

Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises



BULLETIN

TOME XXI — N° 2
SEPTEMBRE 1942

SOMMAIRE

La structure musicale de l'Alexandrin : Lecture faite aux séances des 12 juin et 10 juillet 1942, par M. Lucien-Paul Thomas	41
Chronique :	
La mort de Maurice Wilmotte	75
Discours de M. Georges Virrès, directeur	75
Discours de M. L. P. Thomas	77
Discours de M. Maurice Delbouille	81
L'aide à l'Edition	87
Les Concours	87
Les Prix	87

La structure musicale de l'Alexandrin

(Lecture faite aux séances des 12 juin et 10 juillet,
par M. Lucien-Paul THOMAS)

Le poète obéit aux forces éternelles et mystérieuses qui l'entourent d'un réseau infini de signes et d'échos.

De sa méditation solitaire, montent des voix qui le subjuguent et font de lui une lyre sonore dont les cordes résonnent sans qu'aucune main semble les avoir touchées.

Suivant les mouvements de son cœur, glissent, au long des nerfs frémissants, les ordres d'où naîtra le chant rythmé, le chant qui va révéler au monde extérieur la foule impatiente des sensations et des émotions encloses dans l'univers de sa pensée.

Le vrai poète obéit.

Il ne construit donc pas, minutieusement, des mélodies où il enfermerait ses plus belles visions.

Ce n'est pas un assembleur de clausules, un ouvrier de la volonté constamment régie par la raison.

Verbe, nombre, sonorité, enchantement du timbre, puissance et douceur des accents investissant les mots, courbe flexible des résonances qui fait de la phrase un arc vibrant et harmonieux, tout cela s'éveille sous l'empire de forces qui commandent avant de s'éterniser dans l'œuvre de beauté du poème et dans sa magie musicale.

— Alors seulement intervient l'artiste, le jardinier des sons, l'architecte qui réfléchit, rectifie, ordonne, ou qui,

au contraire, établit un peu d'imprévu, un peu d'inquiétude dans les structures trop pesantes, trop équilibrées.

Aussi les théories ne me semblent-elles pas un aliment de première importance pour l'écrivain qui se sert du vers comme de moyen d'expression.

Il ne faut pas que l'on puisse affirmer de lui, comme du menuisier de Verhaeren dans *les Villages illusoires*, qu'il a construit des appareils — tas d'algèbre dans les ténèbres sur un travail tout en détail.

On ne doit pas pouvoir prétendre qu'

Il a taillé, limé, sculpté
Une science d'entété,
Une science de paroisse
Sans lumière ni sans angoisse...

Je ne veux pas dire que l'intelligence des moyens et la connaissance approfondie des claviers soient inutiles à la formation préalable du poète, puisque, de toute façon, il devra s'interroger, s'orienter, faire choix d'une esthétique en harmonie avec la qualité de son inspiration.

Mais, dans le cas présent, la recherche d'un mode de réalisation n'est pas en cause, puisqu'il s'agit de considérations sur une forme de vers traditionnelle bien déterminée et qui, par définition, n'est plus susceptible d'évoluer aujourd'hui.

Il est bien entendu, en effet, qu'il ne s'agit pas ici du dodécasyllabe libre de Victor Hugo, des néo-romantiques ou contemporains, mais bien de l'alexandrin classique proprement dit, que je situerai d'Agrippa d'Aubigné à Lamartine, en passant par Corneille et Racine.

Notre recherche restera donc entièrement désintéressée : nous n'avons pas l'intention, en étudiant la structure de l'alexandrin, d'aider en quoi que ce soit à son utilisation pratique.

* * *

Parmi les explications que l'on a tentées pour rendre

compte de la structure musicale de l'alexandrin, j'en retiendrai deux auxquelles j'accorde la préférence parce qu'elles sont dues aux auteurs des deux principaux traités sur le vers français consacrés aux périodes classique et romantique et parce que la critique de leurs points de vue me paraît présenter un intérêt tout particulier.

La première est celle défendue par Becq de Fouquières dans son *Traité général de versification française* (1879).

L'auteur prétend s'élever au-dessus de la conception des vers particuliers à une langue déterminée.

Il n'en viendra donc à étudier les moyens dont dispose la poésie française qu'après avoir fait porter son attention sur ce qu'il considère comme les conditions générales et universelles du rythme poétique.

La poursuite d'un tel but assure à ce traité une dignité bien supérieure à celle des ouvrages que préoccupent uniquement les règles imposées par un code étroit et rigide; et cela, quelles que soient les erreurs que nous relèverons dans un exposé dont nous devons souvent combattre les méthodes et les conclusions.

Dans le chapitre sur *Le vers fondamental*, il est dit que l'homme trouva l'unité de mesure dans le fonctionnement même de la voix.

C'est l'intervalle de temps qui s'écoule entre deux aspirations, qui fut l'unité de mesure : « La récitation poétique se trouva donc ainsi coupée à intervalles égaux par les temps successifs de l'aspiration; et ce fut l'appareil respiratoire lui-même qui scanda le discours et le divisa en parties toujours égales entre elles ».

Cette opinion est loin d'être sans intérêt. On peut y chercher, un élément *limite* qui conditionne la durée maximum du vers ou qui impose à la voix des haltes au cours de son émission.

Mais on constatera que les formes de versification des peuples primitifs ignorent totalement les normes fixes de durée et qu'ils usent habituellement de rythmes d'une étendue très inégale.

On pourrait objecter en outre que le vers latin médiéval dont dérive le vers français était séparé en deux membres par une césure qui dépassait souvent en durée le repos de la fin du vers.

Dans ces conditions, la croyance en une longueur fondamentale du vers, établie d'après une capacité respiratoire, s'en trouve très affaiblie.

Néanmoins, l'auteur affirme que, dans toutes les langues, la longueur du vers fondamental doit être considérée comme étant la même. Si l'usage d'un vers plus court ou plus long s'est établi, sa longueur doit être comprise comme déduite de la même unité de mesure.

Continuant son exposé, il répète que chacun des courants expiratoires doit se répartir en un nombre égal de temps égaux. Or, dit-il, le seul nombre qui réalise les conditions rythmiques nécessaires est, en raison de ses propriétés mathématiques, le nombre douze, qui est divisible à la fois par deux, par trois, par quatre et par six.

Cette dernière affirmation n'est pas nouvelle. Nous l'avons déjà trouvée dans le *De Metrica* de Bède le vénérable, au VIII^e siècle, et elle est certainement plus ancienne. Nous pouvons dire maintenant, dit Becq de Fouquières, qu'un vers est la somme de douze sons théoriquement égaux en durée, dans lesquels se décompose chaque temps expiratoire.

Vous voyez bien, Messieurs, poindre la silhouette de l'alexandrin, quoique l'auteur prétende encore s'en tenir au vers fondamental.

Cependant, il admet, dans son chapitre sur la *Constitution théorique du vers*, que ces douze sons équivalent à douze longues ou à vingt-quatre brèves. Comme le rapport le plus simple entre deux grandeurs est celui de un à deux, il divise l'ensemble des douze sons du vers fondamental en deux parties égales.

Remarquons, sans nous attarder, que cette division en deux membres égaux, qui peut paraître rationnelle, n'est en tout cas nullement régie par un principe rythmique ou

musical impératif. Au contraire, dans les vers grecs et latins, on se gardait bien, en règle générale, d'établir deux membres égaux de crainte de voir les deux éléments ainsi constitués manquer de liaison entre eux et donner l'impression de vers isolés.

Une certaine instabilité du rythme au point de repos de la césure entraîne en effet la nécessité de continuer le vers pour en réaliser l'équilibre, et cette poussée en avant contribue à son dynamisme autant qu'à son unité, ce qui n'est pas le cas dans l'alexandrin.

L'auteur poursuit cette répartition sur les hémistiches, établissant les nombres selon lesquels peuvent se grouper leurs différentes syllabes ainsi que les combinaisons qui en résultent.

Il admet ainsi des groupes de deux, de trois et de quatre syllabes, terminés et délimités par un accent. Ces groupes forment chacun, selon lui, une mesure, et chacune de ces mesures, quel que soit le nombre de ses syllabes, représente un quart de l'étendue du vers entier.

Non seulement des éléments rythmiques de trois syllabes, répétés quatre fois dans le vers seront égaux en durée, mais ceux de deux, de trois ou de quatre syllabes, seront équivalents, affirmation qui n'est pas sans nous étonner.

Cependant, le vers, dès lors, est considéré comme constitué. L'auteur lui donne le nom de *système théorique pur*. Il ne s'agit plus, dit-il, que de le fournir de son.

