergie vitale, intellectuelle et morale, correspondra un accroissement dans le nombre des vibrations sonores; à toute diminution répondra un ralentissement dans le mouvement vibratoire.

Mais cette règle est soumise à une condition, c'est que la force nerveuse soit dépensée en vue d'une transmission extérieure active. Si cette force nerveuse, au lieu de suivre les nerfs moteurs qui se rendent aux organes de transmission extérieurs, se jette sur les organes intérieurs et en quelque sorte se réfléchit, le son au contraire baissera à mesure que notre vie organique usera plus de force nerveuse. De là cette autre règle de diction : dans l'expression d'un sentiment passif, les syllabes toniques de tout membre mélodique baisseront proportionnellement à la puissance du sentiment éprouvé.

En résumé, quand la force nerveuse est dépensée en nous, l'intonation de la voix baisse; quand elle est projetée hors de nous, l'intonation s'élève. Toutefois, le moyen de transmission que nous avons à notre disposition est double, l'acuité qui augmente le nombre des vibrations, l'intensité qui accroît leur vitesse. Il y a là deux forces qui se composent entre elles. Dans le cas d'une forte émotion, alors qu'une partie de notre force nerveuse se jette avec violence sur nos organes intérieurs et nous cause un malaise ou une souffrance plus ou moins intense, le surplus de la force nerveuse produite se jettera sur les muscles les plus proches et les plus mobiles, sur ceux du larynx et le son montera, mais son intensité diminuera dans la même proportion.

Si notre volonté intervient, retient cette force nerveuse et veut l'employer d'une manière active ou résolutive, elle dirigera cette force nerveuse sur les muscles de la poitrine, qui sont ceux de l'intensité; mais, en même temps que l'intonation deviendra forte, elle baissera, et d'aiguë deviendra grave. Il s'établit ainsi, dans l'expression des sentiments passifs, une sorte de balance entre l'acuité et l'intensité; et les rapports entre ces deux puissants moyens d'expression varient à l'infini. Ils sont en quelque sorte pour autrui les témoins irrécusables de la lutte souvent poignante dont notre être est le théâtre.

Si maintenant nous passons du membre mélodique à la période, nous trouverons l'application des mêmes règles. Premièrement, dans toute période mélodique, si l'on considère les syllabes les plus hautes de tous les membres, la plus haute sera celle du membre dans lequel se concentrera avec le plus d'énergie la pensée exprimée, et les hauteurs relatives des autres seront proportionnelles à leur importance relative. Deuxièmement, dans l'expression d'un sentiment passif, les syllabes les plus basses des membres mélodiques seront plus ou moins basses les unes par rapport aux autres selon l'intensité du sentiment éprouvé. Troisièmement, dans l'expression composée de tout sentiment à la fois actif et passif, l'élévation des membres mélodiques et leur intensité seront en rapport inverse.

Après ces développements théoriques, il nous reste à appliquer les règles générales que nous venons d'exposer, et à fournir un nombre suffisant d'exemples à l'appui. Nous choisirons d'abord une suite de périodes

formées d'un seul membre mélodique, divisible en plusieurs groupes. Afin d'éviter toute complication, nous nous contenterons, après avoir rythmé chaque exercice, de désigner, au moyen de la lettre *h*, la syllabe la plus haute du membre mélodique, ou par un *b* la syllabe la plus basse. Nous indiquerons, s'il y a lieu le rapport de hauteur des groupes, en employant une seule *h* ou deux *h* à mesure que le son devra monter. Les exercices suivants consistent en un certain nombre de pensées prises dans Vauvenargues :

- 1° )) \*\* La ) prospéri ))<sup>hh</sup> té fait )<sup>h</sup> peu d'a )) mis.  
 2° )) \*\* L'es )<sup>h</sup> time ))<sup>hh</sup> s'use ) comme l'a )) mour.  
 3° )) \*\*\* ) Le senti )<sup>h</sup> ment de nos ))<sup>hh</sup> for ) ces les aug-  
 )) mente.  
 4° )) \*\*\* ) Les men ))<sup>h</sup> teurs ) \*\* sont ))<sup>b</sup> bas ) et glori )) eux.  
 5° )) \*\*\* ) \* La clé ))<sup>h</sup> men ) ce vaut ))<sup>hh</sup> mieux ) que la  
 jus )) tice.  
 6° )) \*\*\* ) La pati ))<sup>hh</sup> en ) ce \* est ))<sup>h</sup> l'art ) d'espé )) rer.  
 7° )) \*\*\* ) Il n'y a ))<sup>h</sup> point de ) contradic ))<sup>hh</sup> tion ) dans  
 la na )) ture.  
 8° )) \*\*\* ) L'indo ))<sup>h</sup> lence ) est le som ))<sup>hh</sup> meil ) - des es-  
 )) prits.  
 9° )) \*\*\* ) \*\* Les ))<sup>h</sup> dons ) intéres ))<sup>hh</sup> sés ) sont impor-  
 )) tuns.  
 10° )) \*\*\* ) \*\* La ))<sup>h</sup> hai ) ne n'est pas ) moins vo ))<sup>hh</sup> lage  
 ) que l'ami )) tié.  
 11° )) \*\*\* ) \* La pi ))<sup>hh</sup> tié ) est moins ))<sup>h</sup> ten ) dre que  
 l'a )) mour.

Au premier abord, le lecteur n'apercevra peut-être pas

comment le dessin mélodique de chacun de ces exercices découle de la règle générale. Comme nous ne pouvons examiner tous les cas particuliers qui sont infinis, nous montrerons, au moyen de quelques observations, comment le dessin mélodique se modifie suivant la nuance de la pensée. L'intonation adoptée pour chacune de ces phrases recevra de ces observations un éclaircissement immédiat ; car le lecteur verra dès lors sans difficulté comment le sens additif ou soustractif, positif ou négatif de la pensée, influe directement sur l'intonation.

Si nous mettons la première pensée sous cette forme différente : *La prospérité fait beaucoup d'ennemis*, la courbe mélodique se trouvera immédiatement changée, et le point de la plus grande hauteur passera du premier groupe mélodique au second :

) ) \*\* La ) prospéri ) )<sup>h</sup> té ) fait beau )<sup>hh</sup> coup d'enne ) ) mis.

En modifiant la seconde pensée ainsi : *L'estime s'use moins que l'amour*, nous aurons, par un effet contraire au précédent, ce nouveau dessin mélodique :

) ) \*\*\* ) \*\* L'es ) )<sup>hh</sup> ti ) me s'use ) )<sup>h</sup> moins ) \* que l'a ) ) mour.

Dans le dernier exemple, la même pensée, exprimée par le renversement de la construction, nous donnera cette forme mélodique :

) ) \*\*\* ) \*\* L'a ) )<sup>h</sup> mour ) est plus ) )<sup>hh</sup> tendre ) que la pi ) ) tié.

On voit comment l'acuité croît ou décroît selon le sens des mots, et par conséquent selon la forme de la pensée ;

ce qu'on peut exprimer en disant que la pensée est la cause formelle du dessin mélodique. Il faut se rendre compte, en outre, que le dessin mélodique n'est pas sans influence sur la forme qu'un écrivain donne à sa pensée, ou, en d'autres termes, qu'un écrivain cherche toujours à construire ses phrases de telle sorte que le dessin mélodique soit adéquat à sa pensée. Ainsi, le quatrième des exemples ci-dessus : *Les menteurs sont bas et glorieux*, a une forme mélodique parfaitement en rapport avec l'idée de bassesse qu'a voulu exprimer Vauvenargues. Le mot *bas* est en effet situé au-dessous du plan vocal ; la note que la voix fait entendre est plus grave que la tonique. En changeant simplement l'ordre des mots, nous aurions un dessin mélodique différent :

) ) \*\*\* ) Les men ) )<sup>h</sup> teurs ) sont glori )<sup>hh</sup> eux et ) ) bas.

Sous cette forme le mot *bas* est le lieu de la cadence parfaite ; il est placé sur le plan vocal au-dessus du degré qu'il occupait sous la forme première de la pensée. Le dessin mélodique est d'un effet bien moins saisissant. L'accord de la pensée et de la forme mélodique qui s'impose au lecteur ou à l'acteur est donc une marque certaine à laquelle se reconnaissent les grands écrivains. On voit ainsi comment le dessin mélodique d'une phrase est intimement lié à sa construction, et par conséquent comment la diction varie selon le style des écrivains.

Du membre nous passons à la période. Ici la contraction de la courbe mélodique est beaucoup moins simple, quoique soumise aux mêmes principes généraux.



Dans le membre mélodique, nous avons déterminé les hauteurs relatives des syllabes dominantes de chaque groupe; dans la période, il faut, non seulement faire sentir à l'oreille la syllabe dominante de chaque membre, mais encore déterminer pour chaque membre le plan vocal partiel. La voix exécute ainsi constamment une suite non interrompue de modulations, élevant ou abaissant le plan vocal, et se promenant dans tous les tons voisins du ton initial. En d'autres termes, la voix choisit pour chaque membre une hauteur moyenne sur l'échelle musicale et étage les différents membres de la période.

Les raisons déterminantes de la hauteur des membres mélodiques sont identiquement les mêmes que celles que nous avons invoquées pour graduer les hauteurs relatives des différentes syllabes toniques d'un même membre. La courbe mélodique d'une phrase correspond exactement à la courbe logique; et si on représentait par des nombres les degrés d'importance relative des différents membres de phrase, et dans chacun d'eux les syllabes toniques des mots prédominants, on pourrait décrire la courbe mélodique : elle serait formée d'une suite de sons dont les degrés d'acuité seraient exprimés par des nombres proportionnels.

Théoriquement cela paraîtra simple; pratiquement cela est d'une extrême difficulté; d'une part, parce que dans une phrase un peu longue nous hésiterons souvent sur l'importance relative de quelques-unes des parties composantes, et, d'autre part, parce que nous ne possédons aucun moyen certain de déterminer rigou-

reusement, dans le langage, le plan vocal initial et de mesurer les degrés qui le séparent de chaque plan vocal partiel. C'est donc une question d'intuition pour la résolution de laquelle le lecteur doit cependant être guidé par une méthode scientifique qui consiste dans une étude attentive et dans une analyse logique et psychologique de la phrase. Le lecteur doit surtout ne jamais confondre l'acuité et l'intensité. Le sens mélodique est absolu, ainsi que le témoigne la musique. Dès qu'une phrase est écrite, elle est représentée par une courbe mélodique que nous ne pouvons modifier sans changer en même temps le sens de l'idée exprimée et surtout sans dénaturer le sentiment auquel elle correspond, tandis que, selon les circonstances, nous pouvons, au moyen de l'intensité, mettre en saillies certaines parties de cette phrase et appeler sur elles l'attention de l'auditeur.

Comme nous l'avons fait jusqu'ici, nous allons, en appliquant la règle générale à un exemple, montrer comment doivent être conduites l'étude et l'analyse d'une phrase. Nous ne pouvons choisir un exemple d'une longueur exagérée, dont les différentes et nombreuses parties seraient entre elles dans des rapports trop prochains; car à de faibles nuances dans les idées partielles correspondent de faibles nuances dans la diction. Nous prendrons une phrase de longueur moyenne, dont le sentiment général ne puisse être douteux, et qui se prête à une analyse suffisamment claire. Voici le début de l'*Oraison funèbre d'Henriette de France* :

Monseigneur, celui qui règne dans les cieux, et de qui

relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand il lui plait, de grandes et de terribles leçons.

Le lecteur aura soin de débiter sur le ton ordinaire de sa voix, dans le médium, et plutôt dans la partie grave que dans la partie haute. En prononçant le mot *monseigneur*, il détermine le ton général de la phrase, et par conséquent le plan vocal auquel il devra ramener sa voix à la fin de la phrase. Mais ce mot est complètement détaché du discours; ce n'est qu'une expression d'humble courtoisie à l'adresse de Monsieur, frère du roi. C'est en soi une période complète, quoique réduite à un seul mot, qui devra se terminer par une cadence parfaite; la finale *eur* fera entendre à l'auditeur le son fondamental du ton choisi. C'est en quelque sorte le point de départ harmonique du discours; le lecteur doit s'attacher à bien poser sa voix, car l'intonation du début de l'oraison en dépend.

L'orateur entre dans son sujet en prononçant le premier membre : *Celui qui règne dans les cieux*; il devra élever la voix sans exagération jusqu'à la syllabe tonique du mot *règne* qui sera la plus haute de ce groupe. Ce membre fera sa demi-cadence, *cieux*, sur un degré de l'échelle vocale situé un peu, mais seulement un peu, au-dessus du plan vocal. Le second membre : *et de qui relèvent tous les empires*, ajoute sensiblement à l'idée exprimée par le premier, car il établit la suzeraineté de Dieu. Le plan vocal partiel de ce membre sera

plus élevé que celui du membre précédent ; la syllabe la plus haute sera la tonique du mot *élèvent*, et le mot *empires* fera sa demi-cadence à une distance du plan fondamental plus grande que le mot *cieux*. Jusqu'ici la voix s'est successivement élevée.

Nous passons au troisième membre de phrase : *à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance*. Il n'ajoute rien à l'idée de suzeraineté ; il ne fait qu'appeler l'attention de l'auditoire sur la gloire, la majesté et l'indépendance, qui sont les attributs naturels de cette divine suzeraineté. La voix abaissera donc le plan vocal de tout ce membre, dont le point culminant sera la dernière syllabe du mot *majesté*, et un peu audessous le mot *seul*. Le mot *gloire* sera le lieu d'une cadence prosodique, marquée par la durée et par la quantité, sur un degré musical un peu moins haut que *seul*. Le membre se terminera par une demi-cadence sur la syllabe tonique du mot *indépendance*, à une hauteur qui pourra correspondre au mot *cieux* du premier membre.

Jusque-là l'orateur a dépeint à grands traits la suzeraineté divine, il nous l'a représentée sous ces magnifiques attributs. Mais ici, cette puissance incomparable apparaît au milieu des événements humains, et l'orateur nous la montre s'appesantissant sur la tête des rois : *est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois*. Jusque-là, Dieu était en puissance ; ici il est en acte. La pensée est achevée ; le trait a touché le but. La voix se portera donc plus haut qu'elle n'est montée jusqu'alors, et élèvera le plan vocal de tout ce membre de phrase.

Le mot *glorifie* atteindra, par sa syllabe tonique, le point aigu et culminant de toute la période mélodique.

La phrase aurait pu se terminer au mot *rois*, sur une cadence parfaite ; mais l'orateur, pour frapper davantage l'imagination de son auditoire, aux yeux duquel se dresse le catafalque funèbre, développe sa pensée en montrant dans l'événement actuel un exemple de ces leçons que Dieu sait donner aux rois. Au lieu donc de laisser reposer sa voix sur le mot *rois* et de la laisser retomber sur le son fondamental, il la maintiendra à la quinte supérieure. L'auditeur prête l'oreille, sûr de ne pas être déçu dans son attente, et l'orateur continue en abaissant la voix sur un plan inférieur : *Et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons*. Ce dernier membre, dit sur un ton plus grave, aura son point culminant sur le mot *plaît* ; un peu au-dessous se placera le mot *grandes*, et la phrase se terminera par une cadence parfaite sur la finale du mot *leçons*.

Il nous reste à représenter le dessin mélodique de toute cette phrase. Afin d'éviter la multiplicité des nombres, et dans la persuasion que plus la représentation de la courbe mélodique sera simple plus elle sera claire, nous nous bornerons à indiquer par un numéro d'ordre le point culminant de chaque courbe partielle. Les chiffres placés à côté des syllabes les plus hautes n'ont donc aucune valeur absolue ; ce ne sont, nous le répétons, que des numéros d'ordre indiquant uniquement des relations de hauteurs. Voici donc, en rythmant d'abord la phrase, puis en notant les syllabes les

plus hautes de chaque membre, quel sera le dessin rythmique et mélodique du début pompeux de cette oraison funèbre :

) ) \*\*\* ) Monsei )) <sup>M</sup> gneur, ) \*\* ce ) lui qui )) <sup>5</sup> rè ) gne dans  
 les )) <sup>m</sup> cieux, ) \* et de ) qui re )) <sup>6</sup> lèvent ) tous les em )) <sup>m</sup> pi-  
 ) res, \*\* ) \* à qui )) <sup>4</sup> seul appar ) tient la )) gloire, ) la ma-  
 jes )) <sup>5</sup> té' et ) l'indépen )) <sup>m</sup> dance, ) \* est aus ) si le )) <sup>5</sup> seul  
 qui ) se glori )) <sup>7</sup> fie de ) faire la ) loi aux )) <sup>m</sup> rois' ) et de ) leur  
 don )) ner, ) quand il lui )) <sup>6</sup> platt, ) \*\* de )) <sup>5</sup> grandes ) et de  
 ter ) ribles le )) <sup>M</sup> çons.

L'analyse à laquelle nous venons de nous livrer pourra servir de modèle. On pourra appliquer cette méthode à toutes les périodes ; mais toutes ne sont pas nées d'un sentiment qui soit aussi puissant et dont l'expression soit aussi claire. Souvent, il faut le reconnaître, le sentiment sera voilé et ne s'exprimera que par des demi-teintes et par de légères nuances d'intonation. Dans ce cas, il faut surtout éviter de forcer les effets, et pour peu que l'on ait du goût et une oreille délicate, on apprendra à conduire sa voix, en l'écoutant attentivement et en ne dépassant que fort peu le médium soit vers l'aigu, soit vers le grave. D'ailleurs, en dehors du sentiment, du sens général de la pensée, le lecteur aura encore pour se guider le sens propre des mots et les images qu'ils éveillent, le caractère des timbres, la nature des consonnes qui influent sur la sonorité des voyelles, et enfin les signes typographiques dans les cas particuliers de la forme interrogative ou exclamative.

## V

### DES TIMBRES.

Nous avons développé ce principe général que la pensée est la cause formelle du mouvement mélodique. En dehors même de l'analyse en quelque sorte psychologique, à laquelle il est indispensable de se livrer, mais que souvent on conduit mentalement et d'instinct, sans en avoir la conscience, le lecteur trouve des indications précieuses dans la valeur de certains mots et dans la nature des images qu'ils éveillent dans l'esprit. Ces mots suffisent à déterminer le sens du mouvement mélodique et, par suite, l'élévation ou l'abaissement des sons. En voici un exemple dans la seconde phrase de l'*Oraison funèbre d'Henriette de France* :

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

La constatation seule du double mouvement alternatif, suffit à déterminer la forme générale de la courbe mélodique. Aux deux mots à peu près également

hauts *élève* et *puissance* correspondent les deux mots relativement plus bas *abaisse* et *même*. Et ici c'est bien le sens des images qui a fixé la direction du mouvement; car, après cette double alternative exprimée par les mots et par leur degré d'acuité, l'influence de la pensée générale redevient dominante et le membre de phrase suivant reprend sa marche ascendante jusqu'au point culminant marqué par le mot *faiblesse*. Enfin, après s'être abaissée, la voix remonte, mais moins haut, sur *devoirs*, puis redescend et remonte de nouveau, mais moins haut encore, avec le mot *souveraine*, car la phrase se dirige déjà vers la cadence. Nous donnerons cette phrase rythmée avec l'indication des hauteurs relatives, au moyen de simples numéros d'ordre :

)) Soit qu'il é )<sup>5</sup> lève les ))<sup>m</sup> trô ) nes, \*\* )) soit ) qu'il les  
a ))<sup>3</sup> bais ) se, \*\* )) soit ) qu'il commu )) ni ) que sa puis-  
)<sup>5</sup> sance aux ))<sup>m</sup> prin ) ces, \*\* )) soit ) qu'il la re ) tire à  
lui- ))<sup>3</sup> même', ) et ne leur ))<sup>5</sup> lais ) se que leur ) propre  
fai ))<sup>m</sup> bles ) se, \*\* )) il leur ap ) prend leurs de ))<sup>5</sup> voirs'  
) d'une ma )) nié ) re souve ))<sup>4</sup> raine et ) digne de ))<sup>M</sup> lui.  
) \*\*\* )).

On pourrait fournir un grand nombre d'exemples, dans lesquels le degré d'acuité se trouve ainsi de prime abord fixé par la direction du mouvement. On peut considérer l'exemple suivant, tiré du *Cid*, comme le type de ces sortes de périodes mélodiques :

Précipice élevé d'où tombe mon honneur !

)) \*\*\* ) \* Préci )<sup>h</sup> pice éle ))<sup>hh</sup> vé ) \*\* d'où ))<sup>b</sup> tom ) be  
mon hon )) neur. ) \*\*\* )).



Ce vers de Corneille nous amène à l'importante question du timbre. Nous avons dit précédemment que le timbre est indépendant de la hauteur des sons. Cela est théoriquement vrai ; cependant, tout le monde sait que la voix, soit pour monter très haut, soit pour descendre très bas, choisira instinctivement telle voyelle de préférence à telle autre. Les chanteurs sont souvent amenés, quand ils ne se surveillent pas, à altérer les timbres à mesure qu'ils montent ou qu'ils descendent, par la raison que certains sons semblent plus favorables à l'émission de la voix haute et d'autres à l'émission de la voix basse, ou autrement par cette raison, reconnue vraie par les physiologistes, que certaines voyelles se prononcent mieux et plus facilement que d'autres dans certaines régions de la gamme. D'où il est naturel qu'un écrivain dont l'oreille est délicate emploie, pour exprimer son idée, tantôt des timbres clairs, tantôt des timbres sombres, selon que la courbe mélodique qu'il dessine mentalement doit monter ou descendre. Le vers du *Cid* cité ci-dessus est un exemple de l'emploi de ces timbres sombres. En voici un autre exemple remarquable, tiré d'*Andromaque*. Dans sa fureur, Oreste s'adressant au ciel s'écrie :

Appliqué sans relâche au soin de me punir,  
Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.

Le mot *comble*, quoique présentant une idée primitive d'élévation, sera placé très bas, et le point aigu du membre auquel ce mot appartient sera la finale de *douleurs*. Cela tient à ce que le mot *comble* s'allie à

une idée d'anéantissement et d'abaissement moral. Il est certain que ce timbre sombre s'est présenté naturellement à l'esprit de Corneille. Ce n'est pas, d'ailleurs, que ce timbre sombre soit impossible à élever ; car, si nous supposons ces deux vers placés avec une légère modification dans la bouche d'un des spectateurs de cette scène de fureur :

Appliqué sans relâche au soin de *le* punir,  
Au comble des douleurs tu *l'as* fait parvenir ;

le mot *comble* s'élèvera, parce que l'idée particulière qui domine dans l'idée générale de douleur sera celle d'acuité. Mais, ajoutons-le, dans ce cas possible à imaginer, on peut croire que Corneille eût modifié la forme de son vers, et choisi un mot d'un timbre plus clair, dont le mot *faite* donne une idée assez prochaine. L'exemple suivant, pris encore dans le *Cid*, mérite une observation :

Les Maures et la mer montent jusques au port.

Dans ce vers qui, par la triple allitération de l'*m*, peint si merveilleusement les palpitations périodiques des flots, le mot *montent*, à timbre sombre, sera effectivement placé très bas, malgré l'idée qu'il éveille, parce que le poète nous donne la sensation de l'élévation progressive des Maures et de la mer, d'un point situé plus bas à un point situé plus haut. En supposant donc le numéro d'ordre 3 placé sur le plan fondamental, ce vers nous donnera le dessin mélodique suivant :

) \*\* ) \*\* Les )<sup>3</sup> Mau ) res et la )<sup>5</sup> mer ) \*\*\* )<sup>1</sup> mon-  
tent ) jusques au )<sup>3</sup> port. ) \*\*\* ).

L'étude des timbres est de la plus haute importance à la scène. Un acteur qui, remplissant le rôle d'Oreste, ouvrirait *Andromaque* d'un ton trop haut et joyeux ferait un contresens mélodique. En remarquant dans les premiers vers le retour du son *ou*, un peu sourd et voilé, il prendra le médium de sa voix, dans la partie grave, et il dira avec une teinte de mélancolie :

*Oui*, puisque je *retrouve* un ami si fidèle,  
Ma fortune va prendre une face *nouvelle* ;  
Et déjà son *courroux* semble s'être *adouci*  
Depuis qu'elle a pris *soin* de nous *rejoindre* ici.

Le premier vers de Bérénice :

Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux...,

indique, par le ton un peu bas qu'il exige, les tristes préoccupations d'Antiochus. Au contraire, quelle sonorité douce et claire, placée dans les hauteurs de l'échelle vocale, demande ce début de la première pièce de la *Légende des Siècles* :

L'aurore apparaissait; quelle aurore? un abîme  
D'éblouissement, vaste, insondable, sublime...

Ce que l'examen des timbres doit encore nous indiquer, en dehors du ton initial, c'est à modérer ou à accuser l'acuité relative des sons, c'est-à-dire les écarts de la voix au-dessus ou au-dessous du plan fondamental. Tantôt l'emploi simultanément dans une même phrase

de timbres sombres et brillants permet à la voix de se mouvoir dans toute l'étendue d'une octave, tantôt le retour de timbres similaires retient la voix à un certain degré dont elle ne s'écarte que très peu. Si nous avons à dire ce vers d'*Andromaque* :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

ce serait une faute que de rechercher de trop riches modulations. Le premier hémistiche, relativement plus brillant que le second, doit être dit sans écarts de voix, dans la partie haute du médium, et la finale du mot *désert* doit être prolongée sans être élevée ; le second hémistiche, où il y a accumulation de timbres sourds, doit être baissé tout entier et prononcé de même sans écarts trop sensibles dans la hauteur. La diction, comme la peinture, use ainsi de tons neutres et gris, dont elle tire des effets d'une pénétrante mélancolie.

Dans l'exemple suivant, tiré du *Cid* :

O miracle d'amour ! ô comble de misères !

la diction, au contraire, devra subir une courbe d'un mouvement ondulatoire plus prononcé.

Mais nous donnerons à ce dernier exemple plus de développements et nous proposerons au lecteur comme exercice ce triste et délicieux duo d'accord entre Rodrigue et Chimène. Je me sers, comme précédemment, pour noter les hauteurs, des chiffres qui ne sont que des numéros d'ordre et qui, par conséquent, n'indiquent nullement la hauteur musicale absolue. Voici ces quel-

ques vers rythmés avec l'indication des points principaux de la courbe mélodique :

RODRIGUE. CHIMÈNE.  
 )) \*\*\* )<sup>5</sup> O mi ))<sup>6</sup> ra ) cle d'a ))<sup>4</sup> mour ! ) \*\*<sup>3</sup> ô ))<sup>2</sup> com-  
 RODRIGUE.  
 ) ble de mi ))<sup>3</sup> sè ) res ! Que de ))<sup>5</sup> maux ) - et de ))<sup>7</sup> pleurs  
 CHIMÈNE.  
 ) nous coûte )<sup>4</sup> ront nos ))<sup>3</sup> pè ) res ! \* Ro ))<sup>6</sup> dri ) gue, qui  
 RODRIGUE. CHIMÈNE.  
 l'eût ))<sup>8</sup> cru ? ) \*\* Chi ))<sup>5</sup> mè ) ne, qui l'eût ))<sup>7</sup> dit ? ) \* Que  
 notre ))<sup>5</sup> heur ) - fût si ))<sup>7</sup> proche ) \* et si ))<sup>4</sup> tôt ) - se  
 RODRIGUE.  
 per ))<sup>3</sup> dit ? ) \*\*\* )) Et que si )<sup>4</sup> près du ))<sup>3</sup> port, ) \*\*\*  
 ))<sup>3</sup> contre ) toute appa ))<sup>5</sup> ren ) ce, un o ))<sup>3</sup> ra ) - ge si  
 CHIMÈNE.  
 ))<sup>5</sup> prompt ) \*\* bri ))<sup>3</sup> sât ) notre espé ))<sup>2</sup> ran ) ce. \*\* ))<sup>4</sup> Ah !  
 RODRIGUE.  
 mor )<sup>4</sup> telles dou ))<sup>3</sup> leurs ! ) \*\*\* ))<sup>2</sup> Ah ! re )<sup>2</sup> grets su-  
 per ))<sup>1</sup> flus !