On voit que cette théorie qui, jusqu'ici, ne pouvait se présenter sous un aspect plus abstrait, est, en quelque sorte, un platonisme de la versification. On part d'un vers idéal, tel qu'on s'imagine qu'il doit être d'après des rapports mathématiques préétablis; on transforme ensuite cette combinaison de l'esprit en une combinaison acoustique.

Becq de Fouquières en vient ensuite au vers classique français du XVII^e siècle. Vous avez compris que ce vers existait préalablement dans son esprit et qu'en songeant aux données d'un vers fondamental qui aurait dû être indépendant des temps et des lieux, l'auteur avait devant lui le modèle de l'alexandrin.

Quoi qu'il en soit, il s'agit à présent de réaliser le vers classique français dans le cadre du « système théorique pur ».

C'est ici que se présentent les difficultés réelles. La substance sonore, si impalpable qu'elle puisse être, ne se laisse pas traiter comme des structures idéales, surtout, lorsqu'elle dépend du véhicule linguistique, qui est régi par un ensemble complexe d'habitudes traditionnelles.

L'auteur reconnaît l'importance, dans le rythme de notre langue, de la durée et de l'accent.

C'est parfait.

Mais il affirme la valeur prépondérante de la durée, dont il fait le fondement essentiel de son système.

C'est dans ces conditions que nous est présenté un tableau des mesures musicales supposées possibles dans l'alexandrin, ainsi que des différentes positions qu'elles occupent, le tout accompagné d'explications minutieuses destinées à mettre en place les sons et à corriger les discordances qui s'élèvent entre le vers convenu et le vers réel.

De toute évidence, des mesures constituées de la sorte ne pourraient être égales que théoriquement.

Aussi, au cours de cet exposé complexe dont je vous épargnerai les détails, voyons-nous l'organisateur de ces durées allonger les temps forts pour atteindre la quantité requise, y ajouter, s'il le faut, en divers points du vers, les pauses, rigoureusement comptées (soupir, demi et quart de soupir), mais dont la présence et l'étendue sont, le plus souvent, arbitraires, tout en étant conformes au plan général préétabli.

Nous le voyons, au contraire, lorsqu'il s'agit de restreindre l'élément sonore, supprimer des pauses nécessaires, recouper des syllabes toniques et, dans l'un comme dans l'autre cas, faire chevaucher des éléments du temps fort sur le temps faible et réciproquement, afin d'assurer à chaque élément rythmique compris entre deux accents, le temps égal postulé.

C'est le lit de Procruste de l'alexandrin. Notons le fait que, malgré toutes ces rectifications, l'auteur reconnaît que le vers ou la mesure ne remplissent pas toujours le temps théorique requis, et que, parfois, ils le dépassent.

La discordance est particulièrement sensible dans les mesures de une et de cinq syllabes, dont il admet l'existence. Il y voit même « une grave irrégularité, qui ne pouvait être acceptée que par une oreille déjà très assouplie par des discordances semblables ».

Il ajoute enfin, que « la quantité certaine ou approximative des syllabes vient à chaque instant changer plus ou moins le rapport des parties composantes des éléments rythmiques ».

Il suffira de donner quelques exemples de la notation musicale des alexandrins, présentée au chapitre VIII, pour se rendre compte du caractère arbitraire de l'interprétation de ces vers ainsi que de la violence qui leur est faite.

Interprétation de Becq de Fouquières

Voici, notamment, comment sont notés les rythmes comportant quatre groupes égaux de trois syllabes :

Lieux char mants où mon cœur vous a vait a do rée,

où l'on remarque la durée anormale des deux syllabes portant les accents mobiles, auxquels sont attribués deux temps, contre un temps et demi seulement à la syllabe de l'hémistiche et à la syllabe finale du vers.

Et de même :

Dans le dou te mor tel dont je suis a gi té.

Pour les rythmes comportant les groupes 2-4-4-2 :

(¹) Les barres de mesures sont placées, selon la notation musicale habituelle, devant chaque temps fort. Pour établir les groupes rythmiques naturels, il faudrait, au contraire, placer les barres après les temps forts.



où *fus*, sous le troisième accent, comporte deux temps et demi contre un seul à la syllabe de l'hémistiche (pause non comprise).

Pour la structure 1-5-4-2 :



où *donc*, à la dixième syllabe, comporte deux temps et demi, contre un seul pour la sixième syllabe.

Pour la structure 5-1-5-1 :



avec les durées principales à contre-sens sur *haïrais* et sur *aimeriez* au lieu de *trop* et de *plus*.

On remarque en outre l'accumulation des respirations notées, particulièrement les deux demi-soupirs intempestifs après *haïrais* et après *aimeriez*. Une simple dépression de la voix, sans notation de temps, serait tout au plus défendable.

Parfois, comme dans l'exemple 25, le remplissage va jusqu'à indiquer trois pauses notées, comportant une valeur de trois temps, ce qui est considérable.

Ces anomalies ne sont pas l'exception. On pourrait en signaler pour presque tous les exemples qui nous sont soumis.

On voit que les applications ne sont pas favorables à la théorie de l'auteur.

Celui-ci n'a pu, en dépit de ses intentions, se faire une image exacte des conditions générales du rythme poétique. Il a travaillé, sans s'en rendre compte, d'après des données

préconçues et son point de départ abstrait l'a empêché de tenir compte des réalités.

Nous devons donc écarter l'interprétation donnée par Becq de Fouquières sur la structure musicale de l'alexandrin.

Ajoutons que le crédit que lui accordent encore certains de ses successeurs nous a démontré la nécessité de procéder à une réfutation attentive de son exposé, tout au moins pour une part essentielle de son contenu.

* * *

Le point de vue exprimé sur le même sujet par Maurice Grammont, dans son excellent traité sur le *Vers français, ses Moyens d'Expression, son Harmonie* (Paris, 4^e édition, 1937), vient rejoindre la conception précédente.

Après quelques brèves restrictions concernant le caractère trop théorique du système de son prédécesseur, M. Grammont s'est plutôt attaché à lui assurer une assise basée sur l'observation des aspects réels.

Il affirme tout d'abord que Becq de Fouquières en décrivant la division de l'alexandrin en quatre mesures, a supérieurement exposé cet état.

« Il est trop évident — continue-t-il — que si chacune des quatre mesures a trois syllabes, sa durée est rigoureusement égale au quart du temps total; mais le nombre des syllabes de chaque mesure varie de un à cinq. Quel que soit le nombre des syllabes des quatre mesures, sa durée est égale à un quart du temps total. Ce point a besoin d'une démonstration. Becq de Fouquières nous l'a donnée. Le rythme est produit par le retour à intervalles égaux des quatre temps marqués : si l'un des intervalles était plus court ou plus long que les autres, le rythme serait détruit.

Quelles sont les conséquences de ce retour à intervalles égaux des accents rythmiques ?

Si la durée d'une mesure reste immuable alors que le nombre des syllabes varie, il est évident que le débit devra varier avec le nombre des syllabes, devenant plus rapide si ce nombre est plus grand, plus lent s'il est plus petit. »

L'auteur admet donc que les mesures composées d'un petit nombre de syllabes subissent un *ralentissement*, celles composées d'un plus grand nombre, un *accroissement* de vitesse.

La durée d'une mesure de deux syllabes serait la même que celle d'une mesure de trois ou de quatre syllabes.

Il faudrait, dans le vers :

Leur fou|gue impétueuse || enfin | se ralentit
(*Phèdre*, V, 6).

compter comme de longueur égale les quatre divisions, qui comportent respectivement 2 - 4 - 2 et 4 syllabes.

Grammont va jusqu'à établir sur cette base l'équivalence d'une mesure d'une syllabe avec celle d'une mesure de cinq. Tout au moins se produirait-il, ici comme ailleurs, une approximation suffisante pour que l'oreille ait l'impression de l'égalité. Et il donne comme exemple, ce vers de Musset :

Nu comme un plat d'argent, nu comme un mur d'église.

« L'*u*, dit-il, s'est légèrement allongé, fort peu sans doute, car sa nature ne lui permet pas de le faire beaucoup; il a pris plus d'intensité; l'*n* est devenu plus énergique et même sensiblement plus long; enfin, ce mot s'est fait suivre et précéder d'un léger repos. Tous ces éléments réunis l'ont rendu capable de remplir une mesure et de tromper l'oreille au point qu'elle soit satisfaite, et que le rythme, qui n'existe pas en dehors de l'oreille, fût sauf. »

D'après cet exposé, il y aurait donc, dans ces vers, quatre mesures :

1. *Nu*; 2. comme un plat d'argent;
3. *nu*; 4. comme un mur d'église.

Ces mesures seraient théoriquement et pratiquement égales en durée.

Une telle conception se révèle entièrement inexacte, si nous l'examinons de plus près. Elle comporte plusieurs erreurs.

1. Tout d'abord, l'auteur confond, avec l'impression que pourraient produire des mesures semblables, l'effet d'équilibre qui résulte de la position symétrique des accents qui portent le mot *nu*, ainsi que l'égalité de deux des clauses *nu-nu* d'une part et *comme un plat d'argent — comme un mur d'église* de l'autre.

Il se produit par là dans le vers un équilibre réel, mais celui-ci provient d'une cause tout autre que celle qui est alléguée (1).

2. En second lieu, Grammont pense à tort que les mesures des vers, *telles qu'il les conçoit*, doivent se compter d'un temps marqué à l'autre — c'est-à-dire d'un accent nettement perçu dans le rythme — au temps marqué suivant.

C'est bien en effet la règle générale. Mais ignore-t-il donc l'existence des contre-temps, qui jouent un rôle important dans les structures musicales et qui se retrouvent si abondamment dans le vers français ?

Les deux intensités qui portent sur le mot *nu* sont des contre-accents parce qu'ils changent le mouvement général du rythme qui, dans ces vers, est *ascendant*, en mouvement momentanément *descendant*. *Nu* ne forme pas une mesure. Les quatre éléments rythmiques sont mal établis.

Une telle démonstration pourrait s'étendre à un nombre considérable de cas et d'exemples.

Toutes les déductions que l'auteur présente ensuite sur les effets esthétiques résultant du ralentissement ou de l'accélération des mesures doivent, en tant que fondées sur cette base, être écartées sans hésitation.

D'autre part, M. Grammont, qui est un excellent phoné-

(1) Encore, le cas ci-dessus mérite-t-il d'être examiné de près. Mais que dira-t-on des mesures établies par Becq de Fouquières (p. 93), n° 15 :

— « Vos jours, | toujours sereins || *cou*lent dans les plaisirs. »

où *cou*, au début du deuxième hémistiche formerait une mesure, d'étendue comparable à *toujours sereins* et à *-lent dans les plaisirs*; et ainsi d'une série d'autres vers qu'il donne aux n° 15 et 16. Mêmes supputations pour la première syllabe de chaque hémistiche, au n° 10, du premier hémistiche aux n° 11, 12, 13, 14 :

(n° 11) — *Tels* | que j'en vois paraître | au cœur | de ces amants, etc.

ticien, a fait appel à des expériences de phonétique expérimentales pour étudier la constitution du vers français.

Ce genre de recherches, qui a pour but de disposer de mesures entièrement exactes et objectives, présente malheureusement de grands aléas. Les appareils enregistreurs sont loin de donner toujours ce qui leur est demandé. L'interprétation de leurs tracés est délicate et incertaine.

M. Grammont était, lorsqu'il écrivit son livre, le mieux à même, sans doute, pour réaliser ce travail.

Cependant, la difficulté extrême des expériences et le temps qu'elles exigent ne lui ont pas permis d'appliquer ses recherches à des textes étendus et nombreux. Elles portent seulement sur quelques vers; nous ne pouvons guère être d'avis qu'ils servent utilement à soutenir ses vues.

En outre, l'allongement de certaines clausules d'un petit nombre de syllabes dépend de la *place* que celle-ci occupe devant la césure ou à la fin du vers, et ne résulte nullement de la cause qui lui est attribuée. C'est ce qui se déduit des chiffres mêmes qui nous sont soumis.

Enfin, je dois m'opposer entièrement au point de vue selon lequel l'alexandrin classique n'aurait plus de césure, mais seulement des coupes, celles-ci étant au nombre de quatre dans l'alexandrin.

Il est évident que Grammont confond les coupes avec la fin des mesures.

Son affirmation eût été tout à fait exacte, se rapportant au dodécasyllabe d'usage chez les romantiques.

De quelque côté qu'on l'examine, l'interprétation que donne Grammont de la structure de l'alexandrin, ne peut être admise, pas plus que celle de Becq de Fouquières dont elle s'inspire en lui apportant des éléments et des arguments nouveaux.

* * *

Si je cite en troisième lieu Pius Servien et particulièrement ce qu'il dit des dodécasyllabes dans les *Rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (Paris 1930, au chapitre IX), c'est surtout parce qu'il s'agit là de recherches récentes.

L'auteur y donne une description des éléments les plus saillants du vers de Boileau, purement arithmétique; de celui de Banville, essentiellement basé sur le timbre; de celui de Hugo, qui se place entre les deux types. Mais on n'y trouve, à côté de remarques très intéressantes et même ingénieuses sur les caractères susdits de l'évolution du vers de douze syllabes, aucune tentative d'explication de la structure musicale de l'alexandrin.

Ces remarques préalables m'ont paru nécessaires avant d'en venir à la partie la plus personnelle de mon exposé. Il était indispensable de poser la question dans son ensemble, de montrer comment des spécialistes éminents ont proposé de la résoudre; de déblayer la route en écartant des opinions qui me paraissent erronées; de discuter préalablement quelques grands principes (1).

* * *

L'erreur fondamentale de Becq de Fouquières et de ceux qui ont cru pouvoir le suivre dans son interprétation de l'alexandrin, consiste dans le fait de prendre pour base principale du vers français la durée.

La conception même d'un vers général est une conception spécieuse. Le vers dépend étroitement de la langue qui lui sert de support et il est indispensable, pour en comprendre la nature, d'interroger tout d'abord la contexture sonore de l'idiome dont on veut juger l'instrument rythmique.

On peut ensuite rapprocher celui-ci des principes généraux de la musique.

Or, en français, l'élément prosodique essentiel, celui qui est toujours clair, toujours reconnaissable, celui qui constitue

(1) L'examen de travaux tels que ceux de G. Lote, basés uniquement sur les expériences de phonétique expérimentale ne saurait trouver place ici. Cette revue exigerait des développements considérables nécessitant une étude spéciale. Nous disons plus loin pourquoi cette méthode, malgré tout son intérêt ne nous paraît pas — en tant que base principale — adéquate au but poursuivi dans le présent exposé.

le fondement du rythme, c'est l'accent tonique, comme dans le vers latin médiéval dont le nôtre est issu (1).

C'est ce qu'ont parfaitement reconnu plusieurs poètes et théoriciens de l'époque symboliste, tels que Gustave Kahn, Dumur, Robert de Souza, Edouard Dujardin, Albert Mockel et André Spire.

L'accent est l'âme du vers français. Principal générateur du rythme, il est force et mouvement, son et pensée.

Quoique cette énergie soit liée traditionnellement à certaines syllabes, elle a pour cause l'activité psychique, dont toutes les impulsions se répercutent, avec une merveilleuse sensibilité, dans la force relative et dans la hauteur du son.

L'émotion engendrée dans le cerveau se traduit en voix, crie, se plaint ou chante. Et ce mouvement, avec ses alternances, ses similitudes, ses oppositions et ses rémissions, détermine le rythme d'intensité de la parole, que le vers reprend pour lui assurer son maximum d'effet musical et expressif.

Il y a identité entre la poussée physiologique qui provoque l'accent tonique et la poussée jaillissante de l'inspiration du poète qui cherche à transmettre sa vibration intime, son émotion créatrice à l'universalité du monde extérieur.

D'autre part, l'accent particulier à un concept se place toujours sur la fin du mot qui le représente, et l'accent qui domine un groupement repose sur la fin de celui-ci.

(1) De nombreux ouvrages ont déjà tenté d'attirer l'attention sur la valeur de l'accent tonique en notre langue, particulièrement depuis le travail de Scoppa (1811). On citera surtout les noms de Sacchi, Baïni, L. Bonaparte, Dubroca, Van Hasselt, Kahn, Dumur, Robert de Souza, Edouard Dujardin, Spire, Pius Servien, G. Lote, sans oublier M. Grammont lui-même.

Une bibliographie sommaire des principaux de ces travaux a été donnée dans notre étude sur *l'Accent tonique dans le Vers français. Prolégomènes* (*Le Journal des Poètes*, 11 mai 1935).

Quoique plusieurs de ces ouvrages contiennent de graves erreurs, et que l'on soit loin encore d'avoir résolu toutes les questions intéressantes qui concernent ce sujet, on peut dire que, dans l'ensemble, ils ont reconnu très justement l'importance de l'accent français. On ne peut que s'étonner de voir cette notion, qui devrait être reconnue sans conteste aujourd'hui, si peu répandue, si mal comprise, et souvent complètement ignorée, même de ceux qui auraient le devoir d'être mieux informés.

Le repérage des points de tonicité ne suppose donc guère de doutes ou de contestations en notre langue.

Il n'est pas étonnant que le rythme d'intensité régit la structure du vers français, auquel le nombre, élément abstrait, sert de principe d'ordre et de classement.