Une étude intéressante serait de tracer sur une ligne droite une suite de divisions équidistantes représentant les *temps* successifs, d'élever des perpendiculaires par chacune de ces divisions, puis sur ces perpendiculaires, au-dessus de leurs *temps* correspondants, de placer les points mélodiques à des hauteurs proportionnelles à leurs numéros d'ordre. En joignant tous ces points par une ligne continue, on obtiendrait la courbe mélodique. Au moyen de ce dessin, le lecteur se rendrait compte graphiquement de l'ondulation mélodique de chaque membre et ensuite de la courbe plus générale obtenue en joignant entre eux les sommets des courbes partiel-

les. Le lecteur verrait ainsi le double mouvement, l'un particulier et relatif aux membres mélodiques, l'autre général et se rapportant à la période.

C'est par de semblables études, qu'un acteur jaloux de pénétrer les secrets les plus profonds de son art formerait son oreille aux délicatesses mélodiques, et arriverait à exercer un charme irrésistible sur l'âme des spectateurs. Que de beaux passages de nos écrivains classiques seraient mieux goûtés, si les acteurs chargés de nous les rendre cherchaient plus souvent des effets dans la justesse de l'intonation et dans une modulation tempérée, au lieu de chercher à nous étonner par la puissance et les éclats de leur voix !

## VI

### DE L'INTERROGATION ET DE L'EXCLAMATION.

L'interrogation, qu'un signe typographique particulier désigne à nos regards, a une forme mélodique parfaitement déterminée. La finale du mot sur lequel porte l'interrogation monte brusquement et d'une façon très sensible, d'une quinte, disent les musiciens, quoique la voix parlée fasse à chaque instant des interrogations au moyen d'un intervalle beaucoup moins grand. L'interrogation, dans sa forme la plus simple, est représentée par la moitié ascendante d'une courbe mélodique dont la moitié descendante représente la réponse. En effet, le sens général n'est complet qu'avec la réponse, et l'élévation brusque de la voix a précisément pour but d'éloigner la voix du plan fondamental et de faire éprouver à l'oreille le besoin pressant d'un repos dont elle n'éprouvera la sensation que lorsque la réponse fera sa cadence finale sur la tonique. Sous cette forme simple, c'est la syllabe accentuée du dernier mot de la phrase interrogative qui s'élève. Cette intonation particulière de l'interrogation ne présente aucune difficulté. Le langage en fait un emploi si fréquent que notre oreille ne s'y trompe jamais et que notre voix s'élève naturelle-

ment à la hauteur voulue sans la moindre hésitation. Mais l'interrogation ne se présente pas toujours sous une forme aussi élémentaire, et les cas particuliers méritent une observation.

Quand l'interrogation ne consiste qu'en un seul mot, ce mot, qui constitue à lui seul une phrase elliptique, exige par le seul fait de son élévation une fin nécessaire, et l'oreille apprécie avec une grande facilité le sens interrogatif. Souvent le membre de phrase interrogatif, même réduit à un seul mot, est suivi d'un autre membre complémentaire. Dans ce cas, le membre interrogatif prend la même forme mélodique que s'il était seul, et le membre complémentaire se termine par une demi-cadence. Voici un exemple, pris dans *Athalie*, de ces deux formes de l'interrogation. Nous indiquons par la lettre *h* le mot que la voix doit élever.

ATH.

)) \*\*\* ) \*\* É )) pou ) se de Jo )) ad, ) \* est-ce )) là ) - vo-

Jos.

tre ))<sup>h</sup> fils ? ) \*\*\* ))<sup>h</sup> Qui ? )<sup>hh</sup> lui, ma ))<sup>m</sup> da ) me ? \*\* ))<sup>M</sup> Lui.

ATH.

Cet exemple présente les deux formes. Les mots interrogatifs *qui* et *lui* appartiennent à deux phrases distinctes. La voix, après s'être élevée sur *qui*, s'élève de nouveau sur *lui*, et on peut considérer le second membre comme une modulation, car le plan vocal s'y élève sensiblement. Je n'insisterai pas plus qu'il ne convient sur des faits aussi fréquents du langage. L'interrogation est une des formes mélodiques qui offrent en général le moins de difficulté. Toutefois, quand il s'agit d'une phrase plus longue ou plus complexe, le pro-



blème est double : il s'agit, dans certains cas, de décider si l'interrogation doit être répétée à la fin de deux des trois membres de phrase ; et, dans d'autres cas, de décider sur quel mot de la phrase doit porter l'interrogation.

Quand deux ou trois membres de phrase successifs sont de nature à exiger chacun une réponse distincte, il est naturel de répéter l'interrogation. Dans ce cas, d'ailleurs, le signe est lui-même souvent répété. En voici un exemple, tiré encore d'*Athalie* :

ATH. JOAS.

) \*\*\* ) \*\* Vous )) ê ) tes sans pa )) <sup>h</sup> rents ? ) \*\* Ils )) m'ont  
 ) abandon )) <sup>M</sup> né. ) ATH. Com )) <sup>h</sup> ment ? ) et depuis )) <sup>hh</sup> quand ?  
JOAS.  
 ) \*\* De )) puis ) que je suis )) <sup>M</sup> né.

Cette répétition de la forme interrogative peut devenir un moyen certain d'expression, puisqu'elle redouble l'effet et le porte sur deux points distincts d'une même pensée. L'exemple suivant de la même tragédie suffira :

) Moi ! ) \* des bien ) faits de )) <sup>h</sup> Dieu ) \* je per ) drais la  
 mé )) <sup>hh</sup> moire ?

Si l'on voulait préciser la nuance d'intonation que comporte la forme interrogative, on pourrait dire, sans trop d'exagération, qu'elle est caractérisée par une affectation d'acuité. Aussi l'effet paraît d'autant plus juste ou d'autant plus faux qu'il est plus certain.

La question de savoir quel est le mot d'une phrase interrogative qui doit être affecté d'acuité est une des

plus importantes ; car, selon le mot qui s'élève, le sens de la phrase se modifie et répond à un sentiment essentiellement différent. Dans le langage spontané, nous n'éprouvons aucune incertitude dans le choix du point interrogatif, puisque notre pensée est précisément la cause formelle du dessin mélodique ; mais, dans la lecture ou dans la récitation, alors que nous ne sommes que les interprètes de l'œuvre d'un écrivain ou d'un poète, la difficulté est justement dans la compréhension du sentiment qui correspond à la situation imaginée par l'auteur. Nous avons donc souvent le choix entre plusieurs nuances, et la forme des interrogations devra se modifier selon le sentiment que nous voulons exprimer.

Nous présenterons au lecteur un exemple tiré d'*Andromaque*. Au cinquième acte, Cléone apprend à Hermione que Pyrrhus vient de conduire Andromaque au temple, et il lui dépeint la joie qui brillait sur ses traits. Hermione, frappée au cœur, voudrait douter encore de l'abandon de Pyrrhus et pouvoir se flatter que quelques remords eussent empoisonné le bonheur du perfide.

Goûte-t-il des plaisirs tranquilles et parfaits ?

demande-t-elle à Cléone. Le sentiment qui agite Hermione n'est point douteux. Il est certain pour elle que Pyrrhus goûte des plaisirs, mais il ne l'est pas que ces plaisirs soient tranquilles et parfaits. C'est donc seulement la finale du mot *parfait* qui doit être affectée de l'élévation de la voix propre à l'interrogation :

) ) \*\*\* ) Goûte- ) t-il ) \* des plai ) sirs tran ) quil ) les et  
par ) ) h faits ?

Les autres syllabes placées sur les *temps* forts pourront être le lieu nécessaire d'une élévation de la voix ; mais elles ne se distingueront pas par cette affectation d'acuité particulière à l'interrogation. Si nous modifions le sentiment qui agite Hermione, en supposant tout un ensemble de circonstances différentes : si, par exemple, Hermione incertaine demandait à Cléone si Pyrrhus paraît goûter des plaisirs et si ces plaisirs sont tranquilles et parfaits, il faudrait dans ce cas élever la finale de *goûte-t-il* et celle de *parfaits*, et dire :

) \*\*\* ) Goûte- )<sup>h</sup> t-il ) \* des plai ) sirs tran )) quil ) les  
et par ))<sup>hh</sup> faits?

Si, au contraire, Hermione avait la certitude que des remords agitent Pyrrhus et l'empêchent de goûter des plaisirs parfaits, ce n'est plus sur l'actualité de l'acte de goûter des plaisirs que porterait sa question, mais sur la réalité de l'acte lui-même, et dans ce cas c'est la tonique du mot *goûte* qui devrait seule être affectée de l'acuité interrogative :

) \*\*\* )<sup>h</sup> Goûte- )) t-il ) \* ) des plai ) sirs tran )) quil ) les  
et par ))<sup>M</sup> faits?

On voit qu'au moyen de l'interrogation un acteur peut rendre toutes les nuances du sentiment qui anime le personnage qu'il représente. C'est en connaissance de cause qu'il doit se décider sur la forme mélodique de l'interrogation. Ce n'est pas impunément qu'on élève la voix sur telle ou telle syllabe. Nous poserons donc cette règle générale : Dans toute interrogation, il faut élever

la voix sur la syllabe accentuée du mot qui exprime la cause finale de la question. Nous ajouterons cette autre règle : Dans toute interrogation complexe, il faut élever la voix sur la dernière syllabe accentuée de chacun des mots, qui, dans chaque partie, auraient pu être la cause finale d'une question distincte. Dans ce cas, le degré d'acuité est proportionnel à l'intérêt relatif de la question. La lecture des poètes dramatiques est un vaste champ d'exercices, et ce sont précisément les cas particuliers qui offrent le plus d'intérêt.

Nous passons à l'exclamation, expression simple ou complexe de plaisir ou de douleur, qui nous est arrachée par une cause immédiate objective ou subjective. L'exclamation se rapproche souvent de l'interrogation, et, dans ce cas, les formes mélodiques de l'une et de l'autre se rapprochent sensiblement. Ce qui distingue en principe l'exclamation de l'interrogation, c'est que l'interrogation a une forme mélodique déterminée, et que, si le point précis de l'interrogation demande à être fixé avec attention, elle donne lieu, quel que soit le point choisi, au même phénomène vocal et se traduira par une affectation d'acuité; tandis que l'exclamation n'est pas la cause formelle d'un phénomène toujours identique à lui-même et peut se traduire par une affectation de gravité aussi bien que d'acuité.

Dans l'exclamation, tantôt la voix doit s'élever, tantôt elle doit s'abaisser, selon le sentiment qui nous l'arrache. La cause de l'élévation ou de l'abaissement de la voix est purement physiologique. Ce n'est pas, à proprement parler, la nature du sentiment qui détermine

la hauteur de l'exclamation : un cri de douleur et un cri de joie peuvent être également aigus. C'est l'instantanéité du cri qui le fait monter à son point le plus haut. Si l'on peut ou si l'on doit supposer qu'un motif quelconque d'examen, de délibération ou de résolution se joint à l'émotion qui nous arrache l'exclamation, le son baissera proportionnellement. En effet, une émotion détermine une dépense nerveuse considérable. Or, si cet excès de force nerveuse s'échappe dans un mouvement périphérique, elle se jettera sur les muscles les plus mobiles et les plus proches qui sont ceux du visage et du larynx, et le ton de l'exclamation sera très aigu en même temps que le sentiment éprouvé se peindra très vivement sur les traits. Si, au contraire, cette force nerveuse, avant de se jeter sur les organes extérieurs, est utilisée par la réflexion, le ton baissera et la physiologie moins mobile reflètera cet effort en sens contraire.

Cette règle générale doit suffire dans tous les cas, et nous allons l'appliquer à quelques exemples. Au deuxième acte d'*Andromaque*, Pyrrhus apprend à Oreste qu'il s'est décidé à livrer Astyanax aux Grecs, et qu'il épouse Hermione :

Voyez-la donc. Allez. Dites-lui que demain  
J'attends avec la paix son cœur de votre main.

ORESTE, à part.

Ah! dieux! . . . . .

La nouvelle inattendue du mariage de Pyrrhus et

d'Hermione bouleverse sans doute Oreste et lui arrache l'exclamation : *Ah! dieux!* Mais il est resté assez maître de lui pour ne pas l'avoir poussée instantanément; et d'ailleurs il a été amené, non brusquement, mais peu à peu, par le discours que lui tient Pyrrhus, à envisager cette éventualité douloureuse. L'exclamation : *Ah! dieux!* exprime surtout le trouble que ressent Oreste en songeant qu'on lui demande d'être auprès d'Hermione l'interprète des vœux de son rival : elle doit donc se faire dans le grave de la voix et en descendant.

Au contraire, dans le troisième acte de *Britannicus*, au jeune prince qui manifeste le désir de voir Junie, Narcisse répond qu'en ce moment :

Elle reçoit les vœux de son nouvel amant.

BRITANNICUS.

Hé bien! Narcisse, allons. Mais que vois-je? c'est elle.

NARCISSE, à part.

Ah! dieux! A l'empereur portons cette nouvelle.

C'est au moment où Narcisse disait Junie retenu près de Néron qu'il la voit paraître inopinément devant lui. L'exclamation de surprise que lui arrache la vue de Junie est instantanée; quoique peu intense, puisque Narcisse retient sa voix, elle doit être faite en montant et dans un ton plus haut que la suite du vers.

Au premier acte d'*Andromaque*, Oreste veut persuader à Pyrrhus que son intérêt est de livrer le fils d'Hec-

tor aux Grecs, car leur colère et le soin de leur vengeance peuvent les attirer en Épire :

Prévenez-les.

PYRRHUS.

Non, non. J'y consens avec joie !

Qu'ils cherchent dans l'Épire une seconde Troie.

La phrase exclamative : *J'y consens avec joie*, doit être dite en montant du médium à l'aigu, et c'est par l'acuité que la diction arrive à peindre la spontanéité avec laquelle se fait jour la pensée de Pyrrhus. L'exclamation doit être regardée comme instantanée, car elle est l'expression d'un premier mouvement, non réfléchi, auquel s'abandonne Pyrrhus.

Au cinquième acte, Cléone revient du temple où triomphe Pyrrhus, conduisant Andromaque à l'autel ; Hermione, après s'être fait assurer par Cléone qu'aucun souci n'altère le bonheur du parjure, s'écrie :

Le perfide ! il mourra ! Mais que t'a dit Oreste ?

L'exclamation *le perfide* doit être dite en descendant du médium au grave, car elle ne s'échappe pas inopinément de l'âme d'Hermione ; mais elle est l'effet violent d'une délibération suivie de résolution. C'est un effet contraire qui se produira dans ce passage du quatrième acte, vers la fin de la scène, entre Pyrrhus et Hermione :

Achez votre hymen, j'y consens ; mais du moins

Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.

Pour la dernière fois je vous parle peut-être.  
 Différez-le d'un jour, demain vous serez maître...  
 Vous ne répondez point ? Perfide, je le voi,  
 Tu comptes les moments que tu perds avec moi !

Le mot *perfide* devra être dit en élevant sensiblement la syllabe accentuée. Avant le silence que garde Pyrrhus, le jour se fait soudain dans l'esprit d'Hermione ; la rage jalouse, l'indignation, lentement amassées dans le cœur d'Hermione, font brusquement explosion. Le ton baissera ensuite sur *je le voi*, et le premier hémistiche du vers suivant sera dit d'une voix grave et sourde, ainsi que suffisent à l'indiquer les timbres, tandis que le second remontera vers l'aigu.

Je prendrai encore un exemple dans la dernière scène. Oreste veut s'élancer sur les traces d'Hermione :

PYLADE.

Hermione, seigneur ? Il la faut oublier.  
 Quoi ! toujours l'instrument et l'objet de sa rage,  
 Cherchez-vous chez les morts quelque nouvel outrage ?  
 Et parce qu'elle meurt faut-il que vous mouriez ?

ORESTE.

Elle meurt ! Dieux ! qu'entends-je ?

PYLADE.

Hé quoi ! vous l'ignoriez ?

Larive, dans son cours de déclamation (c'est un détail qui me revient à la mémoire), dit que : *elle meurt !* doit être dit d'un ton anéanti, tandis que : *Dieux ! qu'entends-je !* doit être prononcé avec la plus vive douleur.



Il serait impossible de donner aux jeunes gens qui se destinent à la scène de plus faux et de plus funestes conseils. *Elle meurt!* doit être jeté rapidement en montant du grave à l'aigu : c'est le cri d'un homme qu'atteint une blessure soudaine et inattendue. *Dieux ! qu'entends-je!* se terminera par une longue cadence et doit être, au contraire, prononcé en descendant la voix successivement et en la conformant aux timbres sourds de *qu'entends-je !* Surtout, il faut éviter d'y mettre l'expression d'une vive douleur ; car cette seconde exclamation exprime l'abattement et le trouble de l'homme qui doute de ce qu'il vient d'entendre, et qui, anéanti, le regard fixe, semble attendre la confirmation du malheur qui le frappe. C'est pour cela qu'il se tait et qu'il laisse à Pylade le temps de lui faire le récit de la mort d'Hermione.

Par les exemples qui précèdent, le lecteur voit par quelle méthode d'analyse il est nécessaire de déterminer le caractère des exclamations. Tant qu'on n'a pas découvert les raisons psychologiques et physiologiques qui, dans une exclamation, doivent nous porter à monter la voix vers l'aigu ou à la descendre vers le grave, on ne se décide qu'au hasard, et la déclamation cesse d'être un art puisqu'elle ne dépend plus que de l'instinct. Dans le langage spontané, nous ne sommes jamais embarrassés, puisque c'est le sentiment qui nous possède qui détermine la forme mélodique de nos phrases ; mais, dans la lecture et dans l'interprétation des œuvres dramatiques, c'est précisément le sentiment réel du personnage qui fait défaut au lecteur ou à l'acteur, et l'art

consiste à parler comme si nous étions sous l'empire de ce sentiment.

Pour trouver le sens réel d'une exclamation et par conséquent la forme mélodique particulière qui lui convient, il est souvent nécessaire de remonter du vers à la scène et de la scène au développement général de l'action. Un acteur qui ne possède que son rôle manque souvent de motifs suffisants de détermination, et l'on pourrait citer des cas où une exclamation n'a qu'une faible valeur par rapport au personnage qui doit la prononcer, mais a une influence directe sur la diction d'un autre personnage. En voici un exemple tiré de la dernière scène d'*Andromaque*. Ce qu'on appelle *les fureurs d'Oreste* est un morceau de trente-deux vers, que l'acteur doit commencer avec une rage sourde et concentrée. On sent l'hallucination commencée au vers neuf : *Où sont ces deux amants*. La voix doit s'élever du grave au médium et devenir plus forte. Puis, baissant de nouveau le ton au vers : *Mais quelle épaisse nuit*, la voix, devenue inquiète, incertaine, haletante, remonte soudain du grave à l'aigu en disant le vers :

Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !

Ce vers doit s'achever dans les hautes régions de la voix. A ce moment, Pyladé intervient, et cherchant à rappeler Oreste à la réalité, en se présentant à lui et en lui adressant la parole, s'écrie : *Ah ! seigneur !* Mais Oreste, dans sa folie furieuse, prend son ami pour Pyrrhus, et s'élançant sur lui s'écrie d'une voix de rage et de vengeance : *Quoi ! Pyrrhus, je te rencontre en-*

*core!* Entre les deux vers dits par Oreste, il y a un abaissement brusque du ton. Outre qu'il fallait fournir un motif visible à l'hallucination d'Oreste, Racine a senti que cette modulation rapide devait être appuyée, et en quelque sorte protégée, par l'intervention de Pylade. Celui-ci joue, dans cette scène, un rôle analogue à celui d'un instrument de l'orchestre qui serait chargé de faciliter à un chanteur le passage à un ton très éloigné. Ce n'est donc pas ici dans le sentiment seul de Pylade qu'il faut chercher la hauteur mélodique de son exclamation. Sans doute son sentiment le porte à apaiser Oreste par l'intonation plus calme et plus grave de sa voix ; mais surtout l'acteur chargé du rôle de Pylade doit prononcer son exclamation : *Ah ! seigneur!* dans une tonalité qui s'accorde avec le plan vocal que devra choisir Oreste. Il dépendra donc de lui de faciliter la modulation d'Oreste ou de l'exposer à un faux départ, qui serait de nature à faire manquer à Oreste la dernière partie du morceau. En effet, si Pylade prononce ce : *Ah ! seigneur!* en montant, il est certain qu'Oreste sera exposé à commencer sur un ton trop élevé ; tandis que si : *Ah ! seigneur!* est dit en descendant, Oreste sera ramené à une tonique située dans le grave, ce qui lui facilitera la récitation des vers suivants, dans lesquels sa voix, avant de s'éteindre dans l'épuisement final, doit exécuter plusieurs modulations vers l'aigu.

L'exclamation est ainsi une des plus grandes difficultés de l'art de bien dire, non pas quand on la rencontre dans la suite d'un discours, où la voix, déjà établie dans un ton, peut avec une rapidité relative éle-

ver ou abaisser le plan vocal, mais lorsque, isolée, elle demande à être attaquée avec justesse dans le ton convenable. Nous venons de voir comment la diction d'un premier rôle dépend souvent de celle d'un rôle secondaire ; nous allons voir comment dans une seule exclamation se résume souvent tout un caractère, toute une situation ; mais bien plus encore, comment dans une suite d'exclamations, renfermées dans un seul vers, se peignent les caractères divers des personnages d'une œuvre tragique, et comment elles contiennent en germe les péripéties du dénouement. Comme toujours c'est à l'incomparable Racine que je demanderai cet exemple. Au troisième acte d'*Iphigénie*, au moment où Achille va conduire Iphigénie à l'autel, où, croit-il, leur hymen va être célébré, Arcas dévoile la vérité, et s'écrie en s'adressant à Achille et à Clytemnestre :

Vous êtes son amant, et vous êtes sa mère :  
Gardez-vous d'envoyer la princesse à son père.

CLYTEMNESTRE.

Pourquoi le craignons-nous ?

ACHILLE.

Pourquoi m'en défier ?

ARCAS.

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

ACHILLE.

Lui !

CLYTEMNESTRE.

Sa fille !

IPHIGÉNIE.

Mon père!

ÉRIPHILE.

O ciel! quelle nouvelle!

L'instantanéité de l'émotion que tous éprouvent est certaine; aussi ces exclamations devront être faites en montant et non en descendant la voix. Toutefois chez Iphigénie cette instantanéité est atténuée par la résignation, l'habitude de l'obéissance, la douceur de son caractère et par la confiance qu'elle a toujours dans son père; chez Ériphile elle l'est davantage encore, car son étonnement est mêlé d'un vague et immédiat pressentiment. Aussi ces exclamations, toutes faites en montant, seront placées cependant à des hauteurs diverses. Les quelques vers qui suivent déterminent d'ailleurs le caractère de chacune d'elles. L'exclamation d'Achille, *lui!* doit être faite dans le haut du médium; elle doit être forte et témoigner de l'horreur qu'il ressent. Le cri de Clytemnestre : *sa fille!* doit monter à l'aigu; on doit y sentir éclater l'indignation d'une mère, prête à renier les dieux s'ils permettaient ce meurtre abominable. L'exclamation d'Iphigénie : *mon père!* sera un cri de désespoir, mitigée par sa résignation naturelle, non sans une certaine douceur, et tenant à la fois du reproche et de la prière. Le ton en sera plus bas que celui qu'auront pris Achille et Clytemnestre. Quant à Ériphile, l'exclamation : *O ciel! quelle nouvelle!* doit avoir le caractère d'un étonnement auquel se mêlent déjà de confuses et secrètes pensées. Placée plus bas

encore que le cri d'Iphigénie, elle doit se prolonger dans une longue cadence finale, comme la parole de quelqu'un qui déjà aperçoit et suit une idée lointaine. Les timbres sont admirablement disposés : aigus et stridents pour les cris d'Achille et de Clytemnestre, plus graves pour ceux d'Iphigénie et d'Ériphile. Le spectateur devra donc, aux cris de l'amant et de la mère, partager leur horreur et leur indignation et en même temps s'attendre à les voir défendre la victime contre Agamemnon et contre les Grecs ; éprouver de la pitié à l'exclamation d'Iphigénie, et à celle d'Ériphile ressentir une crainte vague et secrète. Tout le quatrième acte est contenu en germe dans les sentiments divers dont est agitée successivement l'âme du spectateur : la scène où Achille brave Agamemnon, celle où Clytemnestre éclate en reproches indignés, celle où Iphigénie cherche à attendrir son père, et enfin la dernière péripétie qui devra précipiter le dénouement amené par la perfidie d'Ériphile.

Voilà de l'art et voilà ce que sont chargés d'exprimer les acteurs qui ont le périlleux honneur d'interpréter les œuvres de Racine. L'étude d'un rôle ne suffit donc pas pour le bien rendre ; il y faut joindre l'étude attentive de tous les autres rôles ; et cette étude doit porter sur l'ensemble, le développement et la marche de l'action, être tout à la fois psychologique et physiologique, aller enfin jusqu'à découvrir les rapports les plus secrets du langage avec les sentiments sous l'empire desquels agissent et parlent les personnages du drame.

## VII

### DES CHANGEMENTS DE TON. — CAUSES SUBJECTIVES.

La parole, comme le chant, est soumise à des modulations incessantes. Mais sous ce rapport, il y a une différence très grande entre la diction et la musique. Dans celle-ci, la conduite d'une scène, d'un chœur, d'un ensemble à plusieurs voix, est subordonnée à l'unité de tonalité; et, le ton initial étant donné, la voix peut bien, selon les sentiments passagers qu'il s'agit d'exprimer, exécuter des modulations dans les tons voisins ou éloignés, mais elle est tenue de revenir au ton initial, dans lequel l'oreille de l'auditeur trouvera un repos définitif. Cette préoccupation de l'unité de tonalité, dont la musique moderne tend d'ailleurs de plus en plus à secouer les entraves, ne constitue dans le langage qu'une loi accidentelle qui est loin d'obliger le lecteur ou l'acteur.

Dans le domaine littéraire, les sentiments, incessamment modifiés par le cours intellectuel et moral de nos idées, ne nous reviennent presque jamais identiques à eux-mêmes. La marche esthétique d'une œuvre exige, au contraire, dans la généralité des cas, que le sentiment final ne soit pas simplement un retour au senti-

ment initial, et par conséquent que le ton final ne rentre pas dans le ton initial. A l'audition d'une œuvre littéraire, notre âme est le théâtre d'une évolution émotionnelle, dont la marche ne s'arrête pas, et qui est sans retour sur elle-même; l'œuvre se termine donc sur un sentiment suprême et dans la tonalité qui lui correspond, sans se préoccuper du retour nécessaire aux sentiments sous l'empire desquels l'œuvre s'était ouverte. Il ne faut donc pas, sous le rapport de la tonalité, vouloir soumettre la diction aux lois qui régissent encore la musique, ni vouloir enchaîner ces deux arts d'un lien trop étroit. Dans une œuvre musicale, une scène ou un morceau se terminera presque toujours dans le ton initial; dans une œuvre littéraire et surtout dramatique, une scène ou un morceau se terminera presque toujours dans un ton différent du ton initial. L'auteur ou le lecteur commettrait donc une faute grave s'il voulait quand même, quels que fussent les sentiments exprimés, revenir au ton initial; il doit conclure dans le ton où l'a amené le développement des sentiments et simplement sur la tonique de ce ton.

On peut donc dire sans exagération que la grande difficulté de l'art de la diction tient précisément à l'instabilité du ton. Il se modifie selon les sentiments divers qui agitent celui qui parle, selon le personnage qui parle ou qui est censé parler, selon le lieu, selon les circonstances et selon le but que se propose celui qui parle. On pourrait dire d'une façon plus générale que le ton est déterminé par deux forces qui s'ajoutent, se neutralisent ou se composent, l'émotion et la volonté.



Mais le ton envisagé ainsi rentre dans l'expression, parce qu'il est étroitement lié au mouvement et à l'intensité. Dans ce chapitre et le suivant, nous nous bornerons à étudier les changements de ton qui proviennent d'une modification dans les sentiments, d'abord dans le cas où les causes en sont subjectives, ensuite dans celui où elles sont objectives.

Nous n'avons pas ici de méthode nouvelle à introduire ; il nous suffira d'appliquer celle que nous avons exposé ci-dessus. Nous avons vu, en effet, dans un des chapitres précédents, comment on déterminait la syllabe accentuée la plus haute d'un groupe, puis d'un membre, et enfin d'une période mélodique. Ici, au lieu d'avoir à distinguer entre les membres composants d'une période, nous avons à choisir l'intonation qui convient aux différents groupes de périodes dont se compose un discours ; et nous savons qu'un changement de ton n'est autre chose qu'une élévation ou un abaissement du plan vocal. On voit donc combien l'analogie est grande entre les changements de ton, c'est-à-dire les élévations ou les abaissements du plan vocal, qui affectent les parties d'un discours, et les changements de hauteur qui affectent les syllabes, dans les groupes ou dans les membres mélodiques. Nous dirons donc, en appliquant la même méthode, que le ton des différentes parties d'un discours montera ou descendra selon que le rapport de ces parties à l'objet que nous nous proposons sera plus ou moins étroit. La parole que nous employons pour peindre nos sentiments s'élèvera ou s'abaissera selon que les idées partielles seront plus ou

moins affirmatives et démonstratives. L'élévation du ton peut être considérée comme un coefficient de la valeur des idées partielles qui se rapportent à une même idée générale. Mais nous savons aussi que le plan vocal ne peut s'élever que si la force nerveuse se résout en vibrations sonores, c'est-à-dire si elle est employée à la transmission des idées représentatives de nos sentiments. Si cette force nerveuse, au lieu de s'objectiver, se réfléchit sur nous-même, et en quelque sorte se subjective et suit les nerfs qui aboutissent aux muscles de la vie organique, le ton baissera à mesure que les organes qui subissent l'influence de nos émotions seront plus troublés et plus agités. On pourrait dire que le ton doit s'élever à mesure qu'il y a, de nous à autrui, plus de force nerveuse transmise, et que le ton doit baisser à mesure qu'il y a plus de force nerveuse absorbée par un travail organique quelconque. Dans un discours démonstratif, le ton s'élèvera à mesure que les parties devront être plus pressantes, plus instantes, et devront exercer une action plus vive sur l'esprit de l'auditeur. Il baissera sur toutes les parties qui supposent un examen, une délibération de notre propre esprit. La passivité de toute émotion s'exprimera par un abaissement du ton, tandis que l'activité de notre esprit se communiquera à autrui par une affectation plus ou moins grande, d'acuité.

Au premier abord, ces idées générales sembleront peut-être un peu difficiles à saisir ; elles s'éclairciront aussitôt que le lecteur passera à l'application, car il n'y a dans cette méthode aucun principe différent de ceux

que nous mettons perpétuellement en jeu dans le langage courant. Tout ce que nous venons de dire s'applique à toutes les modifications de sentiment dont la cause est subjective. Je vais proposer au lecteur deux exercices, que je choisirai parmi les plus simples et les plus clairs.

Je prendrai pour premier exemple la répartition de Céliène à Arsinoé, au troisième acte du *Misanthrope*.

Madame, j'ai beaucoup de grâces à vous rendre,  
Un tel avis m'oblige, et, loin de le mal prendre,  
J'en prétends reconnaître à l'instant la faveur  
Par un avis aussi qui touche votre honneur ;  
Et comme je vous vois vous montrer mon amie,  
En m'apprenant les bruits que de moi l'on publie,  
Je veux suivre à mon tour un exemple si doux,  
En vous avertissant de ce qu'on dit de vous.

En un lieu, l'autre jour, où je faisais visite,  
Je trouvai quelques gens d'un très rare mérite,  
Qui, parlant des vrais soins d'une âme qui vit bien,  
Firent tomber sur vous, madame, l'entretien.  
Là votre prudence et vos éclats de zèle  
Ne furent pas cités comme un fort bon modèle ;  
Cette affectation d'un grave extérieur,  
Vos discours éternels de sagesse et d'honneur,  
Vos mines et vos cris aux ombres d'indécence  
Que d'un mot ambigu peut avoir l'innocence,  
Cette hauteur d'estime où vous êtes de vous,  
Et ces yeux de pitié que vous jetez sur tous,  
Vos fréquentes leçons et vos aigres censures  
Sur des choses qui sont innocentes et pures ;

Tout cela, si je puis vous parler franchement,  
Madame, fut blâmé d'un commun sentiment.

« A quoi bon, disaient-ils, cette mine modeste,  
Et ce sage dehors que dément tout le reste ?  
Elle est à bien prier exacte au dernier point ;  
Mais elle bat ses gens et ne les paye point.  
Dans tous les lieux dévots elle étale un grand zèle ;  
Mais elle met du blanc et veut paraître belle.  
Elle sait des tableaux couvrir les nudités ;  
Mais elle a de l'amour pour les réalités. »

Pour moi, contre chacun je pris votre défense,  
Et leur assurai fort que c'était médisance ;  
Mais tous les sentiments combattirent le mien,  
Et leur conclusion fut que vous feriez bien  
De prendre moins de soin des actions des autres,  
Et de vous mettre un peu plus en peine des vôtres ;  
Qu'on doit se regarder soi-même un fort long temps  
Avant que de songer à condamner les gens ;  
Qu'il faut mettre le poids d'une vie exemplaire  
Dans les corrections qu'aux autres on veut faire ;  
Et qu'encor vaut-il mieux s'en remettre au besoin  
A ceux à qui le ciel en a commis le soin.

Madame, je vous crois aussi trop raisonnable  
Pour ne pas prendre bien cet avis profitable,  
Et ne l'attribuer qu'aux mouvements secrets  
D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.

Nous avons divisé le discours de Célimène dans ses différentes parties. Le discours d'Arsinoé, auquel il répond, se termine dans le médium de la voix par les

mêmes quatre derniers vers que dit Célimène. C'est sur le même ton que Célimène commence; c'est le ton le plus naturel, celui que nous prenons sans effort. C'est sur ce ton initial que seront dits les huit premiers vers, qui sont le préambule du discours. Au vers : *En un lieu, l'autre jour*, le ton doit s'élever, car c'est véritablement là que s'ouvre la scène imaginée par Célimène. L'acuité plus prononcée pique la curiosité d'Arsinoé, et, par une image assez juste qui a passé dans le langage, elle joue le rôle d'un aiguillon qui s'enfoncerait plus profondément. Au vers : *A quoi bon, disaient-ils*, le ton doit s'élever encor, car c'est ici surtout que le discours devient incisif, à tel point que Célimène suppose ses paroles dans une bouche étrangère. C'est cette partie qui forme le point culminant de tout le discours de Célimène. Au vers : *Pour moi, contre chacun*, le ton doit redescendre d'un degré, et enfin, au vers : *Madame, je vous crois*, redescendre encore pour revenir au ton initial. Voilà, en effet, l'exemple d'un assez long passage où la diction doit revenir en terminant au ton initial. Pour l'auditeur, comme pour Arsinoé, l'intérêt, le piquant, dirai-je avec intention, des différentes parties de ce discours croît comme l'acuité. Les raisons de l'élévation du ton y sont d'ailleurs si simples, que je n'ai pas cru devoir les développer longuement. Ainsi ce discours donnera lieu à quatre modulations principales. Le lecteur profitera beaucoup, je crois, à le lire à haute voix. Il devra, au début, prendre le ton le plus naturel de sa voix, puis élever et abaisser successivement le ton, selon la gra-

dation marquée ci-dessous au moyen de numéros d'ordre qui indiquent l'élévation relative du plan vocal.

*Plan vocal n° 1.*

Madame, j'ai beaucoup de grâces à vous rendre.

*Plan vocal n° 2.*

En un lieu, l'autre jour, où je faisais visite.

*Plan vocal n° 3.*

A quoi bon, disaient-ils, cette mine modeste.

*Plan vocal n° 2.*

Pour moi, contre chacun je pris votre défense.

*Plan vocal n° 1.*

Madame, je vous crois aussi trop raisonnable.

Chacune de ces parties, dites sur un ton particulier, seront elles-mêmes le lieu de modulations passagères. Les élèves, qui feront ces exercices à haute voix, apporteront la plus grande attention à ne pas laisser fléchir à leur insu le plan vocal. Si, en effet, on laisse retomber toutes les cadences finales dans le grave, on se trouve parler toujours dans le même ton, ce qui produit naturellement ce qu'on appelle la monotonie.

Le discours que Molière met dans la bouche de Célimène est composé avec beaucoup d'art ; la conduite mélodique, les modulations principales avec le dernier retour à la tonique initiale sont d'accord avec la situation et le caractère de la scène. Nous allons voir dans le second exercice un discours, non moins admirable-

ment conduit, mais avec des procédés absolument différents.

Je choisirai comme second exemple la réponse d'Her-  
mione à Pyrrhus, au quatrième acte d'*Andromaque*.

Je ne t'ai point aimé, cruel ! qu'ai-je donc fait ?  
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ;  
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ;  
J'y suis encor, malgré tes infidélités,  
Et malgré tous mes Grecs honteux de mes bontés.  
Je leur ai commandé de cacher mon injure ;  
J'attendais en secret le retour d'un parjure ;  
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,  
Tu-me rapporterais un cœur qui m'était dû.  
Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?  
Et même en ce moment, où ta bouche cruelle  
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,  
Ingrat, je doute encore si je ne t'aime pas.

Mais, seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère  
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,  
Achevez votre hymen, j'y consens ; mais du moins  
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.  
Pour la dernière fois je vous parle peut-être.  
Différez-le d'un jour, demain vous serez maître...  
Vous ne répondez point ?...

Perfide, je le voi,  
Tu comptes les moments que tu perds avec moi !  
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,  
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.  
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.

Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux ;  
 Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée ;  
 Va profaner des dieux la majesté sacrée ;  
 Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié  
 Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.  
 Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne ;  
 Va, cours ; mais crains encor d'y trouver Hermione.

Si l'on voulait conduire ce discours par des moyens analogues à ceux que nous avons employés dans la répartie de Célimène, on serait complètement en dehors de la situation. Célimène se possède ; et c'est avec toute la liberté d'un esprit maître de lui-même qu'elle se complait à aiguïser les traits dont elle perce la prudence d'Arsinoé. Aussi elle met un art raffiné dans cette brillante répartie, en gradue savamment les parties, et, après quelques modulations soutenues dans le haut de la voix, revient à ce ton simple et posé de la femme du monde, qui sait, sous des dehors paisibles, cacher sa colère ou dissimuler le plaisir de la vengeance. C'est pourquoi le discours de Célimène doit être soumis à l'unité de tonalité, et par conséquent se terminer dans le ton initial. Tout au contraire, le morceau dit par Hermione échappe précisément à l'unité de tonalité. Racine lui-même a défini Hermione, *une amante en fureur qui cherche à se venger*. Elle ne se possède pas. Tout ce que la jalousie, la honte de son abandon, le ressentiment d'un outrage qu'une femme ne pardonne jamais, lui inspirent tour à tour de désespoir, de colère, de supplications et de rage, doit se traduire par des modulations incessantes, dont quelques-unes,



savamment dissonantes, se produisent brusquement, et causent, chez le spectateur, des mouvements émotionnels soudains et inattendus qui lui resserrent le cœur comme les spasmes de l'angoisse. Nous avons indiqué aux yeux du lecteur les endroits où le ton doit être modifié. Mais nous allons analyser ce morceau et chercher par quels changements de ton se peindront les sentiments divers qui agitent l'âme d'Hermione.

La première partie de ce morceau est une justification d'Hermione : elle a aimé Pyrrhus, malgré son infidélité, aux yeux de toute la Grèce et au mépris de toute honte. Le caractère de jugement et d'examen de ces vers leur impose un ton qui serait grave s'il n'était pas modifié par l'impétuosité que met Hermione à se justifier. Ces vers doivent être dits dans le médium de la voix. Ils débutent par une exclamation dont l'instantanéité est manifeste. *Je ne t'ai point aimé* doit donc être pris dans le plein de la voix et monté à l'aigu. La voix doit redescendre sur *cruel*, qui est un mot grave ; et l'interrogation : *Qu'ai-je donc fait ?* doit être faite dans le bas de la voix. Celle-ci, qui sera remontée sur la tonique finale *fait*, se replacera dans la partie basse du médium pour dire les deux vers suivants. Le vers, *J'y suis encore*, sera le lieu d'une modulation passagère ; le ton s'y élève légèrement pour revenir au vers suivant, dans le ton initial. Une modulation plus accusée doit se faire sentir sur le vers : *Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?* qui sera dit dans la partie haute du médium. L'élévation du ton est nécessaire sur ce vers ; car, bien qu'Hermione emploie la

forme du passé, il est certain que sa pensée s'applique au présent, et que ce vers marque un élan de son cœur vers Pyrrhus. Hermione elle-même le sent bien et ne peut retenir l'aveu de cette faiblesse, mais alors le ton doit redescendre : on n'accuse jamais ses faiblesses en montant la voix ; on les atténue en la baissant. Aussi le vers *Ingrat, etc.*, qui est un aveu non déguisé, doit être dit au moyen d'une modulation dans le grave. La finale du mot *ingrat* doit être très grave ; celle de *encor* doit être sonore et un peu plus haut, et le dernier mot du vers, *pas*, doit retomber sur la tonique grave de la modulation.

Les six vers suivants demandent à être étudiés avec soin. Sur ce point, la tradition a entraîné dans une voie fâcheuse les actrices chargées du rôle d'Hermione. Larive a prétendu que ces vers devaient être pris dans le bas de la voix et dits avec le ton de l'accablement ; c'est à mon avis une grande erreur. Dans ces vers Hermione fait une dernière tentative sur Pyrrhus ; elle tente de lui arracher une dernière concession, satisfaction à la vérité bien faible et bien vaine ; mais ce jour de délai qu'elle lui demande serait encore pour elle un triomphe sur sa rivale, et, qui sait ! peut-être le premier pas d'un retour de Pyrrhus. Son désir de fléchir Pyrrhus, de le convaincre, d'obtenir qu'il diffère son hymen, se traduira donc logiquement par l'élévation du ton : toutes les vibrations des sons qui sortent de sa bouche sont soudain multipliées par l'instance que met Hermione à sa demande : elle presse Pyrrhus, elle agit sur lui par le moyen de sa voix qui devient plus aiguë.

Il faut donc prendre ces vers un peu au-dessus du médium, ce qui sera suffisamment élevé relativement au ton général du morceau qui est grave. Mais en même temps (ceci est du ressort de l'expression) que le ton s'élève, la voix ne doit pas prendre une intensité qui trahirait une confiance qu'Hermione ne possède pas. L'interrogation : *Vous ne répondez point?* doit être naturellement baissée; elle sert de transition entre le passage précédent où le ton est élevé et le suivant où il redevient grave. La voix doit y être contenue de manière à éclater avec force sur l'exclamation : *Perfide, ie le vois*, qui doit être prise dans la partie forte et grave du médium, en montant *perfide* à l'aigu. Chacun des quatre vers suivants est le lieu d'une modulation qui hausse leur ton, jusqu'au dernier de ce groupe : *Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux*. La résolution d'Hermione est prise; à la femme craintive et suppliante a succédé l'amante outragée. La tempête s'est amassée dans son âme; mais Hermione y retient encore la foudre prête à éclater sur le parjure. Aussi le vers : *Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux*, doit être brusquement baissé, sans transition. Le ton en est bas, et l'accent de la voix est sombre, sec, sans sonorité, ce à quoi les timbres se prêtent admirablement. Un nouveau sentiment s'ajoute à ceux qui agitent Hermione : elle défie Pyrrhus, elle devient provocante, en même temps qu'elle se justifie d'avance aux yeux des dieux du crime qu'elle prépare. Aussi les derniers vers donnent-ils lieu à des modulations qui relèvent succesivement le plan vocal, jusqu'à la dernière qui

doit être aiguë sur : *Va, cours*. Ici une dernière modulation rapide et brusque. La voix montée à l'aigu retombe et se place dans le médium grave, pour dire : *mais crains encor d'y trouver Hermione*, avec l'accent d'une résolution froide, inébranlable, en ralentissant le mouvement et en nivelant, en quelque sorte, tous les effets d'acuité et d'intensité. Mais cela est encore du domaine de l'expression.

On voit combien ce morceau est différent de la répartition de Célimène à Arsinoé. La tonalité y présente des soubresauts brusques et soudains, qui agissent physiologiquement et d'une façon certaine sur les nerfs des spectateurs, puisque les vibrations nerveuses sont corrélatives des vibrations sonores. Ce morceau demande donc une étude pénétrante et un grand art de diction. L'analyse pourrait y être poussée bien plus loin; mais dans un livre il suffit d'indiquer les traits généraux : il est des détails qu'un cours oral seul peut aborder. Ce dont il faut avant tout être pénétré, c'est qu'à toute modification du sentiment correspond une modification dans la hauteur du plan vocal; que ce sont les modulations de notre voix qui traduisent à l'oreille de l'auditeur les sentiments divers qui nous agitent. Ces deux ordres de phénomènes se correspondent exactement, l'émotion de celui qui parle se traduisant, par un mouvement vibratoire périphérique, en langage, en gestes, en physionomie, et l'émotion de celui qui écoute et qui regarde naissant de ce même mouvement vibratoire, qui chez lui prend une direction contraire et se transmet de la surface au centre.

Que de réflexions profondes, que de fines analyses psychologiques, que d'études infinies doivent donc précéder l'interprétation d'une œuvre tragique ou comique ! Il ne suffit pas, pour aborder la scène, d'un physique heureux ou d'une voix mélodieuse. L'un et l'autre sans doute sont d'un prix inestimable ; mais il faut y joindre le sentiment esthétique, c'est-à-dire posséder en imagination la sensibilité exquise qui, chez les êtres humains, se résout en émotion ; et il y faut joindre encore un travail incessant et une longue méditation des œuvres classiques. A ces conditions seules on se rend digne du nom d'artiste.

Qu'ajouterais-je aux deux exemples sur lesquels je me suis étendu ? Cent, mille n'épuiseraient pas le sujet qui est infini. Ces deux exercices doivent donc suffire pour montrer la méthode et pour donner une direction sûre aux études de ceux qui ambitionnent de faire quelques progrès dans l'art de la diction.

## VIII

### DES CHANGEMENTS DE TON. — CAUSES OBJECTIVES.

Les causes des modifications de sentiments qui se traduisent par un changement dans la hauteur du plan vocal ne sont pas toujours subjectives ; mais, à la scène comme à la tribune, elles sont souvent objectives. Dans le passage d'*Andromaque*, cité dans le chapitre précédent, le silence que garde Pyrrhus est une de ces causes objectives. Il en est de même dans *Britannicus* de la froideur imposée à Junie par Néron ; de la nouvelle du retour de Mithridate dans la tragédie de ce nom ; du changement qui s'opère dans Phèdre, lorsqu'elle apprend l'amour d'Hippolyte pour Aricie ; et, dans cette même tragédie, de la mort de Thésée, confirmée et démentie tour à tour.

Parfois une modification de sentiment dans un personnage a pour cause objective une modification dans les sentiments d'un autre personnage. Il y en a un bel exemple dans *Bérénice*, quand Antiochus (scène iv de l'acte I<sup>er</sup>) dit à Bérénice triomphante de l'amour de Titus :

Et je viens donc vous dire un éternel adieu.

En même temps il change de visage, et son trouble

se répercute immédiatement dans l'âme de Bérénice, dont l'émotion se traduit dans les deux vers qu'elle prononce :

Que dites-vous ? Ah ! ciel ! quel adieu ! quel langage !  
Prince, vous vous troublez et changez de visage !

Il est remarquable que l'émotion qui a pour effet d'abaisser le plan vocal chez Bérénice ne lui est point personnelle ; elle n'est en quelque sorte que l'émotion réflexe de celle que ressent Antiochus et qui se peint sur ses traits.

La cause objective est très souvent un objet réel et matériel tel qu'une lettre. On peut citer, comme un exemple digne de remarque, la lettre de Bajazet qui, lue par Atalide et ensuite par Roxane, produit chez chacune d'elles des effets différents. Le grand nombre de pièces où une lettre joue un rôle important nous engage à donner un moment d'attention à cette cause particulière. Le changement de ton s'impose, mais le choix du plan vocal dépend du rôle direct ou indirect que joue la lettre. Dans la première scène du quatrième acte de *Bajazet*, Atalide doit lire la lettre de Bajazet en abaissant le ton, puisqu'elle n'en connaît pas la teneur et qu'elle ignore si cette lettre lui doit apporter l'espérance ou la crainte. Quand elle reprend, après la lecture de la lettre, elle doit élever le ton, puisque c'est alors que l'effet qu'elle redoute de cette lettre lui apparaît. Lorsque, dans le même acte, Roxane lit cette lettre, elle en parcourt d'abord des yeux la plus grande partie, puis elle choisit un plan vocal élevé pour en achever la

lecture à haute voix. Ici l'effet de la lettre est direct; le ton de Roxane doit être aigu comme le sentiment qu'elle éprouve; et quand, après cette lecture elle reprend, c'est en abaissant le plan vocal, puisqu'elle passe à l'examen de la situation qui lui est faite, et délibère avant de résoudre la mort de Bajazet.

Au cinquième acte du *Misanthrope*, la lettre de Célimène doit être lue par Acaste sur un ton plus élevé que celui qu'il prend quand il y entremêle ses réflexions. Cette lettre, c'est l'esprit de Célimène qui a pris en quelque sorte corps et voix, et qui fait sentir à chacun son aiguillon. Nous ajouterons un dernier exemple pris dans le théâtre contemporain. Au cinquième acte de *Ruy Blas*, la reine entre précipitamment dans la chambre de Ruy Blas; mais tout le monde connaît la situation et il me suffit de transcrire le passage :

RUY BLAS.

Mais c'est à se briser le front contre le mur!  
Mais je n'ai pas écrit, pardieu! j'en suis bien sûr!

LA REINE, *tirant de sa poitrine un billet qu'elle lui présente.*

Lisez donc.

(*Ruy-Blas prend la lettre avec emportement, se venge vers la lampe et lit.*)

RUY BLAS, *lisant.*

« Un danger terrible est sur ma tête.  
« Ma reine seule peut conjurer la tempête... »  
(*Il regarde la lettre avec stupeur, comme ne pouvant aller plus loin.*)



LA REINE, *continuant et lui montrant du doigt la lettre qu'elle lit.*

« En venant me trouver ce soir dans ma maison ;  
« Sinon, je suis perdu. »

RUY BLAS, *d'une voix éteinte.*

Oh ! quelle trahison !

Ce billet !

LA REINE, *continuant de lire.*

« Par la porte au bas de l'avenue,  
« Vous entrerez la nuit sans être reconnue :  
« Quelqu'un de dévoué vous ouvrira. »

RUY BLAS, *à part.*

J'avais

Oublié ce billet.

Le ton de Ruy Blas dans les deux premiers vers est élevé. Il doit changer de ton pour lire la lettre et abaisser sensiblement le plan vocal. Quand il s'arrête et que la reine continue la lecture, elle ne doit pas prendre le même ton que Ruy Blas, mais élever le plan vocal, puisqu'elle cherche dans la continuation de cette lecture la justification de sa démarche. En élevant le ton, elle agit sur l'esprit de Ruy Blas. En achevant la lecture, elle doit encore élever le ton, toujours dans le même but de justification ; mais, de plus, cette élévation est ici commandée par l'apparition dans la lettre d'un détail précis, qui évoque le personnage de don Salluste dans l'esprit des spectateurs et qui devrait frapper de même l'esprit de Ruy Blas. Ce qui nous amène à une critique

de cette scène ; car c'est là immédiatement que Ruy Blas devrait s'écrier : « Quelqu'un en effet a dû vous ouvrir ? qui ? » tandis qu'il n'y songe que plus loin.

A la scène, les modifications du ton sont constamment soumises à un travail interne qui s'opère dans l'âme d'un personnage sous l'influence du discours d'un autre personnage. Un des exemples les plus remarquables qu'on puisse citer est dans la sixième scène du troisième acte de *Tartufe*.

ORGON.

Ce que je viens d'entendre, ô ciel ! est-il croyable ?

TARTUFE.

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,  
 Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,  
 Le plus grand scélérat qui jamais ait été.  
 Chaque instant de ma vie est chargé de souillures ;  
 Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures ;  
 Et je vois que le ciel, pour ma punition,  
 Me veut mortifier en cette occasion.  
 De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,  
 Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en défendre.  
 Croyez ce qu'on vous dit, armez votre courroux,  
 Et comme un criminel chassez-moi de chez vous ;  
 Je ne saurais avoir tant de honte en partage  
 Que je n'en aie encor mérité davantage.

ORGON, à son fils.

Ah ! traître, oses-tu bien par cette fausseté  
 Vouloir de sa vertu ternir la pureté.

Le premier vers dit par Orgon, au commencement de

la scène, est pris dans un ton bas ; au contraire, quand il reprend, après l'artificieux aveu de Tartufe, il élève sensiblement le plan vocal. Ce changement de ton est dû à une modification de sentiment qui s'est opérée dans l'esprit d'Orgon pendant la réplique de Tartufe. Avant il ne savait que croire ; après l'aveu de Tartufe, qu'il attribue précisément à la vertu du traître et à son humilité, il est convaincu que son fils a calomnié son hôte, et cette certitude se traduit par une élévation du ton.

Parmi les changements de ton, fréquents à la scène, il en est qui doivent toujours être marqués avec soin. Sur le texte imprimé, les scènes se distinguent les unes des autres par l'entrée ou par la sortie d'un ou de plusieurs personnages. Au théâtre, à moins qu'un personnage entre ou sorte inopinément, en interrompant celui qui parle, la scène précédente se clôt et la nouvelle s'annonce par un changement de ton. Au second acte de *Britannicus*, Néron charge Burrhus de porter à Pallas un ordre d'exil. Néron termine par ce vers :

Allez, cét ordre importe au salut de l'empire.

C'est sur ce vers que se clôt la scène première. Néron reprend, en baissant le ton :

Vous, Narcisse, approchez ;

puis, s'adressant aux gardes :

Et vous, qu'on se retire.

Ce n'est qu'après ce vers que va commencer la scène

entre Néron et Narcisse; c'est un vers de transition. Le ton doit en être abaissé pour le différencier des vers précédents et suivants. La deuxième scène se termine de même :

NÉRON, à *Narcisse*.

Dis-lui qu'en sa faveur on me trompe moi-même,  
Qu'il la voit sans mon ordre.

Ici la scène est close. Néron reprend en abaissant le plan vocal :

On ouvre; la voici.

Va retrouver ton maître et l'amener ici.

C'est là que s'ouvre la scène suivante. Néron, relevant le plan vocal, s'adresse à Junie :

Vous vous troublez, madame, et changez de visage!

C'est par de semblables artifices de diction qu'un acteur parvient à diviser une scène principale en plusieurs scènes secondaires que le texte imprimé ne sépare pas. Par exemple, dans le monologue de Figaro : « ... *On vient... C'est elle... Ce n'est personne.* » Il y a là deux abaissements de ton successifs. *On vient... C'est elle*, serait la transition qui servirait à introduire Suzanne, et ce serait le point de départ d'une autre scène. Après s'être abaissé sur : *On vient*, le ton s'est relevé sur *C'est elle*. En s'abaissant une seconde fois sur : *Ce n'est personne*, le ton indique une nouvelle transition; la scène supposée prochaine est reculée, et le monologue reprend. Plus loin, c'est un simple mouvement, un changement d'attitude chez Figaro qui coïn-

cide avec une modification dans le cours de sa pensée et qui sert de transition à un changement de ton. Ces indications scéniques : *Il s'assied sur un banc... Il se lève... Il se rassied*, introduisent des divisions dans ce monologue et fournissent à l'acteur l'occasion naturelle d'élever ou d'abaisser le plan vocal.

On ne saurait trop insister sur la nécessité de bien marquer les tons de transition ; ils suffisent souvent à expliquer les revirements subits de sentiment chez un personnage, sans que le poète ait besoin d'y insister. C'est ainsi que se termine la première scène de *Britannicus* :

AGRIPPINE.

Mais je le poursuivrai d'autant plus qu'il m'évite :  
De son désordre, Albine, il faut que je profite.  
J'entends du bruit ; on ouvre. Allons subitement  
Lui demander raison de cet enlèvement ;  
Surprenons, s'il se peut, les secrets de son âme,  
Mais quoi ! déjà Burrhus sort de chez lui ?