Quant à la durée ou quantité, quoiqu'elle joue un rôle appréciable dans la prosodie française, sa nature trop complexe, trop incertaine et trop fluctuante la rend inapte à constituer les fondements d'un organisme rythmique indépendant. On constate, par contre, en dépit de ces variations, que l'accent tonique a une propension à rendre longues les syllabes qu'il affecte.

Cet allongement, qui n'est pas très marqué dans la prose familière, quoique reconnaissable dans une bonne diction, prend plus de relief dans la prose soutenue, une récitation, un discours. Il atteint à son maximum dans le vers, où l'accent naturel des mots coïncide avec les sommets du rythme dominant.

Ainsi se produit un enchaînement étroit entre l'intensité et la durée, de sorte que la quantité syllabique marche le plus souvent de pair avec l'accent et en dépend étroitement (1).

Mais, tandis que dans les langues classiques, c'est la quantité syllabique qui engendre les temps forts du vers, ici, c'est l'accent qui les détermine et qui régit le mouvement.

Si l'on voulait comprendre la structure du vers français et notamment celle de l'alexandrin, il fallait donc partir de l'accent tonique, qui constitue les clausules ou pieds rythmiques et voir ensuite, sans idées préconçues et sans imposer un système artificiel de valeurs, quelle fonction peut remplir la durée dans l'organisme établi par les alternances et par les retours de l'accent.

* * *

(1) Nous sommes, sur ce point entièrement d'accord avec M. Grammont, dont nous retenons cette conclusion, vérifiée par ses recherches expérimentales : « La syllabe qui porte le temps marqué est toujours la plus longue de la mesure à laquelle elle appartient, même lorsqu'elle contient une syllabe naturellement brève, comme l'o ouvert de *homme* ou de *Rome*. Il est évident qu'à l'audition, cette longueur s'unit à l'intensité pour marquer le rythme ».

J'admets que l'alexandrin régulier comporte trois types nettement distincts.

Le premier est réparti en quatre clausules de trois syllabes chacune, tel que le vers justement admiré :

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée
(*Phèdre*, I, 3).

J'ai choisi tout d'abord cet exemple, parce qu'il marque, à un point exceptionnel, les intensités et les longueurs qui caractérisent ce type.

Les accents y affectent très clairement la troisième syllabe de chaque groupe, déterminant ainsi un rythme tonique d'une parfaite clarté :

Vous mourû-|tes aux bords || où vous fû-|tes laissée.

En outre, les syllabes qui portent l'accent y sont nettement et naturellement longues, tandis que les syllabes atones sont brèves.

À côté des syllabes de la césure et de la finale, les deux syllabes longues de *mourûtes* et de *fûtes* — qui assonnent entre elles comme elles pourraient le faire dans un vers moderne — soulignent la concordance, dans les groupes ou pieds rythmiques, de l'accent tonique et de la durée.

Nous avons donc là, indubitablement, un vers composé de quatre anapestes rythmiques, répartis deux à deux de part et d'autre d'une césure médiane :

○○○|○○○||○○○|○○○

On sait que les anapestes consistent en une alternance de deux temps faibles et d'un temps fort, dans laquelle ce dernier occupe la troisième place : ○○○. Le rythme anapestique est donc caractérisé par un mouvement ternaire ascendant.

Mais, quelle que soit la similitude entre les pieds rythmiques de ce vers, où les différences sont aussi légères que possible entre les quatre accents, ceux-ci ne peuvent s'articuler de façon égale.

Sans doute, le mot *bord*, qui se place devant la césure, ne dépasse pas en durée la dernière syllabe de *mourûtes*, si ce n'est peut-être par la respiration qui le suit. Mais son accent est plus intense. Il en diffère surtout sensiblement par la hauteur mélodique, qui s'y distingue par une note *plus élevée*.

D'autre part, la syllabe finale de *blessée* se sépare des précédentes par une intensité comparable à celle du mot *bord* et surtout par un changement de hauteur marqué par une note *plus basse*.

Ces deux notes extrêmes signalent deux points culminants et les mettent particulièrement en valeur.

L'interprétation complète de ce vers, si l'on néglige les minimes nuances de durée qui peuvent encore s'y observer sera donc :



mouvement qui, dans l'élévation et l'abaissement de la voix, traduit la courbe musicale de l'intonation.

On pourrait citer un certain nombre de vers répondant à un équilibre comparable à celui que nous venons de signaler. Ils ne sont pas rares chez Lamartine, tels que celui-ci, tiré d'Ischia :

Quand la vague a grondé sur la côte écumante,

dans lequel les syllabes naturellement longues du premier et du troisième anapeste *vague* et *côte* remplissent la même fonction que les syllabes longues de *mourûtes* et de *fûtes*.

Toutefois, le vers classique le plus fréquent et le plus normal présente, avec la même répartition que les précédents, une prépondérance beaucoup plus sensible de l'intensité et de la durée aux accents de l'hémistiche et de la fin du vers :

(1) Lorsque la pensée n'aboutit pas à sa conclusion à la fin du vers, mais reste tendue et reporte le repos au vers suivant, la dernière syllabe est caractérisée par une note élevée comme celle du centre.

- Et du sein de la terre une voix formidable
(*Phèdre*, V, 6).
- En ce calme trompeur, j'arrivai dans la Grèce.
(*Androm.* I, 1).
- Pouvez-vous consentir à rentrer dans ses fers ?
(*Ibid.* I, 1).

et chez Lamartine :

- Dans la nuit éternelle emporté sans retour
(*Le Lac*).
- Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
(*Ibid.*).
- A l'oreille incertaine apporté par le vent
(*Le Vallon*).

Ici, quoique les accents et les durées restent très nettement indiqués, de façon à mettre en évidence la constitution des anapestes, une hiérarchie sensible distingue les accents; ici, celui de la césure et celui de la fin du vers, que souligne la rime, sont nettement plus intenses que les deux autres et la durée des syllabes toniques est beaucoup moindre aux deux points secondaires qu'aux fins d'hémistiche.

Dans tous ces vers, et dans la très grande majorité des alexandrins classiques, on ne saurait donner aux quatre temps forts une durée identique sans heurter le sens et sans faire injure à la langue française.

Des points de forte intensité pourront bien se rencontrer sous l'un ou l'autre des accents mobiles (3^e et 9^e syllabe), mais c'est uniquement devant la césure et à la fin du vers — où ils ont leur assise normale — qu'on les trouvera de façon constante, liés aux deux notes culminantes de l'intonation qui les rehaussent et les renforcent.

C'est donc une erreur que d'attribuer à chacun des quatre groupes de ces vers une valeur égale et d'en constituer des mesures indépendantes.

On doit admettre que ces groupes ou pieds rythmiques sont liés deux à deux et constituent une mesure composée en quatre temps, dans laquelle le second pied représente

l'élément principal ou temps fort, tandis que le premier est secondaire et lui est subordonné :

o o 2 | o o 2 || (1)

Ainsi est entièrement éclaircie, dans une interprétation musicale, la prépondérance tonique et quantitative de la syllabe qui se trouve devant la césure et de celle de la fin du vers. Ainsi se constate la solidarité des éléments de chaque hémistiche.

Ces derniers sont constitués par une seule mesure et non par deux comme cela avait été affirmé.

L'égalité entre les mesures du vers provient de la présence dans chacune de celles-ci des mêmes éléments, c'est-à-dire, de deux anapestes (comportant ensemble deux longues et quatre brèves), dans lesquels la différenciation signalée se produit, de part et d'autre, dans des conditions identiques et dans le même sens.

D'après les sondages que j'ai faits, notamment dans plusieurs passages d'*Athalie* et d'*Andromaque*, je puis dire que, dans les tragédies de Racine, les vers rigoureusement anapestiques se trouvent dans une proportion très constante de dix-huit à dix-neuf pour cent, soit un peu moins d'un cinquième.

Dans divers poèmes de Lamartine, j'ai compté vingt-et-un à vingt-deux pour cent des mêmes structures.

Elles conviennent à l'expression de sentiments lyriques, dans une phrase se développant en un mouvement large et reposé.

* * *

Le second type d'alexandrin est de caractère iambique. L'iambe consistant en une alternance de temps forts et

(1) Ces mesures ne sont pas sans analogie avec les mètres latins, qui unissent de la même façon deux anapestes constituant ensemble une mesure dans laquelle un des éléments comportait également un ictus musical supérieur.

Nous attribuons à la brève une valeur d'un demi-temps.

de temps faibles dans lesquels les temps forts occupent la seconde place $\cup \cup$, on peut appeler iambique en notre langue le rythme comportant les accents toniques sur les syllabes paires. Il répond à un mouvement ascendant, conformément aux tendances générales de la langue française.

Des alexandrins exclusivement composés d'iambes simples n'appartiennent pas aux habitudes du XVII^e siècle. Ils apparaissent après Lamartine et s'installent chez Hugo, où l'on trouve fréquemment — surtout à partir des *Châtiments* — des vers tels que ceux-ci :

- Fuyards, | blessés, | mourants, | caissons, | brancards, | civières
(L'Expiation).
- Il pense, | il règle, | il mène, | il pèse, | il juge, | il aime
(La Légende des Siècles).
- Errant, | roulant, | brisant, | sapant, | taillant, | courbant
(Dieu).

On remarque aussitôt le peu d'harmonie de ces séries ininterrompues d'iambes dans des vers aussi longs que les dodécasyllabes, l'effet pénible qui résulte des accents intenses ainsi répétés, alternant avec des dépressions constantes, d'où le manque de cohésion, l'allure saccadée de ces rythmes et leur dureté.

L'identité de force des nombreux accents rapprochés à l'excès entraîne à sa suite une élévation aiguë de la voix se succédant de deux en deux syllabes. On dirait un peigne aux dents agressives.

De telles structures s'opposent à la naissance de toute courbe musicale, à tout développement harmonieux de la phrase poétique. Elles ne se justifient que par nécessité, pour donner l'impression d'un mouvement rapide, dans une énumération.

On les trouvera toutefois, de loin en loin, mais limitées à un seul membre du vers, chez Racine lui-même :

J'ai vu, | Seigneur, | j'ai vu || votre malheureux fils
(Phèdre, V, 6).

Les exemples que nous avons donnés sont typiques en tant que structures iambiques pures. Mais on peut les considérer comme exceptionnels, les rythmes composés d'iambes simples continus étant peu conformes au génie de la langue française. Ils deviendraient intolérables par leur fréquence.

Les iambes ont, en effet, une tendance très marquée à se lier spontanément deux par deux, en un groupe dont le second élément constitue le temps fort :

○ 2 | ○ 2 |

On peut donner le nom de diiambe, c'est-à-dire, de doubles iambes à ces groupes de quatre syllabes à rythme binaire ascendant. Ces structures correspondent à des nécessités de la parole, qui établit une harmonie naturelle entre l'intensité des sons et la hiérarchie des idées dont ils sont le signe. On se rappellera en outre que le français porte la tonicité la plus forte sur les fins de groupe.

A ce point de vue, des conditions comparables se rencontreraient dans les langues classiques. On sait en effet que les poètes latins et grecs n'employaient pas les iambes seuls. Ils les associaient deux-à-deux en affectant le second de l'ictus principal.

Nous nous trouvons, une fois encore, devant une mesure composée unissant deux éléments dont l'un domine, tandis que l'autre lui est subordonné.

Ainsi se constitue une sonorité nuancée et souple, conforme au génie de notre langue.

Plus souvent, l'accent secondaire s'affaiblit ou même disparaît. Le rythme iambique n'en est nullement affecté : l'iambisme n'exige pas un accent de deux en deux syllabes ; il suffit, pour que le rythme reste pur, que l'accent revienne toujours sur l'un des points normaux de l'articulation, c'est-à-dire sur une syllabe paire.

Cette seule condition maintient le sens du dynamisme sonore, assurant un mouvement ascendant et binaire, caractères qui sont l'essence même du rythme iambique.

Les groupes comportant un accent sur la quatrième syllabe répondent parfaitement à ce caractère. Ils constituent des diiambes malgré l'absence d'accent intermédiaire :

◡ ◡ ◡ ◡

Les diiambes suivis trouvent aisément place parmi les rythmes octosyllabiques, ainsi que dans les trimètres.

Dans l'alexandrin régulier, où la césure établit deux hémistiches obligés de six syllabes, le diiambe ne peut se présenter en suites continues. Il doit nécessairement s'y mêler aux iambes. Les groupes ainsi formés amènent un accent sur la sixième et sur la douzième syllabe, toujours frappées. En voici quelques exemples, dans lesquels ces deux éléments s'unissent et alternent dans un ordre varié :

1. — Seigneur, | je le vois bien, || votre â-|me prévenue,
(*Androm.*, II, 2).

où chaque hémistiche comporte un iambe suivi d'un diiambe.

2. — Des ennemis | de Dieu, || percer la tê | te impie
(*Athalie*, III, 7).

où, inversement, chaque hémistiche comporte un diiambe suivi d'un iambe.

3. — Cruel|le, c'est donc moi || qui vous méprise | ici ?
(*Androm.*, II, 2).

où le premier hémistiche compte un iambe suivi d'un diiambe, tandis que le deuxième réunit un diiambe suivi d'un iambe.

4. — Vous y verrez | toujours || l'objet | de votre haine
(*La Thébàide*, V, 6).

où, au contraire, les deux diiambes occupent les ailes.

De même, chez Lamartine :

- La Vier|ge qui résiste || et cè|de tour-à-tour.
(*Ischia*).

- Repose-toi, | mon âme || en ce dernier | asile.
(*La Vallon*).

— Mais toi, | roi détrôné, || que ton malheur | t'inspire
(*La Gloire*).

— Eternité, | néant, || passé | sombres abîmes.
(*Le Lac*).

La structure de ces vers peut donc se schématiser comme suit :

1. u ̣ | u u u ̣ || u ̣ | u u u ̣
2. u u u ̣ | u ̣ || u u u ̣ | u ̣
3. u ̣ | u u u ̣ || u u u ̣ | u ̣
4. u u u ̣ | u ̣ || u ̣ | u u u ̣

Pour ce qui concerne les valeurs, nous avons exposé, au début de cette étude, pourquoi les groupes de deux et de quatre syllabes qui constituent ces vers iambiques, ne peuvent être de durée égale.

Nous constatons à présent qu'il faut unir l'iambe et le diiambe de chaque hémistiche pour obtenir une mesure compatible avec les possibilités de l'alexandrin : *les mesures pratiquement égales ne se trouvent que dans l'hémistiche tout entier.*

On insistera sur le fait que cette égalité provient, non du nombre égal des syllabes — qui sont d'étendue variable, mais de la présence, dans chaque hémistiche, des mêmes éléments : iambe plus diiambe, ou inversement. De part et d'autre de la césure se trouvent donc, quelle que soit la combinaison envisagée, deux syllabes longues et quatre brèves :

u ̣ | u u u ̣ ou u u u ̣ | u ̣ (1)

(1) Cette mesure provient, originairement, d'un groupe de trois iambs constituant une mesure ascendante en 9-8 :



et comportant la valeur de quatre temps et demi. On peut l'observer dans le vers de Racine que nous avons cité :

J'ai vu, | Seigneur, | j'ai vu || votre malheureux fils
(*Phèdre*, V, 6).

ainsi que dans ceux de Victor Hugo.

La formation, dans tous les alexandrins normaux, de diiambes rythmiques à un

Le principe selon lequel le rythme exige le retour à intervalles égaux des temps marqués, est donc sauvegardé; mais on voit qu'il y a eu erreur sur l'identité de ces derniers; on a pris pour des temps marqués, c'est-à-dire pour des temps forts proprement dit, des accents accessoires qui soulignent des subdivisions de la mesure.

Dans les tragédies de Racine, on peut relever en moyenne vingt-six pour cent de vers iambiques à quatre accents.

* * *

Un troisième type d'alexandrin pourrait être désigné sous le nom de « composite », parce qu'au lieu d'être construit uniquement sur un rythme iambique ou anapestique, il unit en lui les deux structures.

La nature même des nombres a pour effet d'empêcher cette union à l'intérieur des hémistiches : l'un de ceux-ci sera donc iambique, l'autre anapestique, selon les structures respectives des deux premiers types :

— Lorsque j'ai | de mes sens || abandonné | l'empire
(*Phèdre*, III, 1).

où le premier hémistiche est composé de deux anapestes, le second d'un diiambe suivi d'un iambe.

— Quelle était | en secret || ma honte | et mes chagrins
(*Esther*, I, 1).

où le premier hémistiche est également composé de deux anapestes, le second d'un iambe suivi d'un diiambe;

— Livré | par ce barbare || à des mons|tres cruels
(*Phèdre*, III, 5).

seul accent, amène la perte d'un demi-temps par hémistiche, ce qui réduit la mesure à quatre temps, quoiqu'elle comporte une division ternaire. Il y a là une irrégularité théorique évidente dans la constitution musicale de ces mesures. Mais aucune anomalie ne se perçoit à l'audition, parce que les durées ne sont pas suffisamment identiques pour qu'un déséquilibre quelconque puisse en résulter et parce que le rythme iambique établi par l'accent reste parfaitement sensible. Quant à la disposition de la mesure, que l'on voit débiter ici par le temps faible, nous lui avons laissé sa structure naturelle, comme c'est le cas pour les iambs latins et pour les modes médiévaux. Il suffit de changer la place de la barre pour constituer des mesures conformes à la notation moderne.

où, inversement, le premier hémistiche est iambique, le second anapestique, de même que :

— Ne craignez rien; | ce cœur, || qui veut bien | m'obéir
(*Alexandre*, I, 3).