Au second vers, la première scène est close. Les mots *J'entends du bruit, on ouvre*, sont dits en abaissant sensiblement le ton. Agrippine le relève sur ces mots : *Allons subitement*, etc., qui doivent être dits avec assurance. C'est sur ce ton de hauteur que va s'ouvrir la scène qu'Agrippine croit avoir avec Néron. Mais soudain le spectateur s'aperçoit du bouleversement qui s'opère dans le sentiment d'Agrippine lorsqu'elle dit en abaissant de nouveau le plan vocal : *Mais quoi !* etc. Agrippine, qui s'apprêtait à dicter sa volonté à son fils, va recevoir de Burrhus l'ordre de Néron qui la congédie.

La vue seule de Burrhus laisse deviner à Agrippine sa disgrâce et provoque chez elle les plus amères réflexions. L'abaissement du ton coïncide naturellement avec une brusque agitation intérieure. Les sentiments divers par lesquels passe Agrippine se manifestent clairement par les modifications du ton, sans que le poète ait besoin de nous les décrire. C'est là ce que les écrivains doivent sentir et ce qui leur permet d'éviter des longueurs et des explications inutiles qui entravent l'action ; et c'est là ce que, sous peine de trahir le poète qu'ils interprètent, les acteurs doivent à leur tour sentir et faire sentir aux spectateurs. Un autre exemple de ces doubles transitions se trouve au cinquième acte de la même tragédie :

## AGRIPPINE.

Déjà de ma faveur on adore le bruit.  
 Cependant en ces lieux n'attendons pas la nuit :  
 Passons chez Octavie et donnons-lui le reste  
 D'un jour autant heureux que je l'ai cru funeste.  
 Mais qu'est-ce que j'entends ? Quel tumulte confus !  
 Que peut-on faire ?

## JUNIE.

O ciel, sauvez Britannicus !

Le contraste entre la tranquillité triomphante d'Agrippine et l'événement tragique qui terminera l'action par la mort de Britannicus et la chute d'Agrippine est marqué en quelques traits rapides et précis. Je laisse au lecteur le soin facile d'analyser les rapports entre les modifications du ton et celles des sentiments.

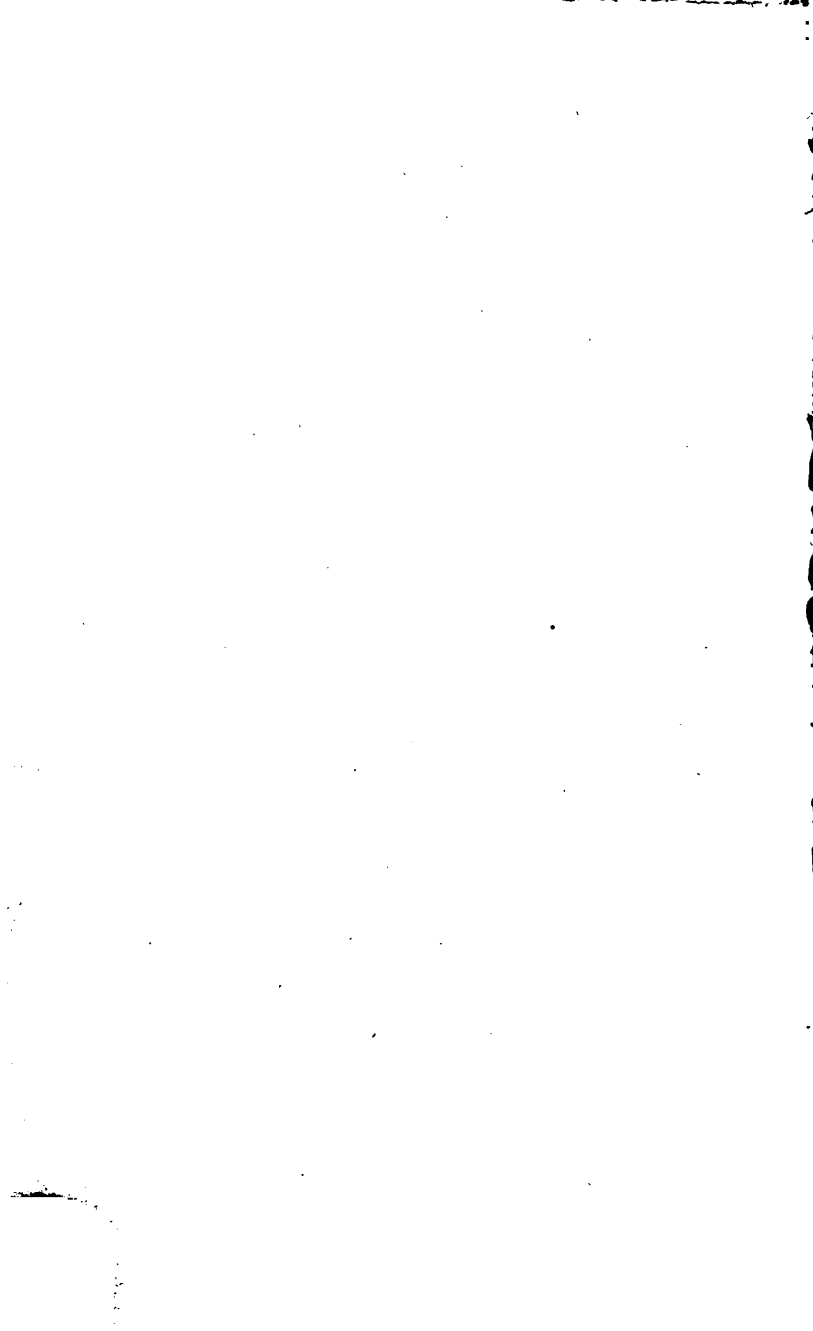
Je m'arrête. Ne pouvant tout dire, je craindrais d'en trop dire. Ce qui importait, c'était d'indiquer la méthode analytique au moyen de laquelle on peut arriver à discerner les intonations qui conviennent à tel ou tel passage. Je terminerai ce que j'avais à dire sur le ton par cette affirmation que je prie les lecteurs et les acteurs de méditer. L'intonation n'est jamais une question de virtuosité.





TROISIÈME PARTIE

L'EXPRESSION



# L'EXPRESSION

---

## I

### LE MOUVEMENT.

De tous les arts, la diction est certainement celui qui est le plus immédiatement subordonné aux mouvements psychiques et organiques auxquels tout être humain est soumis. Entre les phénomènes internes et externes du mouvement, il y a une correspondance qui se produit naturellement quand nous parlons sous l'empire d'une émotion ou d'une pensée qui nous obsède, et artistiquement quand notre parole se fait l'interprète de sentiments que nous ne possédons qu'esthétiquement.

On peut dire d'une façon sommaire que la nature de la diction doit être adéquate à celle du sentiment auquel elle correspond. Pour trouver le genre de diction qui convient à l'expression de tel ou tel sentiment, il n'y a qu'à faire un simple transport d'épithètes. A un sentiment vif correspond une diction vive ; à un sentiment enjoué une diction enjouée ; à un sentiment som-

bre une diction sombre, etc. Mais la difficulté est précisément de donner tel ou tel caractère à notre diction, quand nous ne ressentons pas le sentiment qui la lui donnerait naturellement. La troisième partie de cet ouvrage a donc pour objet l'étude des moyens d'expression, par le secours desquels la diction fait supposer dans notre âme des sentiments, dont les images seules, si l'on peut s'exprimer ainsi, existent dans notre esprit.

Le premier moyen d'expression et le plus important que nous devons étudier est le mouvement. Or, le principe essentiel qu'il est nécessaire d'avoir toujours présent à l'esprit peut se formuler ainsi : Tout mouvement doit se transformer en effet utile. Les conséquences de ce principe sont nombreuses. En effet, lorsque nous avons une lecture à faire, notre première préoccupation doit être la détermination du mouvement général. Supposons la lecture d'un mémoire de philosophie devant une des sections de l'Institut. Le débit doit avoir une vitesse modérée; car, d'une part, il faut être suivi et mériter l'attention d'auditeurs que tant d'autres préoccupations de travaux personnels sollicitent; d'autre part, il faut que la valeur des idées, leur enchaînement et leur rapport soient mis en évidence. Si la vitesse était trop grande, le mouvement se perdrait sans se transformer en effet utile. Un débit trop rapide pour l'objet qu'on se propose n'est donc qu'une dépense inutile de mouvement. Mais si, au contraire, la lecture était faite trop lentement, l'attention des auditeurs s'échapperait à chaque instant et le but ne serait pas atteint par suite

de déperditions continuelles de mouvement. Le point précis est toujours difficile à fixer. Pour se déterminer soit à accélérer, soit à ralentir le mouvement, le lecteur ne peut que s'en rapporter à quelques signes physiologiques que doivent saisir ses yeux. Si les caractères physionomiques de l'attention paraissent trop accentués, il faut ralentir le mouvement; si la mobilité des traits de l'auditeur et surtout ses yeux trahissent l'inattention, il est bon d'accélérer le mouvement et d'élever sensiblement le plan vocal.

Au lieu d'un ouvrage médité par l'auteur et destiné à l'être par l'auditoire, si nous supposons un ouvrage d'un genre léger, spirituel, mais précisément jouant avec les rapports apparents et superficiels des idées, dans ce cas le débit doit être vif, alerte, de crainte que l'attention de l'auditeur n'ait le temps de s'attacher aux rapports de dissimilitude.

A la scène, il arrive à chaque instant aux acteurs qui accumulent les temps vides, c'est-à-dire qui coupent leur récitation de pauses trop longues ou trop nombreuses, de laisser se perdre une grande quantité de mouvement. A la tribune, l'orateur qui parle trop vite n'est pas compris; celui qui parle trop lentement n'est pas écouté. Dans le premier cas, il n'y a pas transformation en effet utile; dans le second, il y a déperdition de mouvement.

En dehors des convenances et des circonstances oratoires, qui ont toutes une influence considérable sur les moyens d'expression, il est utile aux personnes qui sont destinées à parler ou à réciter en public de se

rendre un compte tant soit peu exact de la vitesse du langage. Pour cela, il est nécessaire d'instituer sur soi-même une suite d'expériences et de se servir à cet effet du métronome. On sait que cet instrument consiste en une tige métallique divisée, le long de laquelle glisse un curseur d'un certain poids. Un mouvement d'horlogerie règle les oscillations isochrones de la tige et les indique à l'oreille par un bruit semblable au tic tac d'un moulin. Le métronome atteint sa plus grande vitesse quand le curseur est placé à la dernière division inférieure marquée sur la tige, et sa plus petite vitesse quand il est placé à la dernière division supérieure. Aux divisions de la tige correspondent des nombres qui indiquent le nombre de battements exécutés pendant une minute. Quand le curseur est à la division 60, le métronome bat la seconde; quand il est à 120, le métronome bat la demi-seconde.

Pour tous les problèmes de diction, puisque nous n'apprécions pas, comme dans la musique, la durée des syllabes, c'est toujours la durée du *temps* qu'il faut regarder comme égale à celle d'une oscillation du métronome. Si donc nous désignons par *m* le nombre des battements exécutés dans une minute par le métronome, par *n* le nombre des *temps* écoulés pendant un certain temps *t*, nous aurons l'équation :  $m = \frac{n \cdot 60}{t}$ , qui nous permettra de résoudre les différents problèmes relatifs à la diction.

Par exemple, un acteur a dit 72 *temps* dans l'espace de 30", un autre a dit 160 *temps* dans l'espace de 50" ;

on demande quelles sont les vitesses relatives de leur débit. Pour le premier, nous aurons :  $m = \frac{72.60}{30} = 144$ ;

pour le second, nous aurons :  $m = \frac{160.60}{50} = 192$ . Ainsi

les nombres 144 et 192 du métronome seront représentatifs des vitesses relatives de leur débit. Si un acteur (je prends un autre exemple) voulait dire 72 *temps* avec une vitesse marquée par le nombre 160 du métronome, combien de temps emploierait-il ? Le résultat

nous sera donné par l'équation :  $t = \frac{72.60}{160} = 27''$ . Il em-

ploiera donc 27 secondes. Si enfin un acteur, avec une vitesse marquée par le nombre 180 du métronome, a parlé pendant 50'', on se demande combien de *temps* se sont écoulés, la réponse nous sera donnée par la formule :

$$n = \frac{180.50}{60} = 150.$$

Mais le problème envisagé ainsi est tout à fait théorique ; il suppose la diction soumise à un mouvement uniforme, ce qui n'est pas. Il est donc nécessaire de remplacer la formule théorique par une formule empirique. S'il s'agit de vers, pour déterminer le nombre  $n$ , qui est celui des *temps*, comme il faut tenir compte des *temps* vides ou de repos, ainsi que des ralentissements et des accélérations du mouvement, on peut approximativement supposer le nombre de *temps* de chaque vers égal en moyenne à 7. En désignant par  $N$  le nombre des vers, nous aurons  $n = 7N$  ; et la formule générale deviendra  $m = \frac{7.N.60}{t}$ , équation qui donnera une approximation très suffisante.

Supposons qu'une actrice ayant à dire le discours

d'Agrippine à Néron, au quatrième acte de *Britannicus*, discours qui n'a pas moins de 108 vers, ait mis 10 minutes à le réciter. Si on lui fait observer, avec juste raison, que ce temps est trop long, et qu'elle veuille se rendre compte de l'accélération de vitesse qu'elle doit imprimer à son débit pour réduire ce temps à 8 minutes, elle commencera par déterminer la vitesse avec laquelle elle a parlé la première fois. La formule ci-dessus lui donnera le nombre correspondant du métronome :

$$m = \frac{7 \cdot 108 \cdot 60}{600} = 75,6. \text{ En mettant l'index à } 75, \text{ elle aura}$$

donc la sensation de la vitesse de son débit. Voulant réduire à 8 minutes le temps total, elle déterminera la

$$\text{vitesse nécessaire par la formule : } m = \frac{7 \cdot 108 \cdot 60}{480} = 94,5.$$

En descendant donc l'index à 94, elle aura la sensation de l'accélération qu'elle doit imprimer à son débit.

Pour la prose, le calcul présente beaucoup plus de chances d'erreur, car les éditions diffèrent entre elles par le nombre de lettres contenues dans la ligne, selon la grosseur des caractères et la longueur des lignes. On pourra cependant se contenter de l'approximation suivante. Quand le caractère de l'édition est un peu gros et que la page n'est pas trop large, il suffira, pour trouver le nombre approximatif des *temps*, de multiplier par 7 le nombre des lignes, car le même nombre de *temps* foisonne un peu plus en prose qu'en vers. Mais si le caractère est un peu fin et la page un peu large, il faudra multiplier le nombre des lignes par 8 et quelquefois même par 9. On pourra d'ailleurs rythmer exactement un certain nombre de lignes, si l'on



veut plus d'exactitude, et déterminer ainsi le nombre moyen de *temps* que comporte la ligne. Toutefois, dans la plupart des cas, on peut se contenter d'un calcul approximatif. Ainsi, dans l'édition de Beaumarchais que j'ai sous les yeux, le texte est imprimé en caractères assez fins et la justification est large ; or, le monologue de Figaro a 105 lignes. Je multiplierai ce nombre par 9 pour trouver celui des *temps*, qui sera égal à 963. Si on adopte une vitesse moyenne représentée par le nombre 120 du métronome, ce qui est d'ailleurs un mouvement modéré, le temps total sera donné par la formule

$$t = \frac{9 \cdot 105 \cdot 60}{120} = 480'' = 8'.$$

Ce temps n'est pas trop considérable pour ce morceau important ; aussi l'acteur pourra le dépasser un peu, soit en ralentissant le mouvement à quelques passages, soit en coupant le monologue de quelques pauses plus longues. En tout cas, il y a là une donnée générale utile qui peut servir de point de départ au travail d'un comédien attentif.

Les orateurs pourraient plus aisément encore se servir de ce procédé en l'appliquant à quelques-uns de leurs discours écrits ; ils arriveraient à se rendre compte de la vitesse moyenne de leur débit et du temps total employé ou à employer. De même pour un discours académique, pour un cours, pour une conférence. L'emploi du métronome est surtout utile pour nous procurer la sensation d'une certaine vitesse et pour nous y rappeler.

Nous essayerons de fixer les idées du lecteur relativement à la vitesse du langage. Un mouvement très

lent serait celui pour lequel on prendrait pour la valeur du *temps* l'oscillation du métronome quand le curseur est à 40. C'est en effet la vitesse de l'écriture courante, et, quand on dicte, c'est un mouvement qu'il serait difficile d'accélérer. Mais, à la scène, la persistance de ce mouvement serait insupportable. Aussi, comme l'acte d'écrire n'y est pas réel, on donne au spectateur une sensation de lenteur suffisante en prenant 70 ou même 75 pour la valeur du *temps*. En dehors de l'acte particulier de dicter, c'est un mouvement lent et majestueux dont il ne faut pas abuser et qu'on ne pourrait prolonger. Nous citerons un morceau, pris dans le rôle de l'Intimé des *Plaideurs*, auquel on pourra l'adapter. Dans la plaidoirie de l'Intimé, les huit vers qui commencent par :

. . . . . Mais quelque défiance  
Que nous doive donner la susdite éloquence, etc.,

doivent se dire avec une lenteur majestueuse, pour laquelle on pourra prendre 80 du métronome pour la valeur du *temps*. Comme l'a indiqué Racine, ce morceau doit être dit *d'un beau ton*.

Plus loin, l'Intimé débite un morceau de vingt vers :  
Qu'arrive-t-il, messieurs? On vient. Comment vient-on? etc.

qui, disent les éditions de Racine, doit être débité *d'un ton véhément*. C'est un mouvement tout à fait différent. Il faut ici accélérer le débit sans cependant que l'accélération soit assez grande pour atténuer la véhémence éloquence de l'Intimé. En prenant le nombre 120 du

métronome, ce mouvement sera suffisamment rapide et se prêtera aux effets oratoires du plaideur. Dans ce cas, ces vingt vers seront dits en 70". La même scène nous fournira un exemple d'un débit rapide. Les huit vers de l'Intimé :

Voici le fait. Un chien vient dans une cuisine, etc.,

doivent être récités *vite*, ainsi que l'a noté Racine. Un débit très rapide serait celui qui ne mettrait que trois secondes à dire deux vers. Les huit vers, dans ce cas, seraient dits dans l'espace de 12", ce qui correspond à une vitesse indiquée par le numéro 280 du métronome. Mais ce nombre ne figure pas sur l'échelle. On prendra alors la moitié 140, et ce sera deux *temps* qui devront s'écouler pendant un battement du métronome. C'est un mouvement de *prestissimo* très marqué. Parler plus vite serait de la volubilité.

Le lecteur nous paraît devoir être fixé, par les exemples précédents, sur ce que c'est qu'un mouvement très lent et un mouvement très vif. C'est entre ces limites que se meut le langage humain. En général, les mouvements très lents ou très vifs ne doivent être qu'accidentels. En ralentissant sa diction au delà de 80 du métronome, on risque de paraître long ; en l'accélérant jusqu'à 280, on s'expose au nivellement de tous les effets d'expression. Dans le premier cas, la parole très lente accentue trop complaisamment les moindres détails du langage, et le tout manque d'effet par le trop de relief de toutes les parties successives. Dans le second cas, la parole trop rapide n'indique qu'à peine les

effets rythmiques et mélodiques, et la diction paraît monotone par son peu de relief. Toutefois, il y a là pour le lecteur ou pour l'acteur une question toute personnelle. Un acteur, dont le timbre de la voix est clair, peut imprimer à sa parole un mouvement plus vif qu'un acteur dont la voix aurait un timbre sourd. En dehors de ces circonstances spéciales, il faut éviter de prendre inconsidérément un mouvement trop lent ou trop rapide ; car, dans tous les arts, les moyens d'expression n'ont qu'une valeur relative, et si on les maintient trop longtemps à leurs limites extrêmes, ils cessent d'être des moyens d'expression.

Une comédie, comme le *Misanthrope*, par exemple, doit être dite dans un mouvement un peu vif, qui, selon les scènes, oscillera de 110 à 150 du métronome. C'est là un bon ton de comédie ; une pièce ainsi menée produira tout son effet, à condition toutefois qu'on n'y multiplie pas outre mesure les *temps* vides. Dans la tragédie, les mouvements généraux ont dû se modifier de puis le siècle dernier. On la dit aujourd'hui plus vite qu'autrefois. On doit faire attention, dans la conversation tragique, de ne pas ralentir le mouvement, si ce n'est exceptionnellement, au-dessous de 90 du métronome. Le dialogue atteint aisément 110, 130, 140 ; et par moments le mouvement s'accélère encore. Dans un discours comme celui d'Agrippine, le mouvement devra être décidément plus lent que dans le récit d'une action militaire, tel que celui de Rodrigue au quatrième acte du *Cid*. Il faut commencer ce récit (*Sire, vous avez su*, etc.) d'un mouvement vif, qui ne doit pas être

inférieur à 140 du métronome. La partie principale (*Sous moi donc cette troupe s'avance*) pourra être un peu ralentie au début jusqu'à 110, parce que le caractère en est sensiblement descriptif; mais, dès que l'action succède à la description, il faut accélérer le mouvement jusqu'à 140 et par moment jusqu'à 150 et 160.

Voici un tableau dans lequel nous présenterons les mouvements aussi simplement que possible, en indiquant les numéros du métronome, le nombre de vers récités à la minute et la qualification du mouvement. Nous nous contentons de donner des indications générales et nous laissons au lecteur le soin d'intercaler les nuances intermédiaires.

NUMÉROS DU MÉTRONOME.	NOMBRE DE VERS A LA MINUTE.	CARACTÈRE DU MOUVEMENT.
40.....	5.....	<i>excessivement lent.</i>
60.....	8.....	<i>lent.</i>
80.....	11.....	—
100.....	14.....	<i>andante.</i>
120.....	17.....	—
140.....	20.....	<i>allegro.</i>
160.....	23.....	—
180.....	25.....	<i>presto.</i>
200.....	28.....	—
220.....	31.....	—
240.....	34.....	<i>prestissimo.</i>
260.....	37.....	—
280.....	40.....	<i>excessivement rapide.</i>

## II

### DES MOUVEMENTS VARIÉS.

Nous avons supposé jusqu'à présent que le mouvement était uniforme, c'est-à-dire que nous parlions sous l'empire d'un sentiment qui ne se modifiait pas. Nous allons maintenant, en supposant toujours le mouvement uniforme, examiner les cas où une modification de sentiment détermine une modification du mouvement; c'est-à-dire, premièrement, le cas où le mouvement devient uniformément accéléré; deuxièmement, celui où le mouvement devient uniformément retardé. Ce sont là les deux faces opposées d'un même problème de diction; nous les étudierons simultanément. En règle générale, lorsque notre diction est animée d'un mouvement acquis, toute modification du mouvement exige une cause déterminante, agissant dans un sens ou dans un autre, c'est-à-dire une cause accélératrice ou retardatrice. Quand nous passons d'un sentiment délibératif à un sentiment résolutif, il y a accélération de mouvements; réciproquement, quand nous passons d'un sentiment démonstratif à un sentiment délibératif, il y a ralentissement du mouvement. On peut dire, en se plaçant à un autre point de vue, que toute force active

de l'esprit agit dans une direction externe ou interne, et dans le premier cas est accélératrice, et dans le second retardatrice. Ajoutons qu'en dehors de sa direction, cette force de l'esprit est constamment sous l'influence de causes vitales qui peuvent augmenter ou diminuer son action. Ce sont là, d'ailleurs, des problèmes très complexes de psychologie et de physiologie que nous ne pouvons avoir la prétention de résoudre. Nous cherchons uniquement à fournir au lecteur l'idée d'une méthode générale que ses propres réflexions lui permettront d'appliquer à tel ou tel cas particulier. On ne peut faire tenir l'histoire de l'âme humaine en quelques lignes. Un choix d'exemples éclaircira cette question mieux qu'une discussion théorique du problème.

Examinons à ce point de vue la réponse d'Hermione à Pyrrhus que nous avons précédemment citée. Le mouvement initial doit être assez vif, puisque Hermione parle sous l'empire d'une indignation facile à concevoir, mais pas assez pour ne pas lui laisser la faculté d'accentuer son langage. Nous pourrions choisir un mouvement marqué par le nombre 130 du métronome, mouvement qui se prêterait au sentiment violent, mais démonstratif, des treize premiers vers. Les vers suivants, jusqu'à *per fide*, doivent, comme nous l'avons vu, présenter un exhaussement du plan vocal ; mais en même temps que la voix d'Hermione agit sur les nerfs sensitifs de Pyrrhus, en les soumettant à un ébranlement vibratoire plus intense, elle ralentit légèrement le mouvement, car elle propose une délibération à son esprit et provoque son examen dans une question d'un intérêt

puissant. De 130 le mouvement pourra donc redescendre jusqu'aux environs de 120. On voit, par cet exemple, comment une élévation de la voix peut coïncider avec un ralentissement du mouvement. A partir du mot *perfidè*, la résolution d'Hermione est prise ; elle sait à quoi s'en tenir sur les véritables sentiments de Pyrrhus. Elle ne délibère plus, elle agit, elle aspire à la vengeance et pousse Pyrrhus à commettre l'action qui marquera le moment choisi dans son esprit pour frapper le parjure. Le mouvement doit donc être sensiblement accéléré ; il ne faut pas craindre d'aller jusqu'à 200 du métronome. Cet emportement contribuera à rendre plus tragique le ralentissement subit de mouvement que nécessite la menace suprême et glaciale d'Hermione : *Mais crains encor d'y trouver Hermione.*

Prenons comme autre exemple les dernières paroles que prononce Phèdre :

Les moments me sont chers ; écoutez-moi, Thésée ; etc.

Phèdre a pris du poison, et, sentant venir la mort, elle rassemble ses forces pour faire à Thésée l'aveu de sa coupable passion. L'activité vitale est profondément atteinte dans Phèdre ; celle-ci ne doit donc pas donner à sa parole un mouvement rapide ni une expression de force qui lui est devenue impossible. La honte d'ailleurs qu'elle éprouve à faire cet aveu abaisse le ton de sa voix et en éteint les accents. Toutefois, les moments lui sont comptés et elle a hâte d'achever cet aveu avant d'être surprise par la mort ; elle prendra donc un mou-



vement ni trop lent ni trop vif, correspondant à peu près à 120 du métronome. Mais sa confession achevée, au vers :

Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu, etc.

elle s'abandonne à elle-même, épuisée, haletante et prête à défaillir. Ici le mouvement doit se ralentir sous l'empire de cette cause suprême et descendre jusqu'à 80 du métronome et même au-dessous, quoique les derniers vers peu coupés ne se prêtent pas à l'intercalation de *temps* vides. Cela tient à ce que, sur la scène tragique, les poètes affaiblissent plutôt qu'ils n'accroissent la sensation de la mort ; ils évitent de se rapprocher de l'effet réel.

Nous choisirons un autre exemple dans le théâtre contemporain. Dans *l'Aventurière*, Fabrice s'est présenté à son père sous le faux nom d'Ulric, et, voulant tendre un piège à l'aventurière, il suppose une lettre de Fabrice dévoilant à son père la véritable condition d'Ulric. Clorinde, qui s'aperçoit de l'effet que produit cette lettre sur Monte-Prade, en obtient communication et en prend à son tour connaissance :

Mon père, Ulric n'est pas un bourgeois de Munich, ainsi que j'ai été forcé de vous le dire dans sa lettre d'introduction. C'est un des plus riches et des plus nobles gentilshommes d'Allemagne : marquis d'Aranberg, comte de Latran, prince du Saint-Empire. Il voyage déguisé par esprit d'aventure, cherchant une femme dont il soit aimé pour lui-même. Ne laissez pas échapper une si belle occasion de

marier ma sœur ; elle doit être charmante, et le prince ne tient ni au bien ni à la naissance.

Clorinde, impatiente de savoir si cette lettre renferme un motif de crainte pour elle, doit en commencer la lecture d'un mouvement accéléré, modéré cependant très légèrement par l'attention qu'elle porte à la teneur de ce billet. Elle prendra un mouvement marqué par 140 du métronome. Mais une pensée nouvelle s'éveille en elle, dès le passage où il est parlé de la fortune et de la noblesse princière du prétendu Ulric. Son attention croit donc en même temps que sa préoccupation aux mots : *Il voyage déguisé*. Au sentiment de curiosité primitif s'ajoute un sentiment nouveau de méditation et de réflexion, se rapportant à elle-même et à la possibilité de devenir la femme du prince. Ce sentiment va en grandissant à mesure que Clorinde achève la lecture de la lettre et fait obstacle à la persistance du mouvement primitif. Clorinde passera du mouvement 140 à un mouvement uniformément retardé, qui de 140, à 120, à 100, à 80, ira, en se ralentissant, jusqu'à 60 du métronome.

Comme dernier exemple, nous choisirons les stances de Rodrigue à la fin du premier acte du *Cid*. En apprenant que l'offenseur de son père est précisément le père de Chimène, Rodrigue est tombé dans un abattement profond (*première strophe*). A l'abattement succèdent de violents combats entre son honneur et son amour (*deuxième strophe*). Ces deux sentiments agissent d'abord avec une égale force sur son esprit ; il ne

veut perdre ni son honneur ni sa maîtresse (*troisième strophe*). D'où une première résolution qui tient de son indécision même : il mourra sans offenser Chimène, c'est-à-dire qu'il se laissera percer par l'épée du comte (*quatrième strophe*). Mais il sent aussitôt que l'honneur de sa maison ne sera point vengé, et que, s'il court à une mort presque honteuse pour sa maison, la perte de son amour n'en est pas moins assurée ; il repousse donc ce compromis fatal, et puisque après tout il faut perdre Chimène, il se résout à sauver son honneur (*cinquième strophe*). Dès que sa résolution est prise, il s'étonne d'avoir tant balancé et s'élance à la recherche du comte (*sixième strophe*). On voit, par cette courte analyse, quelles sont les phases diverses que traverse l'esprit de Rodrigue. De strophe en strophe, le sentiment passe du délibératif au résolutif, et c'est précisément cela que le mouvement doit exprimer en passant par des accélérations successives. Tout ce grand et superbe morceau est un bel et rare exemple d'un mouvement périodiquement accéléré. Il faut que la diction mette en évidence ces modifications du mouvement, et l'acteur chargé du rôle du Cid doit étudier ces strophes à ce point de vue spécial. Ces diverses gradations seront bien observées, si, après avoir mis le curseur du métronome à 60 pour la première strophe, on le descend à 70 pour la seconde, à 76 pour la troisième, à 86 pour la quatrième, à 96 pour la cinquième et à 110 pour la sixième. Par rapport à la durée, c'est une diminution de cinq secondes par chaque strophe, et si la première est dite en une minute (ce qui n'est pas trop), la dernière le

sera en 35 secondes. Ces chiffres sont naturellement approximatifs, mais leur précision apparente me paraît devoir être plus instructive que des considérations trop générales.

Dans les arts, la complexité croît en même temps que le point de vue s'élève. Il ne suffit pas d'étudier un morceau isolément et de déterminer le mouvement des différentes parties. Ce morceau lui-même fait partie d'un ensemble, et ce sont les vitesses relatives des différentes parties qu'il faut déterminer avec attention. Qu'il s'agisse d'un discours funèbre, politique, académique ou qu'il s'agisse d'une scène dramatique, il y a un point de plus grande vitesse qu'il faut trouver pour y subordonner la vitesse des parties secondaires. Dans *l'Oraison funèbre du prince de Condé*, la partie qui doit être animée du mouvement le plus vif est certainement le récit de la bataille de Rocroy : le héros vole à la victoire. Il y a des cas plus embarrassants, au théâtre surtout. Telle scène se déroule dans un mouvement constamment accéléré, telle autre avec un mouvement qui va en se ralentissant. Dans celle-ci, le point de plus grande vitesse est au centre même ; dans celle-là, la forme du mouvement serait représentée par une courbe plus complexe. La diction, comme le jeu des acteurs, doit mettre en relief toutes ces formes si diverses du mouvement, et, considérée de ce point de vue élevé, elle arrive à se confondre avec l'esthétique elle-même. Au lieu de nous perdre ici dans de trop lointaines considérations, abaissons au contraire nos regards sur des objets plus prochains.

Nous avons parlé jusqu'ici du mouvement comme s'il était uniforme; or, en fait, dans la parole, le mouvement est incessamment varié, et c'est par des nuances de mouvement que nous rendons sensibles les moindres nuances de nos pensées. Tel morceau dont nous avons déterminé le mouvement général est composé de phrases, qui, elles-mêmes, se décomposent en périodes incidentes. Or, le mouvement, en oscillant autour d'une certaine vitesse générale, s'accélère ou se ralentit de période en période, et est ainsi un moyen perpétuel d'expression. Tous les morceaux, depuis les plus complexes jusqu'aux plus simples, sont soumis à ces oscillations qui déterminent dans la diction des accélérations et des retards correspondants : c'est la variété introduite dans l'unité de mouvement. Il en est d'ailleurs de même en musique, et quand un compositeur a noté le mouvement en tête d'un morceau, au moyen du métro-*nome*, il est encore obligé à chaque instant d'indiquer qu'il faut presser ou ralentir le mouvement : ce sont des oscillations autour du mouvement initial.

Nous choisirons, comme exemple, un passage de *Britannicus*, pris dans la scène touchante où Néron vient de déclarer son amour à Junie et où celle-ci cherche ingénument à se justifier aux yeux de l'empereur de l'amour que lui a inspiré le jeune prince. Nous transcrirons d'abord le passage que nous nous proposons d'analyser :

NÉRON.

La sœur vous touche ici beaucoup moins que le frère ;  
Et pour Britannicus...

## JUNIE.

Il a su me toucher,  
 Seigneur ; et je n'ai point prétendu m'en cacher.  
 Cette sincérité sans doute est peu discrète ;  
 Mais toujours de mon cœur ma bouche est l'interprète :  
 Absente de la cour, je n'ai pas dû penser,  
 Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallût m'exercer.  
 J'aime Britannicus. Je lui fus destinée  
 Quand l'empire devait suivre son hyménée ;  
 Mais ces mêmes malheurs qui l'en ont écarté,  
 Ses honneurs abolis, son palais déserté,  
 La fuite d'une cour que sa chute a bannie,  
 Sont autant de liens qui retiennent Junie.  
 Tout ce que vous voyez conspire à vos désirs :  
 Vos jours toujours sereins coulent dans les plaisirs,  
 L'empire en est pour vous l'inépuisable source ;  
 Ou si quelque chagrin en interrompt la course,  
 Tout l'univers, soigneux de les entretenir,  
 S'empresse à l'effacer de votre souvenir.  
 Britannicus est seul : quelque ennui qui le presse,  
 Il ne voit dans son sort que moi qui m'intéresse,  
 Et n'a pour tous plaisirs, seigneur, que quelques pleurs  
 Qui lui font quelquefois oublier ses malheurs.

Junie met ici en regard la situation de Néron, aux désirs duquel tout conspire, et celle de Britannicus, qui s'écoule sans honneurs, dans un palais déserté. Son âme délicate cherche la justification de son amour dans le souvenir des malheurs qui ont frappé Britannicus et qui l'ont dépouillé, au profit de Néron, du rang suprême qui lui était destiné. Elle obéira donc à un sen-

liment naturel en retenant le mouvement dans tous les passages où l'image du prince qu'elle aime reparaît à ses yeux. Le charme de cet amour est tout à la fois dans les malheurs de Britannicus et dans les consolations que Junie lui a prodiguées avec ses pleurs. Tremblante devant l'empereur, et cependant désireuse de justifier le choix de son cœur, elle doit dire les dix-huit premiers vers qui contiennent un parallèle entre Néron et Britannicus d'un mouvement un peu plus vif que celui d'un *andante* et qui sera suffisamment accéléré si nous prenons pour la valeur du *temps* 120 du métro-*nome*. Mais les quatre derniers vers, où l'image seule du jeune prince est présente à ses yeux, et dans lesquels elle se complait, les larmes dans la voix, à rappeler les rares moments où Britannicus a près d'elle oublié ses malheurs, doivent être dits d'un mouvement sensiblement ralenti, et marqués par le nombre 100 du métro-*nome*. Hélas ! la malheureuse Junie, peu exercée dans l'art de feindre, perd son amant en voulant le justifier, car l'image de cet amour si ingénu et si pur fait précisément le tourment de Néron, qui lui répond avec amertume :

Et ce sont ces plaisirs et ces pleurs que j'envie.

On voit que, dans la marche du drame, le ralentissement du mouvement des quatre derniers vers est imposé à Junie par la nécessité fatale d'allumer la jalousie de Néron en cherchant à défendre Britannicus.

Le début du discours de Junie : *Il a su me toucher,*

doit être vif, puisqu'elle interrompt Néron. Le vers : *Cette sincérité*, etc., est un aveu, et de plus une sorte de précaution oratoire ; il doit être un peu ralenti, surtout par rapport au vers suivant, dont le mouvement s'accroît par la hâte qu'a Junie de s'excuser de cette sincérité. Les deux vers suivants pourront être dits avec le temps juste ; mais, puisque Junie ne possède pas l'art de feindre, le vers : *J'aime Britannicus*, doit être dit lentement. Le suivant doit, au contraire, être accéléré, car il exprime une idée transitoire et présente l'empire comme devant être la suite naturelle de l'hyménée. Le mouvement doit se ralentir de nouveau quand Junie s'appesantit sur les malheurs de Britannicus. Cependant le vers : *La fuite d'une cour*, doit passer d'une aile plus légère, car il fait image, et la diction doit prendre un mouvement rapide comme la fuite d'une cour que la chute de Britannicus a bannie. Dans le vers suivant, le mouvement doit être au contraire sagement retenu, car il forme antithèse au précédent. Pour la suite, on pourra reprendre le temps juste jusqu'à : *S'empresse à l'effacer de votre souvenir*, dont le mouvement doit être accentué et s'accorder avec l'idée de chagrin fugitif, facile à effacer du souvenir. Il fera d'ailleurs valoir le ralentissement qui doit être très sensible dans les quatre derniers vers. Mais ce mouvement plus lent de la fin de ce morceau ne doit pas affecter un caractère volontaire ; il faut que Junie s'abandonne au sentiment qui la possède, comme malgré elle ; et le spectateur doit s'apercevoir que c'est, non pas le désir de faire parade de son amour aux



yeux de Néron, mais l'émotion à laquelle elle est en proie qui ralentit sa parole. C'est précisément cette émotion involontaire chez Junie qui fait le tourment de Néron.

Il nous reste à donner tout ce morceau dans son ensemble, en le rythmant, puisque le rythme est l'expression la plus immédiate du mouvement, et en indiquant les accélérations, les ralentissements, et les retours au temps juste.

NÉRON.

) Et pour ) Britanni )) cus...

JUNIE.

*m = 120*

Il a ) su me tou )) cher, Sei-

) gneur' ; ) et je n'ai )) point préten ) du m'en ca )) cher. ) \*\*\*  
*Rall.*

) Cette ) sincéri )) té ) \*\* sans )) doute ) est peu dis )) crè ) te ;  
*Accell.*

\*\* )) Mais tou ) jours de mon )) cœur ma ) bouche ) est l'in-  
*Juste.*

ter )) prè ) te : \* Ab )) sen ) te de la )) cour' ) je n'ai pas ) dû  
pen )) ser, Sei ) gneur', qu'en ) l'art de )) feindre ) il fal ) lût  
*Rall.*

m'exer )) cer. ) \*\*\* )) J'aime ) Britanni )) cus. ) \* Je lui ) fus  
*Accell.*

desti )) née' ) Quand l'em )) pi ) re devait )) suivre ) son hymé-  
*Juste.*

) née. ) \*\*\* )) Mais ces ) mêmes mal )) heurs ) qui l'en ) ont  
écar )) té, ) \* Ses hon ) neurs abo )) lis, ) \* son pa ) lais dé-  
*Accell.*

ser )) té, ) \*\* La )) fui ) te d'une )) cour que sa ) chute a  
*Rall.*

ban )) ni ) e, \*\* )) Sont au ) tant de li )) ens ) \*\*\* )) qui re-

) tiennent Ju " ni ) e. <sup>Juste.</sup> \*\* : Tout ce ) que vous vo ) yez ,  
 ) \*\* cons ) pire ) à vos dé " sirs : ) \*\* Vos " jours " tou-  
 jours se ) reins ' ) coulent ) dans les plai )) sirs ; ) \*\* L'em-  
 " pire ) en est pour ) vous ' l'inépu ) sable " sour ) ce ; \*\*  
 )) Ou si ) quelque cha )) grin ) en inter ) rompt la )) cour ) se ,  
 \*\* ) Tout l'uni )) vers , ) \*\* soi )) gneux ) de les ) entrete-  
<sup>Accel.</sup>  
 ) nir , \*\* S'em " presse ) à l'effa ) cer ) \*\* de " vo ) tre sou-  
<sup>Rall. m = 100.</sup>  
 ve )) nir. ) \*\*\* )) Britanni ) cus est ) seul : ) \*\*\* )) Quelque  
 en ) lui qui le )) presse' , ) il ne ) voit dans son )) sort ) \*\*  
<sup>Rall.</sup>  
 que ) moi ) qui m'inté )) res ) se , \* Et )) n'a ) pour tous plai-  
 )) sirs , ' - sei )) gneur , ) que quelques )) pleurs ) \*\*\* )) Qui  
 lui ) font quelque )) fois ) oubli ) er ses mal ) heurs .

Dans le commencement de cet ouvrage, et pour plus de simplicité, nous avons supposé les *temps* d'égale durée; on voit qu'en réalité il n'en est rien. Le rythme n'est jamais longtemps uniforme; il est au contraire constamment varié, qu'il soit, uniformément ou non, accéléré ou retardé. Le mouvement est donc le moyen d'expression le plus immédiat. Le mouvement que nous communiquons à notre parole n'est autre que celui dont sont animés notre esprit et notre âme, et par lequel nous sentons et nous pensons.

### III

#### DE L'INTENSITÉ ET DE L'ACCENT ORATOIRE.

Nous avons déjà dit que la différence essentielle entre l'acuité et l'intensité consiste en ce que la hauteur d'un son croît en raison directe du nombre des vibrations exécutées dans l'unité de temps, et, par conséquent, en raison inverse de la durée des vibrations, tandis que l'intensité d'un son croît comme l'amplitude, c'est-à-dire comme la vitesse des vibrations qui le produisent. On fait une confusion fréquente entre l'acuité et l'intensité, par suite de l'emploi d'une phraséologie un peu vague. C'est ainsi que les expressions d'*élever* et d'*abaisser la voix* se rapportent tantôt à la hauteur, tantôt à l'intensité. Cela tient à ce que, en effet, dans l'action de *parler bas*, il y a concordance entre l'abaissement du plan vocal et la diminution de l'intensité, et que, dans l'action de *parler haut*, il y a concordance entre l'élévation du plan vocal et l'accroissement de l'intensité. Toutefois, dans un traité de diction il est préférable d'éviter cette confusion et de réserver les expressions d'*élever* et d'*abaisser la voix* pour les mouvements verticaux du plan vocal.

En se plaçant tout d'abord à un point de vue général,

on peut tirer quelques indications de la nature même du phénomène. Premièrement, la distance à laquelle nous nous trouvons de la personne de laquelle nous devons nous faire entendre influe sur la force qu'il convient de donner à notre voix. Quand nous lisons pour un auditeur placé à quelques mètres, nous devons faire moins d'effort que pour nous faire entendre à une grande distance; et, dans ce cas, la force nécessaire croît très rapidement, puisque l'intensité d'un son est inversement proportionnelle aux carrés des distances. Deuxièmement, nous devons parler moins fort quand nous savons que l'intensité de notre voix se trouvera accrue par l'influence d'un résonateur. Troisièmement, nous devons parler plus fort au milieu du bruit, quand les ondes de l'air, agitées en sens divers et contraires, s'opposent à la facile propagation du son.

C'est pour ces diverses raisons que chez les anciens, où les théâtres étaient vastes et découverts, les acteurs s'affublaient de masques faisant en quelque sorte office de porte-voix; que les modernes ont fermé leurs théâtres et leur ont donné une forme semi-circulaire ou semi-elliptique, qui est aussi celle des salles où se tiennent les assemblées politiques; que l'acteur et l'orateur se trouvent ainsi placés à une distance moyenne du plus grand nombre des auditeurs; qu'enfin, pour rendre l'effort de ceux qui parlent moins grand, on a cherché à donner aux salles de théâtre et de délibération les qualités d'un résonateur. Une personne appelée à parler en public doit donc commencer par se rendre compte des conditions dans lesquelles elle doit le faire.

Ce sont là des indications générales dont le simple bon sens suffit à nous faire reconnaître l'utilité. Il nous faut serrer le problème d'un peu plus près.

Bien qu'on ne doive jamais confondre l'acuité et l'intensité, il faut cependant se rendre compte que ces deux phénomènes ont une certaine corrélation. La décharge nerveuse qui part du centre cérébral peut se diriger exclusivement soit sur les muscles du larynx, soit sur les muscles thoraciques; mais les groupes de nerfs qui aboutissent à ces muscles distincts s'envoient réciproquement des filets nerveux qui les empêchent d'être complètement isolés l'un de l'autre. De telle sorte que trois effets généraux pourront se produire : premièrement, la décharge nerveuse dirigée sur les muscles de l'expiration laissera, à moins que la volonté n'intervienne, une certaine partie d'elle-même s'écouler sur les muscles du larynx. Dans ce cas, un effort, fait en vue de produire un son plus intense, tendra à le rendre en même temps plus aigu. Deuxièmement, la décharge nerveuse dirigée sur les muscles du larynx enverra une partie d'elle-même aux muscles thoraciques. Dans ce cas, le son pourra, en montant, conserver son intensité par le secours qu'apporte à l'expiration cet influx nerveux. Troisièmement, la décharge nerveuse s'écoulera également sur les nerfs qui se rendent au larynx et sur ceux qui se rendent à la poitrine, et, dans ce cas, nous aurons un accroissement simultané dans la hauteur et dans l'intensité du son.

Ce dernier phénomène, quand il est l'effet d'un effort

puissant, n'est autre chose que le cri, son dont l'intensité et l'acuité atteignent leurs limites extrêmes. Le cri, qui se produit dans la nature, par exemple dans les appels désespérés, est complètement en dehors des limites dans lesquelles doit se maintenir la voix de l'homme qui lit ou qui récite. Au théâtre, on pourrait concevoir d'assez nombreuses situations, par exemple, une mère apercevant le poignard d'un assassin levé sur son fils endormi, où le cri serait naturel et concevable. Toutefois, dans la réalité, le cri étant un effort total et suprême, serait suivi d'une prostration dont au théâtre la suite de la scène et le jeu de l'actrice s'accommoderaient certainement fort mal. Donc, sur la scène, les conditions mêmes de l'art exigent que le cri ne soit jamais poussé jusqu'à sa dernière limite d'intensité et d'acuité, puisque l'acteur doit rester, après cet effort supposé suprême, maître de son attitude, de son geste et de ses moyens de diction et d'expression.

En dehors du cri réel qui est un son intense et aigu, un des plus grands défauts pour un orateur ou pour un acteur est précisément l'abus de l'intensité et de l'acuité simultanées. Ceux qui, selon l'expression consacrée, ont la funeste habitude de *crier*, ne se doutent certainement pas qu'en agissant ainsi ils perdent précisément toute leur puissance d'expression. D'une part, les sons deviennent désagréables quand ils approchent des limites extrêmes de la voix, et notre oreille affectée douloureusement se refuse à goûter un son dont elle n'est plus à même d'apprécier la justesse. D'autre part, la violence de l'effort nous prive du moyen

de diriger et de mesurer nos forces, et, par conséquent, soustrait à notre volonté, devenue impuissante, la faculté d'exprimer les nuances d'expression qui correspondent à toutes les nuances de notre pensée. Il est donc une règle de diction qu'il ne faut jamais violer et qui peut se formuler ainsi : quand la voix s'éloigne de son niveau moyen, il ne faut jamais exagérer l'intensité du son sous peine de n'obtenir qu'un cri perçant ou rauque. [C'est dans le médium que les effets d'intensité possèdent toute leur puissance, ainsi que dans les parties aiguës ou basses qui avoisinent le médium. [C'est quand nous parlons dans ce registre moyen, que, complètement maîtres des muscles du larynx et de la poitrine, nous tenons sous notre dépendance l'acuité et l'intensité des sons et que nous pouvons soit élever ou abaisser le niveau vocal, soit renforcer ou affaiblir le son, et rendre, au moyen d'une diction toujours subordonnée à notre volonté, les nuances les plus délicates de nos sentiments et de nos pensées. [Je recommanderai donc aux lecteurs et surtout aux acteurs, quand ils croient devoir sortir du registre moyen de leur voix, de ne pas dépenser, pour renforcer un son aigu, toute leur puissance expiratoire; il faut qu'ils se sentent toujours en possession d'une réserve de souffle et d'un surcroît de force musculaire, ce qui leur permet d'assurer la justesse du son en maîtrisant un effort expiratoire qui, s'il n'était pas mesuré, ferait sortir leur voix des limites prévues. Nous ajouterons que les plus grands succès ont été remportés au théâtre par les acteurs qui contenaient leur voix. Le specta-

teur est toujours, en effet, très sensible à l'énergie d'un effort contenu et maîtrisé par la volonté. Un acteur qui donne toute sa voix a bien vite atteint, comme hauteur et comme intensité, les limites de sa voix et de sa puissance pectorale ; tandis que, dans les effets contenus, la voix n'a d'autres limites que celles que lui prêtent la sensibilité et l'imagination du spectateur.]

Ce que nous avons dit jusqu'à présent de l'intensité ne consiste qu'en un certain nombre de règles préventives ; or, il est nécessaire de trouver, pour ceux qui font une étude sérieuse de la diction, une règle positive qui leur permette d'employer méthodiquement l'intensité et de déterminer les points du discours qu'ils doivent mettre ainsi en saillie. Cette règle découle de ce principe : l'acuité répond à l'absolu et l'intensité au relatif de l'idée ; ce qui revient à dire que dans le langage humain le dessin mélodique d'une phrase, représentative d'une idée ou d'un sentiment, est invariable, ou, du moins, ne varie que suivant la puissance morale et intellectuelle de celui qui parle, tandis que le dessin expressif de cette même phrase variera selon les rapports actuels et circonstanciels de cette idée ou de ce sentiment avec celui qui parle ou avec ceux à qui il s'adresse. En d'autres termes, ce qu'il y a d'absolu dans une idée est la cause formelle du dessin mélodique, et ce qu'il y a de relatif est la cause finale du dessin expressif. L'intensité est donc toujours conditionnée par la fin que nous nous proposons. Par conséquent, nous formulerons en langage très simple cette règle générale : dans le discours, l'intensité relative des



sons est conditionnée par les vues particulières de notre esprit. Or l'intensité relative des sons constitue presque exclusivement ce qu'on appelle l'accent oratoire. D'où l'on voit que l'accent oratoire est incessamment variable comme le but que se propose l'orateur.

Un exemple très simple achèvera de fixer les idées du lecteur. Pour plus de clarté, nous emploierons les lettres italiques et nous désignerons ainsi aux regards les points de plus grande intensité. Voici une phrase qui a pu et qui pourra se trouver souvent dans la bouche d'un ministre parlant à une assemblée politique : « Messieurs, nous n'oublierons jamais que nous devons à la France l'ordre, la paix et la liberté. » Si le ministre qui parle ainsi n'a d'autre intention que d'exprimer le devoir permanent de tout homme d'État, appelé à diriger les destinées d'une nation, il dira : « Messieurs, nous n'oublierons jamais que *nous devons à la France* l'ordre, la paix et la liberté. » S'il s'exprime ainsi le lendemain d'une émeute réprimée, il dira : « Messieurs, nous n'oublierons jamais que nous devons à la France *l'ordre*, la paix et la liberté. » S'il s'agit de bruits de guerre sans fondement : « Messieurs, nous n'oublierons jamais que nous devons à la France l'ordre, *la paix* et la liberté. » Si on lui avait prêté l'intention de prendre des mesures restrictives de la liberté : « Messieurs, *nous n'oublierons jamais* que nous devons à la France l'ordre, la paix *et la liberté*. » Après cet exemple, d'où nous n'avons tiré que l'essentiel, il ne reste plus d'obscurité dans l'esprit du lecteur sur l'application de la règle générale. On pensera sans doute que cette appli-

cation n'est pas toujours facile ni simple. J'en demeure d'accord. Il en est ainsi dans les arts : les règles générales sont simples, et leurs applications d'une variété et d'une complexité infinies, car elles dépendent de la sensibilité et de l'intelligence ; mais, sans la connaissance ou l'instinct des règles générales, il n'y a que le hasard qui puisse nous garantir de chutes irrémédiables. Tel le jour qui se lève sur une forêt impénétrable : il n'apprend rien au voyageur sur ce qui est au delà de la portée de ses regards ; mais, dans ce cercle visuel, il lui fournit le moyen de s'orienter et l'empêche de se heurter contre tous les obstacles qui l'entourent.

Après l'exemple imaginé précédemment, nous allons en fournir un second, tiré cette fois d'un écrivain. Nous allons reprendre le début de l'*Oraison funèbre d'Henriette de France*, que nous avons déjà analysé, mais que nous croyons utile de remettre sous les yeux du lecteur :

Monseigneur,

Celui qui règne dans les cieux, et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons.

Dans cet exorde, l'orateur met en regard la grandeur divine et la faiblesse humaine. Il sait qu'il s'adresse à des rois et à des princes, et il profite de cette circonstance pour exalter la majesté divine par la comparaison qu'il

en fait avec les majestés de la terre. Nous avons, dans une précédente analyse, déterminé le dessin mélodique général qui correspond à la construction logique de la pensée de l'orateur ; ici, nous devons rechercher les mots sur lesquels se poseront les accents oratoires, qui, par des effets mesurés d'intensité, feront ressortir ce que cette pensée, vraie en soi, a de relatif, eu égard à la circonstance dans laquelle elle est prononcée. Bossuet est un sujet en présence de son roi (car Louis est en réalité présent dans la personne de Monsieur), et il ne doit pas oublier l'humilité qui est la première vertu d'un sujet dévoué et d'un véritable chrétien. Il évitera donc de mettre en relief toutes les expressions qui, dans sa bouche, pour peu qu'il les accentuât, seraient une leçon qu'il ne lui appartient pas de donner à son roi. Au contraire, il appuiera sur les mots qui ont pour effet de montrer aux rois qu'il n'y a que la seule puissance divine qui soit au-dessus de la leur et qui puisse se glorifier de leur faire la loi et de leur donner de terribles leçons. Il exalte donc la puissance divine en l'élevant bien au-dessus de ce qu'il y a de plus grand sur la terre, et il n'abaisse pas la puissance royale, puisqu'il la montre soumise à la seule omnipotence de celui dont personne n'est jaloux.

Nous reprenons donc cette phrase telle que nous l'avons précédemment rythmée, avec l'indication des points culminants des courbes mélodiques, et nous allons y marquer les accents oratoires qui mettront en évidence les idées que nous venons d'exprimer. Les points intenses sont imprimés en lettres italiques, et

le point de plus grande intensité en capitales d'italiques.

)) \*\*\* ) \* Monsei )) gneur, ) \*\* ce ) lui qui )) <sup>5</sup> rē ) *gne*  
 dans les )) <sup>m</sup> cjeux, ) \* et de ) qui re )) <sup>6</sup> lèvent ) *tous* les em-  
 )) <sup>m</sup> pi ) res, \*\* ) \* à qui )) <sup>5</sup> *seul* appar ) tient la )) <sup>m</sup> gloire,  
 ) la majes )) <sup>5</sup> té et ) l'indépen )) <sup>m</sup> dance ) \* est aus ) si le  
 )) <sup>5</sup> *SEUL* qui ) *se glori* )) <sup>7</sup> *fie* de ) faire la ) loi aux )) <sup>m</sup> rois'  
 ) et ) de leur don )) ner, ) quand il lui )) <sup>6</sup> *platt*, ) \*\* de  
 )) <sup>5</sup> grandes ) et de *ter* ) *ribles* le )) <sup>m</sup> çons.