La succession, dans ces vers, de mesures foncièrement différentes, telles que :

$\cup \cup \dot{\cup} | \cup \cup \dot{\cup} || \cup \cup \cup \dot{\cup} | \cup \dot{\cup}$
 $\cup \cup \cup \dot{\cup} | \cup \dot{\cup} | \cup \cup \dot{\cup} | \cup \cup \dot{\cup}$, etc.,

pose le problème de leur harmonisation.

Au point de vue du rythme tonique, il faut remarquer que l'harmonisation ne peut se faire entre les nombres partiels, trois d'une part, deux et quatre de l'autre, n'ayant d'autre commun diviseur que l'unité. C'est dans la somme six ($3 + 3$ et $2 + 4$ ou $4 + 2$) que se résout, de part et d'autre, la dissonance numérique, puisque l'accent s'y retrouve à distances égales et que trois et deux sont diviseurs de six.

Au point de vue de la durée, la question est plus délicate, puisque l'un des hémistiches est formé par une mesure binaire, l'autre par une mesure ternaire quelque peu irrégulière.

La succession de telles mesures est musicalement tout à fait anormale. Cependant, par suite de la perte habituelle d'un demi-temps, repris à la mesure en 9-8, la durée de chacun des deux membres est pratiquement identique, puisque nous y trouvons, dans un cas comme dans l'autre, deux longues et quatre brèves (1).

(1) Sonime toute, les deux successions de durée que représentent les hémistiches du type I et du type II sont égales, avec uniquement un déplacement de valeurs :

I $\cup \cup \text{—} | \cup \cup \text{—}$
 IIa $\cup \text{—} | \cup \cup \cup \text{—}$
 b $\cup \cup \cup \text{—} | \cup \text{—}$

Pour IIa, il y a simple interversion de la deuxième et de la troisième valeur de I. Pour IIb, interversion de la troisième et de la quatrième.

Mais cette interversion, qui ne change rien à la durée totale, modifie entièrement la structure des mesures.

On voit donc une fois de plus — et plus particulièrement en ce dernier cas — la nécessité d'étendre la mesure à tout l'hémistiche, seule possibilité de résolution des dissonances numériques et quantitatives de ce type de vers.

Sur les cent premiers vers d'*Atthalie*, quarante appartiennent à ce type composite, qui présente un nombre double du type anapestique pur et une fois et demi le type iambique pur.

Les relevés faits sur d'autres parties de l'œuvre de Racine donnent, à très peu près, des résultats identiques.

Ces relevés réunissent quatre-vingt-cinq pour cent de l'alexandrin chez Racine. Les quinze pour cent qui restent se classent dans les mêmes types, mais avec quelques particularités, telles que l'absence d'accent secondaire dans l'un ou l'autre des hémistiches, ou bien la présence de contre-accents.

Le premier cas, c'est-à-dire celui où un hémistiche ne présente que l'accent de la sixième syllabe est relativement peu fréquent, sans être rare :

- Dès longtemps | votre amour || *pour la religion*
Est traité | de révolte || *et de sédition*
(*Atthalie*, I, 1).
- Cette oisi|ve vertu, || *vous en contentez-vous*
(*Ibid.*, I, 1).
- *Je leur déclarerai* || l'héritier | de leurs maîtres.
(*Ibid.*, I, 2).
- *Je vous abuserais* || si j'osais | vous promettre
(*Androm.*, I, 1).
- Vous êtes seul, | enfin || *et ne me cherchez pas*
(*Bérénice*, II, 4).
- Je ne respi|re pas || *dans cette incertitude*
(*Ibid.*, II, 5).

Il peut même arriver que deux membres se trouvent dans le même cas.

Il est évident que de tels vers sont faibles et que l'hémistiche, qui n'est soutenu que par un seul accent, est d'une cadence pauvre et incertaine. Des exemples semblables montrent à quel point les accents secondaires, qui marquent

les divisions de cette mesure, sont importants dans la cadence de l'alexandrin et indispensables à son harmonie.

Ces vers ne sont guère tolérables que dans le dialogue dramatique, où le sens des phrases a plus d'importance que le rythme et où le mouvement scénique tend à dissimuler leur caractère prosaïque.

* * *

A côté des accents normaux dont nous avons précisé l'économie, se placent les contre-accentés qui jouent, même dans l'alexandrin, un rôle important.

Tous les accents qui se situent en dehors des points que nous avons signalés sont des contre-accentés, c'est-à-dire qu'ils sont placés dans le sens opposé au mouvement du vers et à contre-temps dans la mesure, où ils occupent le temps faible au lieu du temps fort.

Ceux qui se trouvent parmi les iambes y affectent les syllabes impaires, comme s'il s'agissait de trochées. Ceux qui se trouvent parmi les anapestes y occupent la première assise, comme s'il s'agissait de dactyles.

Les contre-accentés conviennent pour exprimer un sentiment vif, pour mettre en valeur une exclamation.

Ils peuvent intervenir dans des mesures régulières, à côté des accents normaux. Ce sont les plus fréquents, du moins chez Racine.

En ce cas, ils ne nécessitent aucune explication; ils apparaissent comme des points de force supplémentaires, qui remplissent une fonction dans l'expression du sentiment et dans le dynamisme du vers, mais ils ne modifient en rien les limites des mesures et de leurs subdivisions, si même ils y ajoutent une légère durée.

Soit, dans un rythme iambique :

— *Toi*, qui connais | mon cœur || depuis que je respire
(*Phèdre*, I, 1).

— *Dieux !* que ne suis-je | assise || à l'om-|bre des forêts
(*Ibid.*, I, 3).

- Quel sang | demandez-vous ? || *Va*, traî|tre, laisse-moi.
(*Esther*, III, 5).
- Et comptez-vous | pour rien || *Dieu* qui combat | pour nous ?
(*Athalie*, I, 2).

Parmi les anapestes :

- *Quoi* ! Déjà | votre foi || s'affaiblit | et s'étonne
(*Athalie*, I, 2).
- Souviens-toi | de David, || *Dieu* qui vois mes alarmes
(*Ibid.*, II, 2).
- *Moi*, régner, | *moi*, ranger || un Etat | sous ma loi !
(*Phèdre*, III, 1).

Les contre-accents peuvent également se présenter à la place d'un accent secondaire régulier qui fait défaut, c'est-à-dire dans un hémistiche qui n'a d'autre accent régulier que celui de la sixième syllabe.

Ces accents occupent nécessairement les mêmes points que ceux dont il vient d'être parlé, avec la même valeur rythmique.

C'est le cas pour le vers de Musset dont il a été question :

Nu comme un plat d'argent, || *nu* comme un mur d'église,

En voici tout d'abord quelques autres exemples :

- *Dieu*, guide l'orphelin, || protè|ge l'innocence
(*Athalie*, I, 2).
- *Va*, que pour le départ, || tout s'arme | en diligence
(*Phèdre*, II, 4).
- Ce lévite | à Baal || *prê*-te son ministère.
- Un désordre | éternel | *rè*-gne dans son esprit.

La question de l'identité et de la limitation de la mesure n'est plus à rechercher. Nous avons montré qu'il faut la voir dans l'hémistiche entier. Il n'y a donc aucune raison de croire que la syllabe *nu* constitue une mesure et que sa durée doit être assimilée à celle des cinq syllabes qui suivent. Elle est seulement le support d'un contre-accent. De même pour *Dieu*, *va*, *prête*, *règne*.

Or les contre-accents sont des accents secondaires qui affectent seulement une subdivision de la mesure, dans laquelle ils occupent une assise irrégulière.

Ces irrégularités sont admises dans les structures musicales auxquelles elles apportent de la force et du caractère.

Dans l'alexandrin, les mesures ainsi construites s'opposent par leur relief à celles des vers qui ne présentent que des ictus normaux. De tels contre-accents attirent fortement l'attention sur la syllabe qu'ils affectent. Le sens du rythme, un moment interrompu, ou plutôt suspendu, se redresse et se retrouve sous l'accent principal de fin d'hémistiche, et cette diversion est susceptible des plus heureux effets. L'art du poète consiste à les utiliser avec assez de discrétion pour qu'ils ne détruisent pas le rythme d'ensemble et qu'ils conservent par là leur virtualité propre. C'est le cas dans l'alexandrin classique.