Prenons, comme autre exemple, la phrase suivante que nous transcrivons d'abord :

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

Dans cette phrase, l'événement qui est l'occasion de ce discours commande à l'orateur de mettre en relief les mots qui sont des effets de ces terribles leçons dont il vient de parler; mais, pour conserver vis-à-vis de ses augustes auditeurs un juste sentiment de délicate discrétion, il aura soin de diminuer l'intensité générale et de maintenir les accents oratoires de cette phrase au-dessous des accents oratoires de la première. Il en est donc de même pour l'intensité que pour l'acuité : de même que la voix élève ou abaisse le niveau de l'acuité, c'est-à-dire le ton, de même la voix peut élever ou abaisser le niveau de l'intensité. A mesure que la pensée de l'orateur se rapproche des malheurs

qui ont accablé une reine infortunée, il éprouve par respect et par commisération le besoin d'atténuer les éclats de sa voix. Sous cette réserve que le niveau de l'intensité sera dans la seconde phrase au-dessous du niveau qu'elle atteint dans la première, nous allons reprendre cette phrase avec ses indications rythmiques et mélodiques, et ajouter les accents oratoires essentiels.

)) Soit qu'il é )<sup>5</sup> lève les ))<sup>m</sup> trô ) nes, \*\* )) soit ) qu'il les  
 a ))<sup>3</sup> bais ) se, \*\* )) soit ) qu'il commu )) nique sa puis ) sance  
 aux ))<sup>m</sup> princes, \*\* )) soit ) qu'il la re ) tire à lui-))<sup>3</sup> même, ) et  
 ne leur ))<sup>5</sup> lais ) se que leur ) propre fai ))<sup>6</sup> blesse', ) il leur  
 ap ) prend leurs de ))<sup>5</sup> voirs ) d'une ma )) niè ) re SOUVE-  
 ))<sup>4</sup> RAINE et ) digne de ))<sup>m</sup> lui.

Si l'on examinait séparément chacun des membres de phrase, on pourrait déterminer dans chacun d'eux le point de plus grande intensité. Mais il faut laisser ces faibles nuances à l'instinct naturel de l'orateur, qui, s'il a un sentiment juste, saura maintenir dans les effets une hiérarchie nécessaire. Je n'ai pas cru devoir multiplier les indications d'intensité, par la raison qu'il faut, en général, dans l'expression, éviter toute exagération, et que le plus sûr moyen de ne point atteindre à l'effet que l'on veut produire, c'est précisément de faire un sort à chaque mot. Ne pas prodiguer les effets est le seul procédé connu pour ménager et conserver ses forces, et pour se trouver à un moment donné capable d'un effort inattendu.

Ce qu'il me paraît utile de montrer, c'est surtout

ce qu'il y a de relatif dans l'accent oratoire. Supposons donc ces mêmes phrases produites dans une tout autre circonstance. Un prince, un prétendant rebelle à l'autorité de son roi meurt, et à ses derniers moments obtient la grâce de son souverain qui lui accorde les obsèques dues à son rang. Mettons la première phrase dans la bouche de l'orateur chargé de prononcer l'oraison funèbre. Dans ce cas, le sentiment de réserve discrète vis-à-vis de l'autorité royale a fait place à la nécessité de qualifier l'égaré momentané du prince et de rappeler à tous que Dieu seul a qualité pour faire la loi aux rois.] Alors la disposition des accents oratoires sera naturellement modifiée, et si le point culminant de l'intensité porte toujours sur le mot *seul*, l'orateur devra relever les expressions *faire la loi aux rois* et *de leur donner..... de terribles leçons*. Cette phrase donc se présentera sous cette nouvelle forme oratoire :

Celui qui *régne* dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, à qui *seul* appartient la gloire, la majesté et l'*indépendance*, est aussi le *SEUL* qui se glorifie de faire la loi aux rois et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons.

Dans la seconde phrase et en se plaçant au même point de vue l'orateur relèvera l'expression *leur apprend leurs devoirs*; car il s'agit ici, non seulement des rois, mais des princes en général, et cette expression fait allusion aux devoirs des princes, ce qui, dans la circonstance supposée, a une évidente portée. Voilà un exemple de l'analyse à laquelle il faut soumettre un passage

quelconque pour déterminer l'accent oratoire, c'est-à-dire les points du discours qu'il faut mettre en saillie par plus ou moins d'intensité.

[Je m'arrête; car, en formulant une règle générale et en montrant par un exemple quelle méthode doit présider à l'application de la règle, j'ai fait tout ce que l'on pouvait raisonnablement attendre de moi. Le devoir des professeurs de diction sera de multiplier les exemples et de guider leurs élèves dans ces analyses psychologiques souvent fort délicates, en les éclairant de leur propre savoir et de leur expérience, mais sans leur imposer une manière de sentir qui ne serait pas la leur.]

Il me reste à présenter une observation sur un cas particulier de l'accent oratoire. Il arrive parfois que l'intensité vient frapper le dernier mot de la phrase, celui qui est précisément le lieu de la cadence parfaite. Nous savons que l'intensité aura pour effet de s'opposer à la chute du son, ayant au contraire une tendance à l'élever. Or, dans ce cas, la voix ne doit pas faire sa cadence sur la tonique, mais elle doit se contenter d'une demi-cadence faite sur la dominante. L'effet que nous avons voulu produire par l'emploi de l'intensité se trouve ainsi multiplié par la tonalité, qui laisse dans l'oreille de l'auditeur une sensation de continuité et de permanence. Dans le cas où le mot final aurait une terminaison féminine, la syllabe accentuée ferait une demi-cadence sur la dominante, et la syllabe féminine seule viendrait mourir sur la tonique. Voici un exemple: « Christophe Colomb n'a pas donné son nom

au continent américain qu'il a cependant *découvert*. » Le ton de la finale *vert* sera maintenu en hauteur, au lieu de descendre sur la tonique, et fera sa cadence sur la dominante. Si nous modifions cette phrase ainsi : « Christophe Colomb n'a pas donné son nom à l'Amérique, qu'il a cependant *découverte*, » la syllabe *ver* se maintiendra sur la dominante et la syllabe *te* se placera sur le *temps* faible et descendra sur la tonique.

Avant de quitter ce sujet, il nous reste à faire connaître un rôle important de l'intensité. Nous avons vu, dès les premières pages de cet ouvrage, qu'on l'emploie pour indiquer à l'oreille la partie initiale des *temps* et pour différencier les *temps* forts des *temps* faibles. On en fait une autre application permanente dans le même but de clarté. Nous poserons cette règle qu'il importe de ne jamais oublier, si l'on veut avoir une diction nette et distincte : Toute syllabe initiale d'un groupe rythmique ou mélodique doit être considérée comme forte, quelle que soit sa position dans le *temps*. Ainsi, après une pause de la voix, employée ou non à respirer, après une cadence même faible, la syllabe initiale du groupe suivant est forte; elle doit être attaquée franchement et, si elle commence par une consonne, celle-ci doit être nettement articulée. C'est une règle admise dans la diction musicale, et qui n'est pas moins nécessaire dans la diction dramatique. C'est par ce procédé naturel, joint à une bonne prononciation, que nous parvenons sans effort et sans crier à faire porter très loin notre voix. Un acteur qui n'a pas reçu une éducation suffisante et qui ne détache pas ainsi les différents groupes de ses phra-



ses voit ses plus grands efforts rester souvent impuissants { sa diction, même quand il parle avec force, est vague et confuse ; ce n'est plus de la prose, ce ne sont plus des vers qu'il débite, ce n'est plus que du bruit ; et l'oreille la plus attentive n'arrive à saisir, dans cette suite indistincte de sons, ni la forme ni le sens des phrases. ]  
Nous n'avons vraiment pas besoin de faire observer qu'une diction rendue distincte par cette application méthodique de l'intensité est surtout le résultat d'une longue et sévère éducation, et que ces effets d'intensité, qui n'ont pas pour but spécial l'expression des sentiments, sont à peine sensibles et ne se trahissent que par la facilité avec laquelle les auditeurs perçoivent jusqu'aux moindres mots.

## IV

### DE L'EXPRESSION DES ÉMOTIONS.

On n'attend sans doute pas de nous que nous analysons dans ce chapitre toutes les émotions qui tour à tour agitent le cœur de l'homme. Ce serait une étude à la fois physiologique et psychologique qui demanderait de beaucoup plus longs développements. D'ailleurs, pour l'objet que nous nous proposons, il paraît inutile de rechercher le lien scientifique qui unit entre elles les émotions et les représentations de ces émotions. Dès l'enfance, nous apprenons, par l'expérience et par le spectacle du monde extérieur, à exprimer les émotions qui nous troublent, aussi bien que celles qui ne nous troublent pas, par l'attitude, par le geste, par la physionomie et par la voix. Sous ce rapport l'enfant, sans cesse instruit par ses yeux et par ses oreilles, se donne naturellement à lui-même une éducation de comédien. Dès ses premières années, l'homme s'apprend à simuler la joie, la colère, le repentir, la crainte, la frayeur, etc., et bientôt il devient fort habile à employer tous les signes physiologiques qui servent à l'expression des sentiments. Il serait donc oiseux de regarder comme non avenue la connaissance certaine

que nous possédons tous des états expressifs correspondant aux états émotionnels. C'est cette considération qui nous permet d'aborder cette étude sans nous croire obligé d'en scruter toutes les profondeurs et sans faire étalage de démonstrations scientifiques. D'ailleurs, comme le corps tout entier, les membres, les traits du visage et les yeux font, aussi bien que la voix, partie intégrante de cette expression, nous agrandirions démesurément notre sujet, qui doit se borner à l'étude de la diction.

Dans ce chapitre, nous avons spécialement en vue l'acteur, bien que la plupart des conseils qu'il contient puissent, à l'occasion, s'adresser à l'orateur ou au lecteur. Pour l'acteur, les émotions se présentent sous deux états : les émotions qui le troublent, c'est-à-dire qui lui sont personnelles, et les émotions qui ne le troublent pas, c'est-à-dire qui ne lui sont pas personnelles. Or, pour peindre des émotions qui ne lui sont pas personnelles, il ne faut pas qu'il soit troublé par celles qui lui sont personnelles : il ne faut donc pas qu'il se rende personnelles les émotions dont il ne nous doit que l'expression. C'est la thèse déjà bien ancienne soutenue si éloquemment par Diderot ; aussi je ne la reprendrai pas dans son entier développement.

Si l'acteur, en proie à une émotion personnelle, ne la sent pas se calmer sous l'influence de l'attention qu'il doit porter à son rôle, il jouera mal, car sa diction sera tout à la fois l'expression de l'émotion qui le trouble et de celle dont il s'efforce de revêtir le caractère. Si, au contraire, il parvient, par la tension d'esprit que lui

impose son rôle, à chasser ou à apaiser son émotion, il se trouvera dans un état général de sensibilité, qui pourra lui nuire ou l'aider puissamment, selon la nature de son rôle. Il ne faut pas d'ailleurs confondre le sentiment et l'émotion. Vous rencontrez un homme profondément affligé de la perte d'un être qui lui était cher : si la conversation l'éloigne de l'objet de son chagrin, vous pourrez trouver à sa parole plus de gravité, à ses gestes plus d'éloquence muette, parce qu'il se trouve dans un état d'extrême sensibilité; il sera sous l'empire d'un sentiment général qui ne l'empêchera pas d'avoir l'esprit présent à l'entretien actuel. Mais qu'un incident quelconque ranime en lui le souvenir de la personne aimée, au même instant vous verrez ses traits changer, peut-être des larmes emplir ses yeux. Tout à l'heure, il était sous l'empire d'un sentiment de chagrin ou de tristesse; il est maintenant sous l'empire d'une émotion. De même l'acteur peut trouver un stimulant dans un sentiment général, tandis qu'il rencontre un obstacle invincible dans une émotion dépendante de ce sentiment général. Par exemple, un homme jaloux pourrait trouver dans la nature du sentiment qui le possède un stimulant pour jouer le rôle d'Othello, tandis que, sous l'empire d'une émotion née de ce même sentiment, il se verrait dans l'impossibilité morale et physique de jouer son rôle.

De même que l'émotion, la préoccupation personnelle est contraire à l'expression des émotions esthétiques; car la préoccupation est, si l'on peut dire, une attention interne, et, comme telle, est en contradiction avec

l'attention externe. Mais de plus, de même que les émotions et les préoccupations personnelles s'opposent à l'expression des émotions esthétiques, de même la possession réelle des émotions esthétiques sera un obstacle de nature identique à l'expression de ces émotions ; car, dès que l'émotion esthétique nous devient personnelle, elle nous met dans l'impossibilité de la peindre dans les conditions artistiques tracées par le poète. Elle devient, en effet, un obstacle à l'attention que l'acteur doit avoir de maintenir sa parole, son attitude, sa physionomie dans des conditions prédéterminées. N'en est-il pas de même dans la vie ? Depuis qu'il a perdu sa femme, Éraсте se néglige : c'est qu'il est en proie à un sentiment précis et violent qui s'oppose à ce qu'il porte son attention sur tout ce qui n'est pas l'objet de ses regrets. Mais un jour Éraсте chasse, d'un geste encore machinal, la poussière qui souille son vêtement ; le lendemain, il remarque son peu de fraîcheur, et, le surlendemain, il choisit celui de ses vêtements qui lui sied le mieux. Peu à peu l'attention s'éveille en lui plus active ; le monde extérieur la sollicite, la renouvelle incessamment ; en même temps, l'émotion que lui a causée la mort de sa femme se calme et fait place à un sentiment durable de regret qui n'a pas la forme instantane de l'émotion. L'âme est ainsi le théâtre d'une lutte souvent poignante entre les idées objectives qui se pressent en foule pour l'envahir, et les idées subjectives qui voudraient y rester maîtresses absolues. Or, chez le comédien, toute idée subjective puissante, comme celle qui naîtrait d'une forte réaction du cœur

sur le cerveau, le soustrairait infailliblement à l'empire des idées objectives dont l'ensemble compose son rôle. En effet, quand il est en scène, il se sent sous les regards du public, et, si la métaphore n'était pas exagérée, on pourrait dire qu'il se regarde lui-même. Son attention est ainsi fortement tendue ; elle surveille son extérieur, son attitude et les autres personnages dont il suit le discours, non pour apprendre ce qu'il connaît, mais pour harmoniser son maintien avec le leur et pour ne pas laisser échapper le moment précis où il doit prendre la parole. Enfin sa mémoire doit toujours être présente et il doit chasser de son esprit tout ce qui pourrait la troubler ; car il doit reproduire successivement les mêmes effets qui sont le résultat d'études longues et patientes, exécuter les mouvements et les jeux de scène tels qu'ils ont été minutieusement déterminés. L'esprit du comédien est donc sollicité par d'innombrables idées objectives qui n'y pourraient coexister avec une idée subjective puissante.

Sans doute les *Arts poétiques* répètent tous à l'envi ce que Boileau a résumé dans ce vers :

Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez.

Et, en effet, cela est vrai si on sait l'entendre ; car, pour que le public, seul juge des larmes du comédien, se sente touché, il faut que le comédien lui paraisse indubitablement pleurer. Mais, pour le comédien, s'il pleurait réellement, il serait perdu, et loin d'attendrir le spectateur, il risquerait de lui paraître ridicule.

Tout son art consiste à tromper le public et à lui faire prendre l'apparence pour la réalité. Au surplus, cet art est le premier auquel l'homme s'exerce. Est-ce que la petite fille qui gronde sa poupée est réellement en colère ? Nullement ; elle fait semblant. L'acteur aussi. *Faire semblant !* ce mot de petit enfant est tout l'art de la scène.

Mais alors, dira-t-on, en quoi consiste l'art du comédien, et, puisqu'il s'agit de diction, par quels procédés s'assurera-t-il une diction conforme aux émotions dont il doit rendre l'expression ? Comme on peut le penser, ce n'est pas absolument simple, dans la pratique du moins. Théoriquement, on peut dire que tout l'art du comédien a pour base ce principe qu'on peut considérer comme scientifique : les attitudes du corps et les mouvements, soit des membres, soit de la face, éveillent en nous des sentiments généraux corrélatifs et exercent une influence directe sur les dispositions de l'âme. Un acteur, qui veut rendre un homme colère, ne se met pas en colère, mais il s'efforce de prendre l'aspect d'un homme colère. Il y a là une action intellectuelle de l'esprit sur le physique et une réaction du physique sur le moral. Nous allons voir comment cette influence du physique sur le moral exerce une action directe sur la diction. Pour cela, nous prendrons l'acteur avant son entrée en scène et nous le suivrons ensuite sur la scène.

L'acteur est au foyer ou dans sa loge ; il lit ou il cause et il pense à tout autre chose qu'à un rôle qu'il va jouer pour la centième fois peut-être, et dont les moindres effets sont enregistrés dans sa mémoire. Averti du

moment prochain de son entrée en scène, que doit-il faire? Va-t-il s'ingénier à faire naître en lui l'émotion dont il va avoir à rendre l'expression? Nullement; car cette émotion, en devenant personnelle, deviendrait anti-esthétique. Mais il va s'ingénier à mettre son esprit dans une disposition convenable à jouer son rôle; et, pour cela, il va agir sur son esprit par son physique. Il doit donc se recueillir quelques instants avant de paraître devant le public, et prendre dans ses traits généraux le physique corrélatif de l'émotion ou du sentiment du personnage qu'il représente. C'est une ressemblance extérieure qu'il compose, dont l'effet réactif va développer dans son âme des tendances générales conformes au sentiment de son personnage; et c'est cette disposition extérieure qui va l'aider puissamment à trouver, en entrant en scène, l'intonation convenable. Doit-il prendre une intonation élevée; qu'il se redresse et qu'il lève la tête. Doit-il, au contraire, prendre un ton grave; qu'il laisse un peu son corps s'affaisser sur lui-même et qu'il baisse la tête. Il dessine ainsi sans exagération les mouvements que font ostensiblement les chanteurs quand ils veulent obtenir, soit un son très aigu, soit un son très grave. Désire-t-il donner à sa diction un caractère enjoué et l'animer d'un mouvement rapide; il ouvrira légèrement la bouche, en relevant insensiblement les coins de la lèvre supérieure et en assurant le va-et-vient de sa respiration. Est-il nécessaire que sa diction reçoive un caractère triste et qu'elle prenne un rythme lent; il fermera, au contraire, la bouche en abaissant les coins de la lèvre supérieure. Je ne puis four-



nir ici qu'une esquisse succincte de ces différents procédés qui font cependant partie de l'art de la diction. La plupart du temps, cette composition du personnage physique est instinctive chez le comédien, comme elle l'est chez la petite fille qui prend les traits de la colère pour gronder sa poupée. Seulement, les sentiments des personnages qu'il est appelé à représenter peuvent être plus ou moins complexes, et, dans ce cas, demandent dans les dispositions physiques correspondantes un art plus savant, un grand esprit d'observation et une mémoire heureuse.

Si nous suivons l'acteur en scène, par combien de modifications sa diction ne doit-elle pas passer ! Nous ne pouvons en donner qu'un aperçu rapide. Le comédien saura sans difficulté prendre l'accent de la colère, de la prière, de la pitié, du dédain, etc. Sur quelques points seulement, et sur quelques effets particuliers, il me paraît nécessaire de présenter de courtes observations.

La première préoccupation de l'acteur doit être de maintenir un rapport constant entre la diction et l'action. En règle générale, tous les changements d'attitude, toutes les modifications du mouvement scénique, doivent être marqués par des modifications correspondantes dans la diction. En effet, tout mouvement qui part du centre cérébral prend une direction externe ou interne, c'est-à-dire se transmet aux organes extérieurs ou aux organes intérieurs. Dans le premier cas, le mouvement externe se présente sous la forme d'un changement d'attitude, d'une accélération de la marche, d'une plus grande animation dans les gestes, d'un ac-

croissement de mobilité dans les traits; et le même mouvement, transmis aux muscles de la poitrine et du larynx, se transforme, soit en intensité, soit en acuité. Dans le second cas, le mouvement interne correspond à une diminution apparente de l'énergie externe : le corps s'affaisse, se reploie sur lui-même, les gestes sont moins vifs, la marche se ralentit, la physionomie moins mobile prend des aspects plus stables, et le niveau vocal s'abaisse en même temps que l'intensité s'affaiblit. Nous ne présentons ici que des combinaisons simples ; mais ces effets contraires peuvent se combiner et se composer comme deux forces variables. Nous supposons, en outre, que toutes les indications scéniques jointes par le poète à son texte ont leur raison d'être.

Dans cette hypothèse, toutes les indications d'accélération de mouvement, telles que : *Il se lève, il se rapproche vivement, il accourt*, ou : *étourdimement, brusquement, avec transport*, etc., doivent être marquées par des accélérations du rythme, ou par des accroissements de l'intensité, ou par des élévations du ton. Au contraire, toutes les indications de ralentissement de mouvement, telles que : *il s'arrête, il s'assoit, il chancelle*, ou : *à part, en tremblant, se contenant*, etc., doivent être marquées par un ralentissement du rythme, ou par une diminution de l'intensité, ou un abaissement du plan vocal. Les combinaisons sont d'ailleurs infinies, et chaque œuvre exige une étude spéciale des cas particuliers.

Si nous passons au caractère que prend la voix, caractère qui se modifie selon le mode d'émission, nous

aurons à envisager des effets particuliers qu'il est utile au comédien de connaître, pour les rendre, le cas échéant, avec certitude. Le cri, nous l'avons déjà dit, est produit par un effort intense qui se résout en intensité et en acuité. Pour pousser un cri, il faut d'abord aspirer, puis retenir sa respiration comme pour un effet physique, et par un mouvement énergique des muscles thoraciques chasser l'air à travers le larynx serré : le son qui sort est ainsi aigu et strident. Le soupir se produit au moyen d'aspirations rapides suivies d'expirations prolongées ; c'est le souffle qui forme le soupir, qu'il ne faut pas confondre avec le gémissement. En effet, le gémissement est, en quelque sorte, le résultat d'un effort impuissant. Aussi a-t-il quelques rapports avec le cri quant au mode d'émission. Pour gémir, il faut aspirer, retenir un instant sa respiration, puis laisser aller le son expiré en le prolongeant. Pour donner à la voix un caractère brusque, il faut prendre, en l'atténuant, le mode d'émission du cri, aspirer, et, après un léger temps d'arrêt, lancer le souffle à travers le larynx par une secousse des muscles thoraciques. A la différence de ce qui se passe pour le cri, le larynx ne doit pas être serré systématiquement, mais seulement relativement au plus ou moins de gravité que nous voulons donner à la voix. Le sanglot n'est autre chose que l'effet produit par une inspiration forte, passant à travers le larynx serré par l'angoisse. C'est un effet que connaissent bien les acteurs ; car le sanglot se fait souvent entendre quand, pour respirer, on fait un appel trop brusque de l'air. Dans ce

cas, c'est un défaut de diction qui provient du mode défectueux de la respiration.

Toutes ces expressions diverses des émotions sont faciles à obtenir, de même qu'une voix forte ou faible, éclatante ou contenue. Un effet qu'on produit aisément encore, c'est le tremblement de la voix ; mais il ne faut jamais en abuser. On ne doit s'en servir que dans deux circonstances : premièrement, lorsqu'il y a eu abus de la contraction musculaire, comme à la suite de la colère, de la terreur, et que la volonté force les muscles épuisés à entrer en vibration ; deuxièmement, lorsque, dans un état nerveux intense, comme dans la colère concentrée, nous ne voulons exercer sur nos muscles que des actions modérées. Il faut toujours que l'effet soit senti dans un sens ou dans un autre, car le tremblement est le résultat d'une lutte de la volonté contre l'apathie ou l'énergie musculaire.

Pour beaucoup d'effets de diction, les poètes eux-mêmes en fournissent les éléments aux acteurs. C'est ainsi que, par l'allitération de la lettre *r*, Racine fournit à l'actrice qui remplit le rôle de Phèdre les éléments de diction nécessaires à l'expression de l'horreur :

Tu FRémiRas d'hoRReuR SI je Romps le Silence.

Autre part, j'ai déjà fait remarquer la construction savante de ce vers, où le double effet du frémissement et de l'horreur sont marqués par l'allitération des sifflantes *f* et *s*, et par l'allitération multiple de l'*r*. Voici un autre exemple pris dans Racine. Tout le

monde connaît ce vers célèbre d'*Andromaque*, que prononce Oreste dans l'accès de folie furieuse qui termine la tragédie :

Pour qui Sont Ces Serpents qui SiFFlent Sur Vos têtes ?

Dans combien de livres classiques n'ai-je pas vu livrer ce vers à l'admiration des élèves, comme imitant le sifflement des serpents par la répétition de la sifflante ! C'est abuser de la crédulité des enfants, et leur donner une étrange idée du génie de Racine. Oui, ce vers est imitatif, mais uniquement de la diction d'un homme qui frissonne d'épouvante et qui parle les dents serrées. Oreste ne peut parler autrement dans ce passage, et c'est parce que Racine en avait l'intuition qu'il a accumulé les aspirées et les sifflantes. Si Oreste entend les serpents des Furies, c'est par une erreur de ses sens : c'est son propre frisson qui réagit sur son cerveau. Ce vers, ainsi que celui qui le précède, est un exemple curieux de l'effet de réaction du physique sur le moral. Oreste est dans la situation d'un homme qui prend un tintement d'oreille pour un coup de sonnette. Le souffle et la voix d'Oreste passent en sifflant dans ses dents serrées, et son ouïe transporte ce bruit à son propre cerveau, où l'idée de sifflement s'associe à l'idée de châtiment divin : d'où l'évocation des Furies, qui concorde avec les croyances religieuses d'Oreste. Son cerveau réagit à son tour sur ses sens, et, dans son hallucination, il voit et il entend les Furies et les sifflements de leurs serpents. Racine, qu'on ne saurait trop étudier, a

beaucoup de ces vers, merveilleux d'intuition physiologique, où les émotions s'expriment naturellement par des effets de diction. Je citerai encore, mais sans m'y arrêter, ce vers d'un chœur d'*Esther* :

TeRRe, FRémis d'alléGResse et de CRainte,

dans lequel est si bien exprimé ce léger tremblement de la voix, qui est souvent commun à la crainte et à la joie.

Je passe à deux autres effets : la froideur et la sécheresse. Je considère d'abord le premier. La froideur et la chaleur sont deux termes relatifs, proportionnels à la quantité de mouvement. La chaleur morale, à laquelle répond une diction chaleureuse, engendre une quantité de mouvement qui se transforme en acuité, en intensité, en rapidité, et dont l'effet excessif se traduit par de rapides passages de l'aigu au grave, et réciproquement. Quand nous voulons donner à notre voix ce caractère particulier, nous pressons le rythme ; les syllabes fortes donnent lieu à des éclats plus forts de la voix, qui parcourt en outre des intervalles plus grands sur l'échelle musicale. Dans la froideur, tous les effets sont renversés. Le mouvement est retenu en nous et se transforme en sentiment personnel, tel que l'orgueil, la présomption, le contentement de soi-même, ou tel que la haine, le désir de la vengeance. Notre parole alors devient froide, glaciale même, c'est-à-dire ralentit le rythme, éteint les effets trop accusés d'intensité et ramène à un niveau moyen toutes les

syllabes accentuées. J'ai déjà cité comme exemple ce vers d'*Andromaque*, que je rappellerai :

Va, cours; mais crains encor d'y trouver Hermione.

Altérée de vengeance, Hermione pousse Pyrrhus à l'autel où l'arrêtera le poignard d'Oreste. Toute la quantité de mouvement qu'elle peut dépenser pour provoquer une excitation correspondante dans l'esprit de Pyrrhus se transforme en intensité et en acuité dans les deux mots : *va, cours!* qui seront dits avec énergie en montant du grave à l'aigu. Puis l'idée de vengeance et de châtement, au lieu de prendre une direction externe et de se transformer en un mouvement intense d'imprécations et de menaces, se transforme intérieurement en une inflexible résolution de punir le perfide; et c'est froidement, sans éclat, et dans la gravité moyenne de sa voix, qu'elle laisse tomber ce dernier avertissement, dont elle n'attend même pas l'effet avant de quitter la scène. Pour ces artifices de diction, il faut faire attention de ne pas outrer le ralentissement du mouvement, ni la gravité de l'intonation, ni l'atténuation de l'intensité; car ce ne serait plus la diction d'une personne résolue, mais celle d'une personne qui délibère encore.

Nous citerons dans le théâtre contemporain un second exemple de froideur dans la diction. Au quatrième acte de *l'Aventurière*, Clorinde vient d'arracher à Fabrice la traite honteuse que lui a fait signer Annibal. Elle sait qu'en déchirant cette traite elle va mettre aux

mains Fabrice et son frère ; aussi, se retournant vers Annibal elle s'écrie :

Fais ce que tu voudras maintenant, misérable !

Mais, s'il meurt, garde-toi de ta sœur. . . . .

Les mots : *Mais, s'il meurt*, doivent être intenses et dits en montant la voix, tandis que les mots suivants : *Garde-toi de ta sœur*, doivent être prononcés avec une froideur glaciale, car la résolution de Clorinde est irrévocable. Loin d'employer des effets d'intensité ou d'acuité pour convaincre Annibal, elle énonce simplement une résolution qui doit avoir la netteté et le tranchant de l'acier.

Les effets de sécheresse ont un tout autre caractère. Lorsque, sous l'influence d'un plaisir ou d'un chagrin, les yeux deviennent humides et brillants, c'est le signe d'une sécrétion abondante des muqueuses, et, dans ce cas, la parole est en quelque sorte fluide et coulante ; elle se livre à des vocalisations faciles. Ce sont des effets fréquents qui se rencontrent dans l'expression du plaisir aussi bien que dans l'attendrissement, la supplication, etc. Les effets de sécheresse sont inverses. Lorsque, après l'épuisement causé par un ralentissement de la circulation, ou après la dépense immodérée qui est la suite d'une excitation extraordinaire, la muqueuse du larynx se tarit, la voix devient sèche, perd sa sonorité et, en quelque sorte, sa fluidité. La voix est alors un produit mixte du son devenu mat et du souffle qui s'échappe de l'appareil du larynx en faisant entendre un bruit de frottement. Pour produire ces effets il



faut éteindre l'intensité de la voix, s'opposer à toute vibration prolongée, abaisser le plan vocal et savoir perdre du souffle en parlant. C'est avec un pareil effet de diction que Phèdre épuisée doit entrer en scène en disant :

Je ne me soutiens plus ; mes forces m'abandonnent.

C'est le même effet de diction qu'emploiera Hermione, lorsque, après avoir atteint le paroxysme de l'indignation, elle se retourne brusquement vers Pyrrhus et lui dit :

Je ne te retiens plus ; sauve-toi de ces lieux.

Dans ces deux exemples, voyez comme dans le premier hémistiche l'accumulation des syllabes muettes est favorable à l'effet de diction qu'il faut obtenir.

Tous ces effets différents, sur chacun desquels nous n'avons pu dire que quelques mots, ne sont pas, en réalité, difficiles à produire. La difficulté consiste à savoir les employer quand il le faut. Dans l'expression, comme dans l'intonation, comme dans le rythme, il faut donc toujours remonter à la cause psychologique et physiologique. Il nous reste à présenter une dernière observation : Quand notre oreille perçoit les sons de la voix parlée, elle éprouve la plus grande difficulté, et la plupart du temps une impossibilité absolue, à rapporter exactement ces sons à des degrés certains de l'échelle musicale. Or, dans les passages passionnés, la voix a une certaine tendance à prendre un caractère musical.

Dans ces moments, qui doivent être rares et courts, il faut donc chercher à poser sa voix, sans la traîner, sur des degrés de l'échelle musicale et tenir le son à la même hauteur tout le temps qu'il doit durer. Une actrice qui a la voix juste ne doit pas craindre de *chanter* un peu en parlant, dans l'expression pathétique d'une grande passion : c'est ainsi que, dans certaines crises nerveuses, la voix prend un caractère musical très prononcé. Mais c'est là un effet qui n'appartient plus à l'art élémentaire de la diction.

## V

### DES EFFETS COMPOSÉS ET RELATIFS.

A mesure que les émotions deviennent plus complexes, elles s'expriment par des nuances de diction pour lesquelles il est impossible à un cours élémentaire et écrit d'édicter des règles particulières et distinctes. D'ailleurs, dans tous les arts, c'est le rapport des cas particuliers au cas général qui est précisément difficile à déterminer. Dans quelle mesure la règle générale doit-elle fléchir ? C'est le problème éternel qui se pose devant l'artiste. Or, à défaut de règles précises, à défaut d'étalons certains, c'est le goût seul qui décide, de même que, dans ce cas, c'est le goût seul du public qui juge. Il devra donc me suffire d'éveiller dans l'esprit du lecteur l'idée des difficultés qui peuvent se présenter et de montrer quelle méthode générale le raisonnement doit suivre pour les résoudre.

Tous les sentiments qui nous tiennent sous leur empire ne sont pas simples, témoin l'orgueil qui allie le contentement de soi-même au mépris des autres, la jalousie et l'envie où il entre de l'amour et de la haine, la compassion dans laquelle la souffrance que nous éprouvons est en rapport avec l'affection que nous por-

tons à autrui, et d'autres encore. Ces sentiments, quoique complexes, n'offrent pas de grandes difficultés, parce qu'ils se traitent comme des sentiments simples, étant irréductibles et inséparables dans leurs éléments. En effet, dans la compassion, par exemple, l'idée de souffrance ressentie à la vue du mal d'autrui ne peut se concevoir sans un commencement d'amour pour autrui. Nous exprimons donc ces sentiments, naturellement complexes, aussi facilement que les sentiments simples, bien qu'ils naissent un peu plus tardivement dans le cœur de l'homme. Nous n'avons, par conséquent, en ce qui les concerne, rien à ajouter à ce que nous avons dit dans le chapitre précédent, si ce n'est que l'expression des sentiments complexes s'obtient en ajoutant ou en retranchant quelque chose à l'expression d'un des sentiments simples dont ils se composent.

Nous prendrons pour exemple le sentiment complexe de la dissimulation. Dans *Rodogune*, lorsque Cléopâtre vient de donner à Antiochus le trône et en même temps la main de Rodogune, Laonice, aussitôt qu'Antiochus a quitté la scène, félicite la reine d'avoir vaincu sa colère :

Enfin ce grand courage a vaincu sa colère;

et Cléopâtre lui répond :

[Que ne peut point un fils sur le cœur d'une mère!]

réponse bien naturelle si Cléopâtre était de bonne foi,

cè qui n'est pas. Elle dissimule e l'exprime un sentiment qui n'est pas dans son cœur. Sans doute, la dissimulation consiste à feindre un sentiment qu'on n'a pas ; mais la volonté ne peut produire un effet identique à celui qui proviendrait d'un sentiment réellement éprouvé ; car, l'effet physiologique étant absent, l'effet physionomique et vocal ne peut être qu'un équivalent à un degré variable d'approximation. L'habileté de l'actrice doit donc consister, dans le cas présent, à produire un effet de dissimulation, c'est-à-dire qu'elle doit déterminer la nuance de diction qui devra faire naître dans l'esprit du spectateur un sentiment d'incertitude. Il ne faut pas que le spectateur se dise : Cléopâtre est sincère ; ni : Cléopâtre n'est pas sincère ; il faut qu'il y ait doute et qu'il se demande : Cléopâtre est-elle ou n'est-elle pas sincère ? Question à laquelle le spectateur répond suivant la perspicacité de son esprit, éveillée par la marche dramatique des événements, et suivant la délicatesse de son oreille à saisir les nuances de diction.

Si nous transportions ce vers dans une situation de comédie, il sortirait probablement de la bouche d'un personnage ayant intérêt à faire parade de ses sentiments. Dans ce cas, il est certain que l'effet provoqué par la volonté dépasserait l'effet correspondant au sentiment réel ; que, par conséquent, le mouvement s'accélélerait et qu'en même temps le niveau vocal s'élèverait. Dans la situation dramatique tracée par Corneille, Cléopâtre n'a d'autre bût que de masquer aux yeux de Laonice sa véritable pensée. Préoccupée de la résolution tragique qu'elle vient de prendre et surprise par la ré-

flexion de Laonice, elle ne doit pas y répondre immédiatement; car il lui faut le temps physiologique de concevoir la nécessité de voiler ses véritables sentiments, temps d'arrêt très court, à peine sensible, mais qui n'échappera pas à une oreille attentive. Quant au mouvement et au plan vocal, la quantité de mouvement nécessaire à l'évolution d'une pensée qui l'absorbe ne lui permet pas une grande dépense extérieure de mouvement. Il est donc certain que l'élan naturel, qui déterminerait un mouvement et une intonation en rapport avec le sentiment réel, ne sera pas atteint, et que l'expression voulue du sentiment factice restera sensiblement en deçà, se marquant par un mouvement un peu plus lent et par une moins grande élévation de la tonalité; effet tout à fait relatif, comme on le voit, et qu'on ne peut apprécier qu'au moyen de l'intuition plus ou moins juste que l'on a du mouvement et de la tonalité qui conviennent à l'expression d'un sentiment réel. Quant à l'accent oratoire, il doit varier selon le mobile qui fait agir le personnage. Une mère sincère placerait naturellement l'accent oratoire sur les mots *un fils*, puisque c'est la personne de l'enfant qui est la cause finale du degré d'intensité. Mais Cléopâtre, qui n'est pas sincère, se trouve portée à mettre en évidence le sentiment maternel destiné précisément à masquer chez elle d'autres sentiments moins purs. C'est donc sur les mots : *une mère*, qu'elle transportera l'accent oratoire, artifice de diction qui est précisément de nature à faire naître dans un esprit perspicace le soupçon de la dissimulation de Cléopâtre.

Ainsi que nous venons de le mettre en évidence, tout sentiment complexe s'exprime par des nuances de mouvement, d'intonation et d'expression. La méthode, dans ces cas plus ou moins difficiles, consiste à analyser le sentiment qu'il s'agit d'exprimer, à voir de quels sentiments simples il se compose et dans quels rapports ceux-ci sont avec le sentiment complexe. Prenons, au quatrième acte de *Britannicus*, le moment de la réconciliation publique entre Néron et Agrippine :

Oui, madame, je veux que ma reconnaissance  
 Désormais dans les cœurs grave votre puissance;  
 Et je bénis déjà cette heureuse froideur,  
 Qui de notre amitié va rallumer l'ardeur.  
 Quoique Pallas ait fait, il suffit, je l'oublie;  
 Avec Britannicus je me réconcilie;  
 Et quant à cet amour qui nous a séparés,  
 Je vous fais notre arbitre, et vous nous jugerez.  
 Allez donc, et portez cette joie à mon frère.  
 Gardes, qu'on obéisse aux ordres de ma mère.

Le sentiment qui domine dans l'âme de Néron, c'est la duplicité. Il a pris la résolution de se débarrasser de son rival, et, pour tromper sa mère, Burrhus et jusqu'aux gardes de son palais, témoins muets qui cependant seront un élément du sentiment public, il annonce hautement sa résolution de se réconcilier avec lui. Si Néron était de bonne foi, ce sentiment s'exprimerait par la franchise de l'accent : le mouvement serait vif, l'intonation peu élevée, nuancée ainsi d'un peu de condescendance filiale, et les accents de la voix peu in-

tenses. Le dernier vers surtout serait prononcé le plus naturellement possible, comme il convient dans une situation aussi simple que celle d'un empereur donnant un ordre à ses gardes. Mais Néron n'est pas de bonne foi; et, dans l'intérêt de sa ruse, il ralentira le mouvement pour que ses paroles se gravent dans tous les esprits; il élèvera le plan vocal, car il veut persuader Agrippine de sa sincérité; il accentuera avec intention les mots qui témoignent de la bonté de ses sentiments et enfin marquera le dernier vers d'une intensité un peu (mais seulement un peu) au-dessus de l'ordinaire, parce qu'il aura besoin, pour sa justification future, du témoignage de toutes les personnes de son palais. Mais l'emploi de ces moyens oratoires ne va-t-il pas dévoiler sa ruse aux yeux de ceux qui l'écoutent? Sans doute, ils sont de nature à faire naître dans l'esprit des spectateurs un soupçon, qui précisément sera pour eux la source d'une satisfaction lorsque, dans la scène suivante, Néron lui-même dévoilera sa ruse. Quant aux personnages du drame, les gardes, satellites du prince, sont des témoins peu perspicaces disposés à croire tout ce que le maître veut qu'ils croient; Burrhus est dominé par la prétention qu'il a d'avoir formé son élève à la pratique de toutes les vertus, et Agrippine est aveuglée par son triomphe même: plus Néron fera un superbe étalage de sentiments affectueux, plus Agrippine en concevra d'orgueilleuse satisfaction.

Dans le deuxième acte de la même tragédie, lorsque Néron, caché, écoute l'entretien de Junie et de Britan-



peut considérer ce problème sous deux aspects différents. Premièrement, l'acteur doit-il mettre de son propre esprit dans la diction qu'il prête à son personnage? Deuxièmement, le personnage qui parle doit-il mettre de l'esprit dans la diction d'un autre personnage qu'il fait parler?

Nous examinerons succinctement le premier cas. En règle générale, il faut mettre de l'esprit dans la diction toutes les fois que l'on ne doit donner qu'une expression conventionnelle d'un état physique ou moral, d'une émotion ou d'un sentiment. Il serait odieux de vouloir représenter au naturel l'image de la mort; et il serait choquant de vouloir traîner l'ivresse sur la scène. Ce qui nous permet d'assister au spectacle de la mort, c'est la dignité de l'acteur et la recherche purement esthétique des effets généraux; ce qui nous fait accepter le portrait de l'homme ivre, c'est précisément l'esprit de l'acteur, qui corrige de plus en plus la nature à mesure que le personnage s'enfonce de plus en plus dans l'ivresse. Sans doute, les effets se modifient de mille façons, selon que l'on veut exciter chez les spectateurs le rire ou les larmes; mais le spectacle repoussant d'un homme réellement ivre suffit à nous faire comprendre combien un acteur doit mettre d'esprit et d'humour dans la représentation de l'ivresse.

Prenons, au contraire, un sentiment dont l'expression ne soit pas conventionnelle. On connaît le vers touchant d'Andromaque, se rendant chez son fils :

J'allais, seigneur, pleurer un instant avec lui :  
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

Une actrice qui se mettrait l'esprit à la torture pour faire passer, selon l'expression consacrée, toute son âme dans ce vers, ferait un travail bien inutile qui n'aboutirait qu'à masquer par l'emphase ce qu'il y a précisément de touchant dans ce vers, c'est-à-dire le naturel. Andromaque ne croit nullement exprimer là un sentiment extraordinaire, mais, au contraire, le plus simple de tous les sentiments. Le sentiment maternel c'est Andromaque tout entière; et c'est parce que, dès qu'il s'agit de son fils, elle agit et parle en inconsciente, qu'elle est une proie promise à l'amour de Pyrrhus. Otez à ce vers la simplicité de diction qui lui convient, vous représenterez alors une mère qui amplifie et qui, par conséquent, pourrait diminuer à son gré l'expression de l'amour maternel; qui, par suite, est maîtresse d'elle-même, de ses sentiments, de ses actes, et la tragédie n'a plus aucune raison d'être.

Au surplus, je ne disconvien-drai pas que la situation des acteurs est quelquefois cruelle et qu'ils sont bien excusables d'outrer des effets qui demandent la plus grande simplicité, lorsqu'il s'agit d'ouvrages classiques en possession d'une renommée séculaire. Le public se montre toujours désappointé qu'un acteur ne trouve pas une diction véritablement sublime pour exprimer des sentiments que la tradition et l'éducation nous ont habitués à regarder comme sublimes. Ainsi je plains un acteur obligé de jeter au public le fameux *qu'il mourût* de Corneille. On applaudira, sans doute, parce qu'on sait d'avance que ce vers est sublime; mais, au fond, on ne sera jamais satisfait de l'acteur, et on trou-

## DES EFFETS G.

vera toujours sa diction au-  
ce passage célèbre. On surpren  
de goût générale et un manque d'e  
En effet, ce qui est sublime, c'est que  
pression très simple d'un sentiment na.  
Horace. Celui-ci n'entend nullement prononc  
héroïque ; il dit uniquement ce qu'il pense et il n.  
cevrail pas qu'il fût possible de penser différemmen  
c'est pour cela que ce trait est sublime ; mais il ne le  
sera plus si l'expression de la pensée du vieux Romain  
cesse d'être simple et naturelle. Ce que je dis ici n'em-  
pêchera pas que le public ne soit toujours déçu dans  
son attente, et que les acteurs ne cherchent des effets  
extraordinaires pour arracher des applaudissements au  
public. Il est, toutefois, des passages où l'acteur devra  
courageusement résister au désir de justifier par sa  
diction l'admiration de deux siècles. Dans le récit du  
*Cid*, on connaît ces deux beaux vers :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles  
Enfin avec le flux nous fit voir trente voiles.

Le premier de ces vers est, en effet, très beau : c'est  
un vers de peintre. Corneille a voulu dire simplement  
que la nuit n'était point sombre, et que le ciel étoilé  
laissait tomber sur la terre une faible clarté qui permit  
à Rodrigue de surprendre l'arrivée des Maures. Cette  
idée a été rendue par le poète en un vers véritable-  
ment pittoresque ; mais il paraîtra un peu ridicule , à  
quiconque y réfléchira, que Rodrigue ait l'air de s'ar-

Une actrice qui se mettait à admirer le vers que Corneille fait passer, selon l'usage. J'ai entendu commencer le vers dans ce vers. *Et cette troupe s'avance*, sur un boutirait qu'à *dante*, marqué par 112 du métronome, c'est-à-dire, arrivé à ces deux vers, l'acteur ralentit le mouvement presque de moitié, jusqu'à 60 du métronome. Il n'y a aucune raison à cette modification extraordinaire du mouvement, et j'engage les acteurs à ne point se préoccuper, dans ces sortes de passages célèbres, de se faire les justiciers littéraires du public.

Je reviens aux effets relatifs et au cas où un personnage introduit dans son discours un autre personnage et le fait parler. Le personnage évoqué peut être réel, imaginaire ou supposé. S'il est réel, l'acteur devra consulter le motif qui le lui fait citer pour savoir s'il doit transmettre fidèlement ses paroles, ou les soumettre à une forme correspondant à l'expression de sa propre pensée. Lorsque, au second acte d'*Athalie*, Zacharie accourt tout pâle et hors d'haleine et vient apprendre à Josabeth qu'Athalie a osé pénétrer dans le temple, son récit doit avoir le caractère de l'effroi; mais, lorsqu'il met Joad en scène, la peur ne doit se faire sentir que par un très léger tremblement et par une respiration un peu courte, tandis que son accent doit s'efforcer d'être éclatant :

Mon père... Ah! quel courroux animait ses regards!

Moïse à Pharaon parut moins redoutable.

« Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable

« D'où te bannit ton sexe et ton impiété.

« Viens-tu du Dieu vivant braver la majesté? »

## VI

### DICTION COMPARÉE.

Nous avons étudié jusqu'à présent la diction en écartant presque toujours la préoccupation de sa destination. C'est cependant un point d'extrême importance qu'il convient d'examiner. Nous terminerons donc ce que nous croyons devoir dire sur cet art par une étude comparée de la diction, en tenant compte de sa destination et en mettant en lumière les caractères différents qu'elle peut présenter selon le rôle que joue la personnalité même de celui qui parle, qui récite ou qui lit. Afin d'éviter le trop grand nombre de divisions, nous nous contenterons d'examiner la diction sous ses trois états généraux : la diction de l'acteur, celle de l'orateur et celle du lecteur.

En mettant le pied sur la scène l'acteur perd absolument sa personnalité; le rôle qu'il remplit exige qu'il modifie sa personne morale ainsi que sa personne physique. Il exprime des passions qu'il n'éprouve pas, des émotions qu'il ne ressent pas, et représente des personnages placés à tous les degrés de l'échelle sociale, dont les actes et les idées sont sans rapport aucun avec les conditions de sa propre existence; il est associé à

une action publique ou privée, dramatique ou comique, dans laquelle son esprit pénètre sans que sa personne puisse jamais y être mêlée. En entrant dans sa loge pour revêtir son costume et faire les traits de son visage, l'acteur se dépouille donc de tout lui-même. C'est cette métamorphose complète qui lui permet la liberté d'attitude, de gestes et de langage qu'il possède sur la scène, et qu'il n'oserait sans rougir prendre en public s'il sentait sa personnalité en jeu. Aussi tout mouvement, toute attitude, tout geste, tout regard, toute inflexion de voix qui auraient pour effet d'appeler l'attention du public sur sa propre personne doivent être regardés comme une faute choquante. Le moindre rappel de sa personnalité lui fait perdre le privilège qu'il a d'exprimer devant une nombreuse assemblée des passions tour à tour sublimes et odieuses, et d'étaler en public les pensées et les désirs d'une âme troublée par l'amour ou souillée par la honte.

Sous cette condition d'impersonnalité, l'acteur peut donc tirer de sa diction tous les effets qu'il doit en attendre ; car ce n'est pas lui, mais Oreste, Néron, Tartufe ou Crispin qui parle. Il a, toutefois, de nombreuses convenances esthétiques à observer. Je ne parle pas ici de celles qu'il doit au public : par exemple, un acteur pourrait choquer à bon droit les spectateurs en poussant certains actes jusqu'au réel dans l'expression de l'amour, précisément parce que les circonstances matérielles de cet acte feraient, sous le rôle qu'il remplit, apparaître la personnalité de l'acteur. De même, l'acteur pourrait choquer le public ou se choquer lui-même

en exprimant des sentiments trop bas ou trop vils ; mais c'est ici encore la conscience personnelle qui ferait sa réapparition : on peut citer en exemple les quatre vers du rôle de Narcisse qui terminent le second acte de *Britannicus* et qu'omettent la plupart des acteurs. Je laisse à dessein de côté ces sortes de convenances que l'acteur doit observer vis-à-vis du public ou vis-à-vis de lui-même, et je ne considérerai que les convenances esthétiques, qui regardent les personnages du drame.

Je n'apprendrai, certes, rien à personne en disant que la diction de l'acteur doit se modifier selon la condition sociale du personnage qu'il représente, et selon les conditions sociales des personnages avec lesquels celui qu'il représente se trouve en rapport. Le Cid tient de sa jeunesse et de son rang le droit de s'abandonner sans réserve aux premières émotions de la vie ; il ne connaît ni la souffrance ni les obstacles qui irritent les passions, et quand, à la suite de la querelle qui s'élève entre son père et celui de sa maîtresse, il se trouve pour la première fois aux prises avec la honte et le désespoir, il nous doit l'expression de la lutte dans laquelle se débat son âme. Sa diction doit être vive et fortement colorée, marquée d'accents oratoires et de fréquentes modulations. On doit sentir qu'il s'abandonne aux émotions qui l'agitent tour à tour sans réserve et avec une certaine effervescence de jeunesse qu'il porte dans la douleur comme dans la joie.

Britannicus aussi est un jeune prince dont le cœur s'ouvre pour la première fois aux douces émotions de l'amour ; mais il a connu la souffrance, la solitude, l'a-

bandon, le prix du silence et le danger d'exciter l'en-  
vie; élevé au milieu des défiances d'une cour qui l'ob-  
serve, il ne doit pas s'abandonner sans réserve aux  
troubles secrets qui remuent son âme. Sa diction aura  
un éclat contenu; on doit sentir dans sa parole, dans ses  
gestes, dans ses regards, une habitude de s'observer  
soi-même qui contraste avec le besoin qu'à son âge on  
a de se confier. Et c'est précisément ce besoin naturel  
de se confier qui le perd, dès que l'amour entre  
dans son cœur et l'arme pour la cause de Junie. Ce  
que l'acteur doit donc faire sentir par une diction qui  
tour à tour s'abandonne ou retient ses élans, c'est  
cette incertitude morale, cette lutte entre une jeunesse  
confiante et une expérience qui le défend mal contre  
les séductions des semblants d'amitié qu'on lui té-  
moigne.

Ainsi le Cid, dans sa diction, prendra souvent un  
rythme vif où son âme souffle son ardeur; il pourra  
se livrer à de sonores et brillants effets oratoires; sa  
voix montera facilement dans les tons élevés et pourra  
même courir sur l'échelle vocale avec une apparente  
virtuosité. Britannicus prendra parfois un rythme ra-  
pide, mais par la hâte de tout dire avant d'être surpris;  
il évitera les effets brillants et sonores, et, quand sa  
voix montera dans les tons élevés, elle aura l'art de  
s'éteindre. De quel effet alors sera le beau mouvement  
qui l'emporte contre Néron pour la défense de Junie!  
Toute la raison esthétique de la tragédie est dans ce  
mouvement qui jette face à face Néron et Britannicus.

Tous les rôles pourraient être ainsi comparés les uns



avec les autres. Chacun exige dans la diction des nuances particulières, qui tiennent non seulement du caractère des personnages, mais encore du caractère des autres personnages concourant à la même action dramatique. C'est dans les scènes avec Chimène, son égale en jeunesse, en amour, en souffrance, que la voix de Rodrigue offrira les plus grandes variétés mélodiques. Vis-à-vis de son père, la parole de Rodrigue sera plus respectueuse; elle ne s'élèvera pas jusqu'au registre élevé; devant son roi, c'est par son attitude, par la sobriété de ses gestes qu'il se fera pardonner les élans un peu fiers de sa voix, maintenue le plus souvent dans le médium, mais dont l'éclat ne messiera pas au récit d'un fait non moins glorieux pour l'Espagne et pour son roi que pour lui.

Britannicus, quand il parle à Junie, doit s'abandonner, et, tout en contenant les éclats de sa voix, monter dans le registre élevé; dans ses rapports avec Narcisse, sa voix reste en général dans le médium sans frapper fortement les accents oratoires; devant Néron, il gardera une grande réserve, et sa voix et son jeu auront une certaine froideur contraire à toute viruosité, sauf pendant l'instant, où s'oubliant devant Junie, il prend vis-à-vis de son rival un air de hauteur méprisante que trahit l'éclat de sa voix, et qui justifie sa mort dans l'âme de Néron.

Un rôle comme celui de Narcisse offre des contrastes non moins grands. Ce parvenu de cour affecte une diction simple, toujours dans le médium, dans les scènes avec Britannicus; au contraire, vis-à-vis de Néron, il doit se

servir souvent du registre élevé, car les tons aigus sont ceux de l'insinuation ; mais il voilera cette action secrète de sa voix sur l'âme de Néron en en modérant les éclats, qui choqueraient son maître.

Les convenances de lieu ne sont pas moins importantes à observer. Les acteurs ne doivent jamais oublier qu'on ne crie pas dans le palais d'un Néron, d'un Philippe II ou d'un Louis XIV. Un grand seigneur, eût-ce été un prince de Condé, entrant dans la salle du trône à Versailles en élevant la voix et en gesticulant, eût été certainement un scandale qui eût fait craindre pour sa raison. De même se figure-t-on dans le palais de Néron, en attendant le réveil de l'empereur, une Agrippine confiant ses plus secrètes pensées à sa suivante sur le ton d'un crieur public et en menaçant le ciel de ses gestes ?

Cette frénésie déclamatoire a longtemps affecté la scène. Aujourd'hui, on a changé de méthode, en théorie du moins ; mais ce défaut est un de ceux où se laissent le plus facilement entraîner les acteurs par le désir qu'ils ont de frapper fortement l'esprit des spectateurs. Nous avons fait voir précédemment combien ils se trompaient et combien l'effet obtenu par des éclats de voix est loin de celui qu'ils pourraient atteindre en contenant leurs efforts. Ce défaut, toutefois, ne vient pas chez les comédiens d'une ignorance des véritables effets dramatiques, non plus que d'une éducation vicieuse. Il a pour cause secrète un manque de jugement psychologique, qui, s'il nuit à leur succès, fait honneur à leur conscience et à leur moralité. C'est donc un défaut qui

provient de l'influence qu'exerce sur leur jeu leur personnalité morale.

Les comédiens, qu'ils sortent du peuple ou de la bourgeoisie, ont tous reçu une même éducation générale, qui correspond au degré de moralité et de sociabilité qu'ont atteint le siècle et le pays où nous vivons. Le jugement qu'ils portent sur certaines passions et sur certains actes, et d'où découle l'horreur qu'ils éprouvent ou qu'ils croient devoir nous faire éprouver, a lui-même sa source dans nos idées de justice, et s'allie dans leur conscience avec les conséquences infamantes qui en sont parmi nous les suites nécessaires, tandis que les poètes ne considèrent ces passions et ces actes que comme des faits purement humains, sans se préoccuper des conséquences civiles qui sont variables d'un siècle ou d'un pays à un autre. Mais à ce jugement, esthétiquement défectueux, qui leur fait appliquer aux passions dramatiques leurs idées actuelles de justice, se joint une autre cause d'erreur qui provient de leur sentiment actuel sur l'égalité morale et la responsabilité humaine. L'égalité de responsabilité devant le code est moderne, bien qu'elle ait toujours existé dans les dogmes de toutes les religions et dans tous les systèmes de philosophie morale. En fait, l'éclat de la fortune et du rang a presque toujours ici-bas assuré l'impunité des crimes.