* * *

Après avoir étudié la constitution des mesures dans les différents types d'alexandrins, il reste une question à poser, et celle-ci est de toute première importance.

Comment la durée, dont nous avons dit qu'elle est instable en français et non susceptible de constituer les fondements d'un organisme rythmique indépendant, comment la durée peut-elle concourir à la formation des mesures ?

Non seulement la quantité syllabique est fluctuante dans le mot isolé, mais elle varie en des proportions importantes dans la phrase. La même syllabe tonique sera plus ou moins étendue selon la place qu'elle occupe dans le rythme : au point culminant de la tension émotive, elle peut apparaître comme considérablement plus ample et plus sonore que la même syllabe située en dehors de ce sommet. Elle subira aussi tous les effets de l'intensité que peut revêtir la représentation plastique ou le sentiment auquel elle sert de support.

On a pensé que les expériences de phonétique expérimentale pourraient apporter quelque lumière, quelques moyens de classement dans ce flux et dans cette complexité.

Sans doute, on ne doit point sous-estimer la valeur de ces expériences, qui nous apportent souvent des constatations utiles et qui doivent surtout servir de moyen de contrôle. Certains de leurs résultats sont décisifs et doivent être retenus. Mais dans l'ensemble, ils sont bien faits pour démontrer que cette méthode ne peut servir de guide principal. Les nombres qu'elle met en évidence sont si variés, accusent des durées si différentes et surtout, si peu réductibles à des proportions appréciables; ils embrouillent même souvent à tel point toute notion de mathématique du rythme que l'on doit renoncer à fonder directement sur eux la compréhension du vers français.

En vérité, cela n'est pas étonnant. Les appareils enregistreurs nous fournissent des nombres objectifs, non perçus, non tamisés, non interprétés, des nombres analytiques, sommes de sons isolés, qui n'ont pas fait l'objet d'une comparaison mentale, qui ne sont soumis à aucun jugement concernant leur relativité.

Le son perçu, au contraire, tel qu'il se développe dans l'oreille, est une sensation vécue, une résultante des forces vibratoires extérieures et des capacités de notre organe. Or, cette impression seule intéresse le poète; c'est l'unique véhicule de la plastique musicale et de l'émotion esthétique; le rythme subjectif est le seul qui compte ici.

Nous éprouvons ainsi le sentiment de brèves et de longues qui, *sous la dépendance et dans l'organisme du rythme tonique*, apportent les cadences de leurs valeurs alternées.

Mais il faut écarter toute notion de durée absolue.

Nous n'admettons la présence des mesures que dans ce sens et avec ces restrictions. Nous ne mesurons pas le nombre de centisecondes, nous ne vérifions pas si telle syllabe s'est prolongée au delà des exigences d'un battement métronomique. Il est même probable que c'est cette incapacité de juger des durées exactes ou le rapide oubli de celles-ci qui nous permet de réduire une grande complexité réelle à un rythme perceptible, de concevoir, dans une large synthèse, la structure musicale du vers.

De là, la souplesse, la richesse émotive du poème français, dans lequel la solidité du cadre tonique permet d'accorder une très grande liberté aux inflexions si expressives de la durée.

Mais je parle ici du vers français en général. Ces remarques étaient nécessaires pour faire comprendre comment nous interprétons la nature des divers éléments musicaux qui interviennent dans l'alexandrin.

* * *

Ceci posé, on conclura tout d'abord que l'alexandrin ne participe à la catégorie des mètres que par un compromis avec le rythme de tonicité. On ne saurait en présenter une interprétation en valeur notée qui en rende exactement la constitution. Les schémas signalant sans plus de précision les longues et les brèves seront donc plus adéquats et n'obligeront pas à des déformations.

On pourra toujours, évidemment, transcrire musicalement la contexture d'alexandrins déterminés, mais il doit être entendu que les notes y auront nécessairement une valeur souple et extensible.

Elles reprendraient leur signification exacte si le vers venait à être chanté.

On constatera ensuite que le nombre douze des syllabes, réparti en deux membres égaux, conditions qui ont été présentées comme le plaçant au-dessus de toute autre entité mathématique, n'est pas sans opposer au contraire de sérieux obstacles à une harmonisation intégrale du rythme.

La longueur des mesures et l'obligation d'attendre leur conclusion pour que soient résolues les dissonances numériques qu'elles contiennent, l'éloignement concomitant des accents qui constituent le temps fort réel sont, d'après moi, les causes principales de la lourdeur que l'on s'accorde généralement à reconnaître dans l'alexandrin classique.

L'égalité constante de ses membres contribue à sa monotonie, quoique les coupes libres y soient des plus variées et affectent un point quelconque du vers; en dépit aussi des enjambements qui annoncent le vers romantique.

Mais cette égalité, qui permet de constituer des mesures certaines — dans les limites que nous leur accordons — confère à l'alexandrin une marche solennelle et grandiose, quoique compassée, une marche en harmonie avec la symétrie puissante de l'architecture du temps, avec la tendance générale du siècle vers l'unité et l'autorité, avec une pensée dépourvue d'inquiétude métaphysique et qui se croit en possession des vérités essentielles.

D'autre part, il est certain que les dimensions de ce vers lui assurent une carrure dans laquelle l'expression des idées trouve aisément place — parfois même un peu trop de place — et permettent le développement d'une phrase ample et de périodes bien équilibrées, offrant en même temps les conditions requises pour la naissance d'une large courbe mélodique.

L'harmonie et la majesté de l'alexandrin me paraissent même dépendre plus encore de son ampleur et de l'étendue de sa courbe d'intonation que de sa structure interne.

Ces dernières remarques sortiraient du cadre que je me suis imposé si j'en poussais plus loin l'exposé. Je me suis engagé à vous présenter une étude désintéressée.

Sans doute, des réflexions comparant la valeur artistique de l'alexandrin avec le vers moderne — régulier ou libre — constitueraient un thème des plus attachants et je dirai même de nature à provoquer des considérations bien plus passionnantes. On poserait en même temps la question de savoir quel jugement esthétique justifie son harmonie vis-à-vis de la musique des dernières décades.

Une lettre adressée par notre éminent confrère Albert Mockel à Edouard Dujardin et publiée par celui-ci dans *Les premiers poètes du vers libre* (Paris, 1922) donne une idée de ce que pourrait être cet échange de vues.

Ce n'est pas la tâche que j'ai assumée aujourd'hui. Je me suis seulement proposé d'étudier une question relative à un instrument poétique dans ses rapports avec les principes musicaux qui le régissent.

Je crois, d'ailleurs que, si ces deux façons de concevoir les virtualités d'un vers méritent d'être admises, cette première étude, forcément austère, devait précéder et non suivre la chevauchée ardente dans les régions où l'art se réalise.

Lucien-Paul THOMAS.

CHRONIQUE

LA MORT DE Maurice WILMOTTE

Discours de M. Georges Virrès, directeur

A la séance du 12 juin, le Directeur, M. Georges Virrès, a annoncé la mort de M. Maurice Wilmotte, décédé à Bruxelles le 9 juin.

Il s'est exprimé en ces termes :

Madame,
Mes chers Confrères,

Ce sont des jours de deuil pour l'Académie.

L'une des plus vives intelligences que nous ayons connues, la personnalité la plus tranchée de notre groupement, un homme dont on célébrait ici naguère discrètement les 80 ans et qui, malgré son grand âge, ne cessait d'étonner par cette force de travail qu'il portait en lui, par ce besoin d'affirmer sa continuité, sa spiritualité, dans l'œuvre qu'il s'était promis d'accomplir malgré tout, cet homme-là, Maurice Wilmotte, vient de nous être enlevé.

Nous nous inclinons bien bas dans notre douleur pour saluer une mémoire qui ne s'effacera pas.

Ceux qui sont adonnés aux mêmes recherches et partagent cette passion de savoir toujours en éveil, diront le rôle inégalable joué par Maurice Wilmotte dans l'étude de la philologie romane, et seront mieux à même de lui rendre l'hommage scientifique auquel il a droit avant tout.

Mais un romancier, un poète, je veux dire les écrivains voués au rêve et à la création purement littéraire, reconnaîtront dans le disparu l'un des plus sensibles critiques de leurs œuvres.

Rappelons-nous sa chronique des lettres au lointain *Messenger de Bruxelles*, son action à la *Revue de Belgique*, les notes qu'il insérait dans la *Revue Franco-Belge*.