Ainsi donc les héros de drame et de tragédie ont pour mobiles des passions que les comédiens ont, d'une part, le tort de considérer dans leur rapport avec nos idées actuelles de justice, et, d'autre part, la naïveté de re-

présenter comme si ces héros avaient la conscience de leur criminalité et la crainte d'un châtement légal.

Ce n'est pas tout encore. Les personnages tragiques que les poètes dramatiques, depuis Eschyle jusqu'à Victor Hugo, ont portés sur la scène, sont tous des êtres d'une condition sociale supérieure et privilégiée dont les passions n'ont dans l'expression aucune commune mesure avec les nôtres. Élevés au-dessus de la foule, pleins de dédain ou de mépris pour elle, ils ont connu toutes les ambitions, goûté à toutes les voluptés, traversé toutes les épreuves; sous les regards de l'envie, ils ont appris la dissimulation, l'art de dévorer leurs larmes. d'étouffer leur joie, et cachant dans leur âme le feu qui les dévore, ils se sont fait un front de marbre et, comme les dieux de l'Olympe, des yeux qui ne clignent jamais. C'est donc une grande faute esthétique que de déployer dans l'expression de leurs passions une sensibilité exagérée. La sensibilité doit être au fond, mais non à la surface. La sobriété des gestes, la modération dans les éclats de la voix sont les deux conditions de la beauté plastique et de l'art d'exprimer ses émotions au moyen des nuances les plus délicates du langage. Sans doute, dans ces cœurs en proie aux tourmentes morales, il est des moments où la nature reprend ses droits et s'abîme dans les larmes ou s'exalte dans la joie; mais, en dehors de ces moments d'explosion pathétique, nous les représenter, dès les premières traverses, intempérants dans leurs gestes et dans leur langage, gesticulant et criant, est une aussi lourde faute que si un comédien nous représentait un marin, habitué aux colères de

l'Océan, perdant la tête à la moindre brise qui s'élève, ou un militaire, vieilli dans les hasards de la guerre, se troublant au premier cavalier ennemi qui paraît à l'horizon. En résumé, c'est la lutte de l'être humain avec ses passions qui est poignante et tragique ; ce sont ses efforts pour les maîtriser et les dompter, ou les dissimuler et les assouvir, qui nous offrent un spectacle émouvant digne de notre attention. Les naufrages de la raison ou de la vertu humaine ne nous présentent d'intérêt que lorsque l'une ou l'autre sont assaillies par un océan d'émotions, et non lorsque le moindre cours d'eau, grossi par une pluie d'orage, suffit pour les engloutir. C'est donc aller contre le but même du spectacle tragique que d'exprimer la première et la moindre atteinte des passions par une exubérance de gestes et de cris. C'est méconnaître ce qu'il y a de force, de volonté, de grandeur dans les hautes personnalités du drame que de ployer ces chênes puissants sous un souffle qui n'a de force que pour courber des roseaux.

Ainsi donc, la plus haute règle de diction à laquelle nous soyons parvenus peut se formuler ainsi : la diction dramatique doit mettre la puissance de ses effets d'expression d'accord avec la force de résistance qu'apportent au choc des passions la volonté, l'intérêt ou la force morale des personnages tragiques. Les acteurs qui se pénétreront de l'esprit de cette règle s'apercevront qu'avec une bien moins grande dépense de gestes et de voix ils arriveront à des effets beaucoup plus saisissants, parce qu'ils feront assister le spectateur

aux péripéties émouvantes du drame qui se joue au fond de l'âme humaine.

Lorsque l'acteur passe du théâtre dans le monde, bien qu'il y paraisse souvent sur un semblant de scène et en costume, il ne sent plus sa personnalité aussi bien cachée sous celle du personnage qu'il représente ; aussi doit-il atténuer sensiblement tous ses effets de diction. Et d'ailleurs, il en sent lui-même la nécessité par une certaine crainte qui s'empare de lui et qu'il n'éprouve pas sur la scène. Ce sentiment naturel de défiance augmente encore lorsqu'il quitte, avec le costume, l'apparence de son rôle. Mêlé aux spectateurs, il ne peut s'abstraire de lui-même, et il éprouve le besoin de modérer l'expression de toutes les émotions sous peine de violer les lois de la pudeur et de la bienséance.

L'orateur de la chaire a beaucoup de rapports avec l'acteur. En effet, il ne parle pas en son nom, et sa personnalité disparaît derrière la personnalité collective de l'Église. Aussi trouve-t-il, comme l'acteur, par suite de cet abandonnement de sa personnalité, la faculté de produire de grands effets oratoires dans l'expression des émotions religieuses : c'est à Dieu qu'il attire ; c'est au nom de Dieu qu'il cherche à convaincre et à toucher. Mais il y a cette différence profonde, entre l'acteur et l'orateur sacré, que l'un ne peut et ne doit jamais éprouver les émotions dont il nous donne l'expression, tandis que l'autre peut succomber sous la puissance des émotions qu'il cherche à faire passer dans l'âme des fidèles. L'orateur sacré doit de vraies larmes à ceux

qu'il prêche, et c'est cette sympathie dans l'émotion qui est son moyen le plus puissant de persuasion.

Comme l'orateur sacré, l'orateur militaire doit éprouver réellement les sentiments d'honneur et de bravoure qu'il veut surexciter dans le cœur de ses soldats. Sa diction ferme, mâle, assurée, doit être l'expression certaine et non dissimulée des sentiments qu'il éprouve ; mais comme l'orateur sacré, comme l'acteur, il peut laisser paraître sa bravoure sans fausse pudeur ; car il parle au nom d'une personnalité collective qui est la patrie, de laquelle il tient la fonction élevée qu'il remplit.

Tout autre est l'orateur politique. Celui-ci doit à ses auditeurs sa personnalité tout entière. Sa diction doit être l'expression directe et immédiate de sa pensée. Sans doute il pourra plaire et charmer par les modulations savantes de sa voix ; il pourra produire d'admirables effets oratoires ; mais ce ne sera qu'un rhéteur, et non un orateur, si l'on n'aperçoit pas entre sa parole et sa pensée un accord absolu et complet. Parler sa pensée est la première vertu de l'orateur, et cette vertu lui tient presque lieu de toutes les autres qualités oratoires ; car, quelles que soient la faiblesse de sa voix et son inexpérience des beaux gestes et des intonations étudiées, sa probité lui assurera le silence qui lui permettra de se faire entendre, et l'accord entre son âme et sa physionomie maintiendra tous les regards sur le sien et empêchera ses auditeurs de remarquer les qualités de rhéteur qui lui manquent. Si le langage semble trop souvent donné au rhéteur pour déguiser sa pensée,

il a été donné à l'orateur pour l'exprimer. Je n'en dirai pas plus sur ce sujet : l'*Orateur* de Cicéron et les *Institutions oratoires* de Quintilien me dispensent de répéter ce que ces grands hommes ont dit et démontré beaucoup mieux que je ne saurais le faire.

Plus modeste, mais plus divers, est le rôle du lecteur. Celui-ci, au milieu d'auditeurs réunis autour de lui, transmet à l'oreille de chacun d'eux le texte d'un ouvrage auquel il prête le secours de sa voix. Quand nous lisons des yeux et pour nous-mêmes, notre lecture s'accompagne d'une voix mentale qui s'adapte merveilleusement aux sentiments divers exprimés par le texte. C'est à cette voix mentale que le lecteur donne un corps ; mais, en se revêtant de sons réels, elle s'éloigne trop souvent de l'accord secret qu'elle avait avec la pensée : c'est que le lecteur est alors distrait, par l'acte matériel de la lecture et par la crainte invincible que lui impose l'auditoire, de l'acte intellectuel de comprendre et de l'acte moral de sentir. D'où cette conséquence naturelle que l'on ne lit bien que les choses que l'on comprend et que l'on sent. Cela ne mérite pas que nous y insistions.

Mais le lecteur est tour à tour acteur, orateur, historien, philosophe ; tour à tour il lit pour instruire ou pour plaire. De là pour lui la nécessité, quand il veut instruire, de laisser souvent apparaître son jugement en mettant en évidence, au moyen de l'accent oratoire, les phrases ou les mots sur lesquels il désire appeler l'attention de ses auditeurs ; de là la nécessité, quand il veut plaire, d'emprunter à l'acteur et à l'orateur



toutes les ressources de leur diction et tous leurs procédés oratoires. Toutefois, il ne doit pas oublier qu'il n'est, en réalité, ni acteur, ni orateur, ni historien, ni philosophe; qu'il n'est qu'un intermédiaire visible, dont la personnalité ne peut se dérober à ceux qui l'écoutent. Il doit donc, en lisant, rester maître de lui-même et ne pas exprimer les émotions comme s'il les ressentait, car il ne s'abrite pas comme l'acteur sous une personnalité empruntée, et il ne doit pas, comme l'orateur, livrer sa propre personnalité. Le lecteur, en outre, ne doit pas prendre d'attitudes oratoires ou dramatiques; ses gestes doivent être rares, modérés et toujours employés dans un but de clarté, ou pour ajouter quelque chose à sa diction et éveiller une idée qu'il veut éviter à sa parole la difficulté ou le danger d'exprimer. Quant à sa diction, il doit la conduire avec toute la science d'un acteur, avec cette différence que, s'il lui est permis de moduler sa parole, il ne lui est jamais permis de donner à sa voix le même degré d'intensité. Sa diction doit être, en un mot, une réduction de celle de l'acteur.

Je ne donnerai pas, sur l'art particulier de la lecture, des conseils qu'on trouvera fort bien exprimés dans beaucoup de livres écrits récemment. Le seul point de méthode sur lequel j'ai voulu insister, c'est sur le danger qu'il y a pour le lecteur à livrer sa personnalité et à appeler, par sa façon de lire, l'attention des auditeurs sur sa propre personne, à moins qu'elle ne soit précisément un des éléments du succès auquel il prétend, ou un moyen de conviction. Il est cependant deux cas particuliers sur lesquels je m'arrêterai. Dans la lecture ou

dans la récitation qu'on impose aux enfants, il faut éviter qu'ils ne mettent en évidence une personnalité qui n'existe pas encore. On doit tenir à ce qu'ils rythment bien leur parole et qu'ils évitent, dans la récitation des vers, la monotonie musicale qui se fait sentir lorsqu'ils soumettent chaque vers de douze syllabes, soit à une mesure à deux *temps*, soit à une mesure à quatre *temps*. Quant à la conduite mélodique, elle doit être surtout logique, c'est-à-dire marquer les cadences parfaites de la fin du discours et les demi-cadences qui terminent les propositions incidentes ; surtout éviter que ces demi-cadences soient toutes faites à une même hauteur mélodique, et, comme cela arrive le plus souvent, retombent toutes dans le grave. On doit leur expliquer la règle générale de l'élévation de la voix et du ton, mais sans exiger des nuances incompatibles avec un jugement qui n'est pas encore formé et une sensibilité qui n'est pas encore éveillée. L'accent oratoire doit leur être enseigné, ainsi que son rôle et sa valeur relative. En résumé, dans l'enseignement de la lecture aux enfants, il faut des précautions infinies, et ne pas appuyer plus qu'il ne convient sur l'expression. Un enfant qui lit mal est insupportable, mais un enfant qui lit trop bien est une monstruosité.

Quant aux jeunes filles, elles demandent plus de précautions encore. Depuis que la lecture est à la mode, quelques maîtres ou maîtresses de lecture d'ordre secondaire se sont imaginé d'inculquer à leurs élèves, non des principes, mais des procédés de comédiens. La déclamation, dans le sens théâtral du mot, n'est pas le

fait d'une jeune fille. Sa pudeur naturelle se révolte avec raison à cette exhibition de sa personnalité. Une jeune fille qui récite ou qui lit doit le faire dans l'attitude la plus simple et la plus réservée. Elle doit borner ses gestes à quelques mouvements de la main et tout au plus de l'avant-bras. C'est dans la conduite mélodique de sa voix que réside surtout le charme de sa lecture; mais combien n'y faut-il pas de précautions! Sa parole, d'un éclat tempéré, ne doit jamais être ni lente ni accélérée avec excès. Quant à la hauteur des sons, elle ne doit pas oublier que ce sont les mouvements les plus secrets de l'âme qui se traduisent par l'élévation ou l'abaissement de la voix, et elle devra craindre que son intelligence ne la fasse paraître plus savante qu'il ne convient dans l'art d'exprimer des sentiments dont elle n'a qu'une intuition confuse. Tant qu'une jeune fille pourra croire qu'on attend d'elle autre chose que des qualités moyennes de diction, le charme qu'exerce une voix fraîche et jeune, et de très simples modulations discrètement nuancées, elle aura raison de se refuser à cette exhibition coupable de sa personnalité et de repousser toute obsession par la rougeur de son front.



# TABLE DES MATIÈRES

---

	Pages.
AVERTISSEMENT. . . . .	VII

## PREMIÈRE PARTIE.

### LE RYTHME.

CHAP. I.	De la durée des syllabes et de la valeur des temps. . . . .	3
— II.	Des cadences prosodiques et de la répartition des mots dans les temps. . . . .	13
— III.	Des pauses de la voix et de la respiration. . . . .	31
— IV.	Des formes rythmiques du mouvement. . . . .	44
— V.	De la diction égale. . . . .	51
— VI.	De la diction inégale. . . . .	70
— VII.	De la diction mixte. . . . .	85
— VIII.	Exercices de diction. — Prose. . . . .	97
— IX.	Exercices de diction. — Poésie. . . . .	108

## DEUXIÈME PARTIE.

### L'INTONATION.

CHAP. I.	Constitution de la voix. . . . .	119
— II.	Des éléments mélodiques. . . . .	129
— III.	Des périodes mélodiques. . . . .	141
— IV.	Des hauteurs relatives des sons. . . . .	156
— V.	Des timbres. . . . .	171
— VI.	De la forme interrogative et exclamative. . . . .	179
— VII.	Des changements de ton. — Causes subjectives. . . . .	195
— VIII.	Des changements de ton. — Causes objectives. . . . .	210

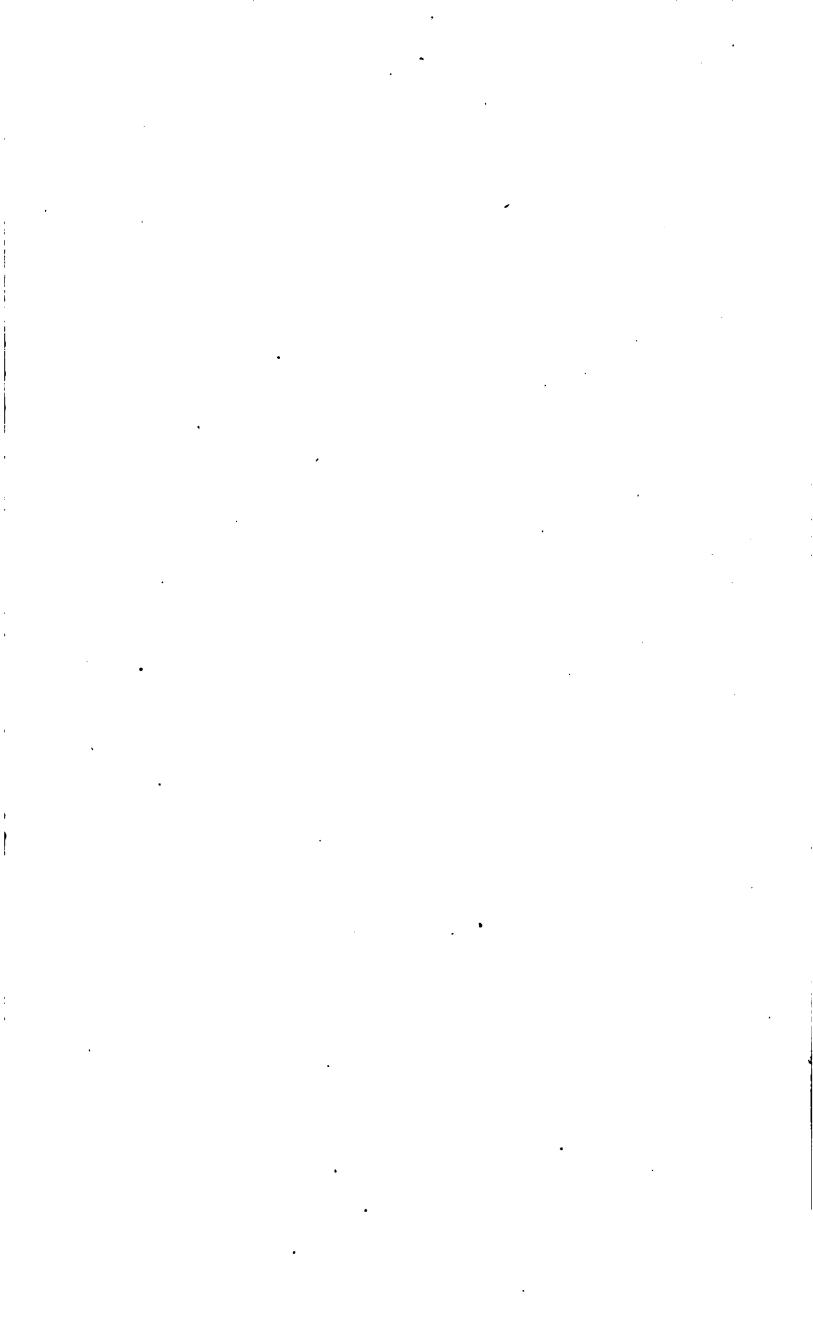
## TABLE DES MATIÈRES.

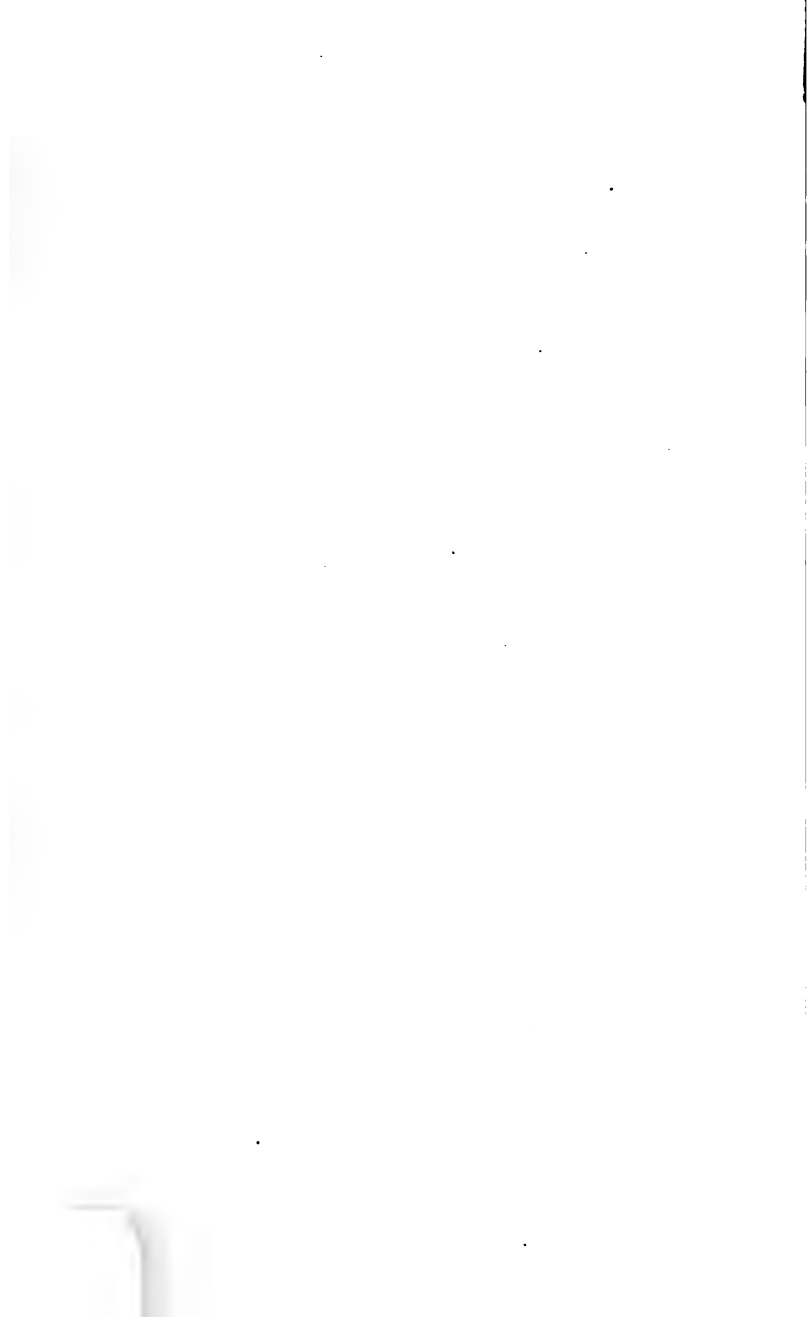
## TROISIÈME PARTIE.

## L'EXPRESSION.

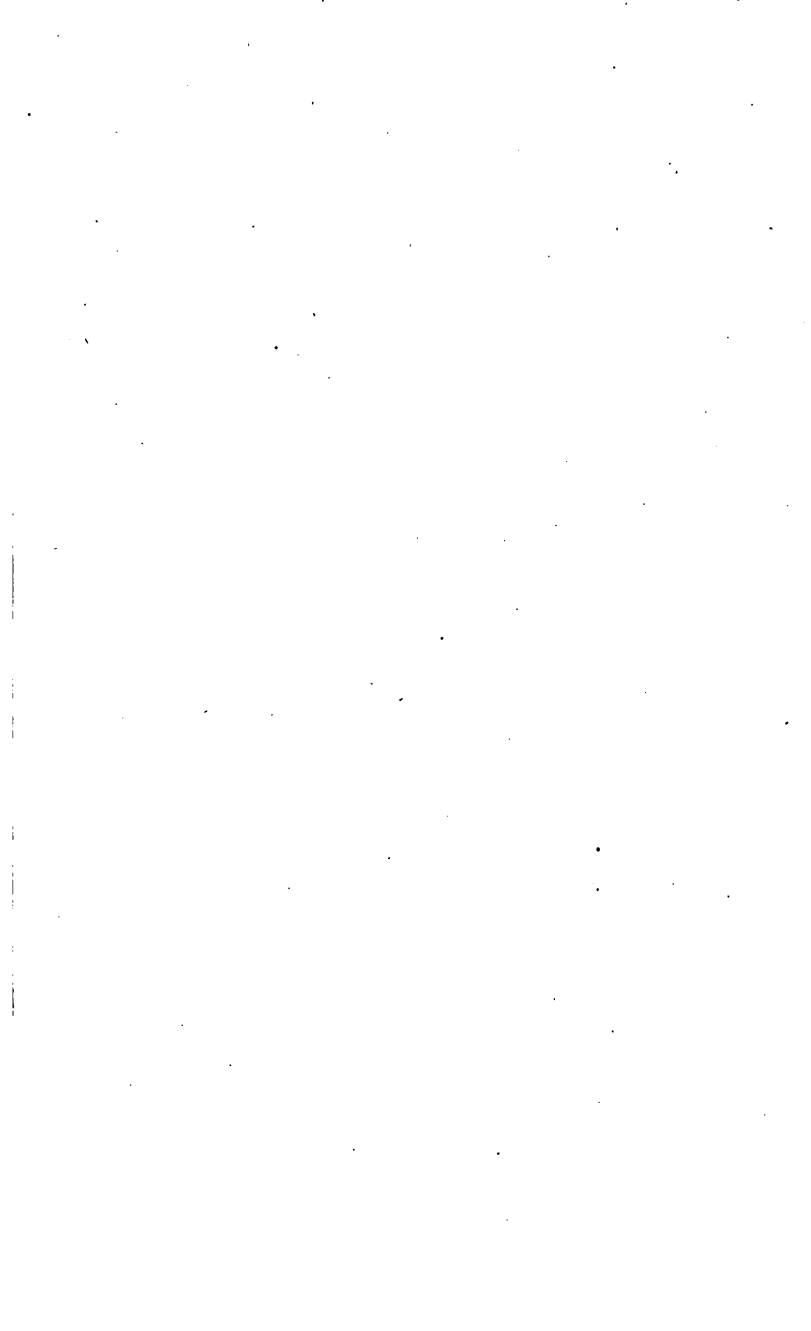
	Pages.
CHAP. I. Du mouvement initial et général. . . . .	223
— II. Des mouvements variés et de leurs modifications. . . . .	234
— III. De l'intensité et des accents oratoires. . . . .	247
— IV. De l'expression des émotions. . . . .	262
— V. Des effets composés et relatifs. . . . .	279
— VI. Diction comparée. . . . .	297

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.









# BIBLIOTHÈQUE CHARPENTIER

13, RUE DE GREENELLE-SAINT-GERMAIN, 13, PARIS

A 3 fr. 50 le volume.

(EXTRAIT DU CATALOGUE)

## THÉOPHILE GAUTIER PORTRAITS CONTEMPORAINS

Henry Monnier. — Tony Johannot. — Grandville. — Ingres — Paul Delaroché. — Ary Scheffer. — Horace Vernet. — Eugène Delacroix. — Hippolyte Flandrin. — Hébert. — Dauzats. — David d'Angers. — Alphonse Karr. — Béranger. — Balzac. — H. Murger. — Léon Goslan. — Charles Baudelaire. — Lamartine. — Paul de Kock. — Jules de Goncourt. — Jules Janin. — M<sup>lle</sup> Georges. — M<sup>lle</sup> Juliette. — M<sup>lle</sup> Jenny Colon. — M<sup>lle</sup> Suzanne Brohan. — M<sup>me</sup> Dorval. — M<sup>lle</sup> Mars. — M<sup>lle</sup> Rachel. — Rouvière. — Provost, etc. . . . . 1 vol.

## THÉOPHILE GAUTIER HISTOIRE DU ROMANTISME

Eugène Delacroix. — Camille Roqueplan. — E. Deveria. — Théodore Rousseau. — Froment Meurice. — Barye. — Frédérick Lemaitre. — A. de Vigny. — Herlioz, etc., etc. . . . . 1 vol.

## HENRI REGNAULT CORRESPONDANCE

Annotée et recueillie par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault et ornée d'un portrait gravé à l'eau-forte par M. Laguillermie. — 19 Janvier 1871. — Enfance de Regnault. — Ses débuts dans la peinture. — Concours pour le prix de Rome. — Rome. — Retour à Paris. — Portrait de Mme D... — Second séjour à Rome. — Espagne. — Madrid. — La Révolution espagnole. — Portrait du général Prim. — Troisième séjour à Rome. — Judith. — Salomé. — Grenade. — L'Alhambra. — Tanger. — Retour à Paris. — Le Siège. — Exposition des Œuvres de Henri Regnault. — Catalogue complet de son œuvre. . . . . 1 vol.

## PHILIPPE BURTY MAITRES ET PETITS MAITRES

L'Enseignement du dessin. — L'Atelier de M<sup>me</sup> O'Connell J. P. N. Soumy, peintre et graveur. — Eugène Delacroix. — Camille Flers. — Les Portraits de Ch. Méryon. — Théodore Rousseau. — Sainte-Beuve, critique d'art. — Gavarni. — Les Kauffortés de Jules de Goncourt. — J.-F. Millet. — Les Dessins de Victor Hugo. — Vias, etc. . . . . 1 vol.

## AMAURY DUVAL L'ATELIER D'INGRES

Une séance à l'Institut. — Première visite au maître. — Ouverture de l'atelier. — Madame Ingres. — L'Atelier des élèves. — L'Atelier du maître. — L'École des Beaux-Arts. — Le Plafond d'Homère. — Départ pour l'Italie. — Impressions de voyage. — Rome et l'Académie. — M. Ingres à Rome. — De Rome à Naples. — Pompéi et l'art antique. — La vie à Florence. — Maître et élèves. — Le Jury des Beaux-Arts etc., etc. . . . . 1 vol.