Et citons ces beaux livres : les *Etudes sur la tradition littéraire en France, la Culture française en Belgique*. Ce dernier ouvrage fut une espèce de couronnement pour notre renouveau, car après avoir scruté le passé littéraire et étudié les conflits linguistiques, Maurice Wilmotte, dans les chapitres consacrés à la sensibilité wallonne et à l'imagination flamande, mettait en relief les écrivains qui lui paraissaient les plus représentatifs de leur race, tout en se laissant déterminer — comme il disait — par l'action spirituelle de la France, dont ces poètes et romanciers avaient adopté la langue. Et l'auteur ajoutait : « Elle est le vêtement immatériel d'une civilisation dont les Belges s'enorgueillissent ».

C'est son amour de la chose littéraire d'ailleurs qui l'avait amené à fonder, il y a vingt ans déjà, *la Renaissance du Livre*, et ceux qui, à l'occasion de la publication de leurs œuvres dans cette collection, se trouvèrent en contact avec son directeur, eurent l'occasion d'apprécier la finesse et la sagacité de ses conseils. D'austères travaux et la discipline scientifique ne nuisirent jamais ici à un sens artistique très souple et très nuancé.

Enfin l'an dernier, par une suprême coquetterie, Maurice Wilmotte nous donnait son livre le plus curieux peut-être, ces *Origines du Roman en France jusqu'en 1240*.

L'érudition en était étourdissante, l'allure étonnante de jeunesse spirituelle, l'intérêt extraordinaire dans une matière qui eût pu paraître aride et ingrate.

En sortant d'ici pour la dernière fois, notre confrère s'était remis au travail. C'était sa façon de supporter la maladie et ses souffrances.

Il venait à peine de déposer la plume, quand la mort l'arracha à ses amis et admirateurs, mais non à leur souvenir.

Maurice Wilmotte continuera de vivre parmi nous. « Il n'a pas disparu, disait le poète, il est seulement invisible ».

Discours de M. L. P. Thomas

Après les paroles si justes et si émouvantes que vient de prononcer notre éminent directeur, je dirai quelques mots de la grande valeur de l'enseignement du maître dont j'ai l'honneur d'avoir été l'élève et le disciple, ainsi que de l'importance de son action dans le domaine des études qui ont été le centre de son extraordinaire activité.

Quand je l'entendis pour la première fois dans le petit auditoire du Séminaire de philologie romane de l'Université de Liège, Maurice Wilmotte avait terminé ses principales recherches de philologie wallonne et se tournait de plus en plus vers les études d'histoire et de critique littéraire, qui occupent une si grande place dans son œuvre.

Il avait publié notamment, dans la *Romania*, ses *Essais de dialectologie wallonne* (1888 à 1890); dans les *Etudes romanes dédiées à Gaston Paris*, ses recherches sur les *Gloses wallonnes de Darmstadt* (1890); dans les *Romanische Forschungen* (Festgabe Suchier), son étude sur le *Dialecte du Ms. F. français 24.764* (1900); il avait accordé à la *Revue des Patois gallo-romans* une utile collaboration à la connaissance du wallon moderne.

Ces travaux, déjà anciens, lui assuraient une place enviable parmi les fondateurs de la philologie wallonne. Ils nous montrent le chercheur patient, le fouilleur d'archives, le linguiste accumulant les faits précis d'où doit jaillir la reconstitution si difficile et si précaire de nos anciens dialectes.

En ce moment où se révélait pour moi la personnalité du maître, celui-ci vivait encore dans la lumière de ces travaux. Mais cette phase de son activité s'achevait sous la pression de préoccupations nouvelles.

Wilmotte, qui venait de faire paraître la dernière étude que j'ai signalée, s'orientait avec passion vers le moyen âge et se reposait des études spécifiquement linguistiques par une large adhésion aux aspects de la littérature ancienne de la France et à sa critique textuelle.

Son mémoire sur les *Passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français* remontait à 1896. En 1900, il renouait à ces recherches celles qu'il publiait sur l'*Elément comique dans le théâtre religieux*. Il avait donné depuis plusieurs années à diverses revues et particulièrement au *Moyen Age* qu'il dirigea par la suite, de nombreuses notes et comptes-rendus qui mettaient en lumière sa curiosité, son érudition

et sa compétence dans ce monde si vaste de la littérature française médiévale.

Voilà, dans les grandes lignes, quelles étaient, en ce moment, les principales réalisations du maître.

Je le vois encore, parlant, sur l'étroite estrade de la petite salle où il distribuait la manne miraculeuse de son enseignement.

De taille moyenne, mince et distingué, l'œil vif, le geste aisé, il parlait avec une facilité extrême.

Jamais encore, nous n'avions entendu parler d'histoire littéraire avec autant de sens critique, de finesse, d'érudition. Pour la première fois, je compris l'équilibre qui s'établit, dans la création de l'œuvre, entre le génie de l'auteur et la tradition, entre le trésor de sa personnalité, les dons de son époque, et le vaste apport des générations passées.

La critique dogmatique était surmontée par le plan historique même qui la dominait. Il se défiait des jugements de valeur, ce qui n'empêchait pas ses appréciations d'être particulièrement personnelles et incisives.

Mais ce qui assurait peut-être à ses doctrines leur caractère le plus attachant, c'était leur extrême mobilité. Les faits étudiés nous étaient presque toujours présentés comme provisoires, tout au moins lorsqu'il s'agissait de questions qu'il n'avait pas entièrement élucidées par ses propres forces. Cette retenue, qui l'amenait souvent aux exposés les plus dirimants, était à d'autres moments corrigée par un élan extraordinaire et par une aisance de mouvements des plus séduisantes.

Wilmotte pensait devant nous.

Combien de fois ne l'ai-je pas entendu, lorsqu'il expliquait un texte, nous donner comme sienne une interprétation ingénieuse, étayée sur une foule de faits nouveaux pour nous, d'indices aperçus par un regard pénétrant, osé, ne craignant pas l'aventure. Et l'hypothèse se construisait, montait, fusait, s'entourait d'arguments innombrables, d'à-côtés imprévus, de développements épisodiques, souvent satiriques, de coups de boutoir, de pointes acérées.

Nous étions là, émerveillés, montant avec le maître vers le sommet lumineux de cette pyramide; et nous étions persuadés.

Mais alors, celui-ci, un peu plus froid, avec une voix changée, nous disait : « Cependant, on pourrait expliquer les faits autrement, et il est possible qu'il faille renoncer à l'interprétation précédente ». Toutes les pièces si habilement montées de la pyramide étaient alors démontées

avec autant d'adresse, autant d'érudition, autant de subtilité qu'il n'en avait dépensé à la construire.

Et nous écoutions, tout aussi émerveillés; et je dois dire aussi, quelque peu perplexes.

* * *

Tandis que nous recevions ces leçons, et que nous l'entourions de notre admiration et de notre affection, Maurice Wilmotte continuait à donner issue à ses multiples curiosités. Il publiait, en 1905, un *double projet de Dictionnaire des patois romans et wallons* et des remarques sur l'*Utilité scientifique* d'un dictionnaire du dialecte wallon; il éditait, la même année, une *Notice sur les règles de l'orthographe wallonne adoptées par la Société de littérature wallonne*.

Tour à tour paraissaient les *Etudes critiques sur la tradition littéraire en France* (1909), *la Culture française en Belgique* (1912), qui faisait suite à *la Belgique morale et politique*, publiée dix ans auparavant. Ces deux ouvrages n'ont pas peu contribué à faire connaître leur auteur dans des milieux moins limités et moins fermés que ceux de la philologie et particulièrement des études médiévales.

Un esprit curieux comme l'était celui de notre maître ne pouvait pas rester constamment indifférent ou inactif devant les aspects politiques ou sociaux de la vie de son pays. Cependant, c'est toujours le moyen âge qui l'a sollicité avec la plus grande force d'attraction. C'est ainsi qu'il attachera son nom à d'originales recherches sur l'épopée française à laquelle il s'intéressait spécialement depuis quelque temps.

Les principales étapes de ce voyage à travers les œuvres héroïques de notre passé sont ce petit volume étonnamment concentré et farci à en éclater de remarques incisives, de critiques, d'hypothèses, de notes de tout genre, qui s'intitule *le Français à la tête épique* (1917); ensuite, des recherches sur la très difficile question de la *Patrie du Waltharius* (1918), pour laquelle M. Wilmotte proposait une solution personnelle et très séduisante; enfin, un de ses livres les plus importants, *l'Epopée française*, paru en 1938, où il soumet à une critique sévère et minutieuse les opinions et théories relatives à cette question et où il présente des vues nouvelles pour plusieurs des points les plus controversés de cette difficile matière.

Entre-temps, il publiait son édition de *Guillaume d'Angleterre*, attribué à Chrestien de Troyes (1927).

Enfin, reprenant un travail dont le début avait vu le jour en 1923, il faisait paraître, l'année passée, un savant ouvrage sur *les Origines du roman en France*, fruit de vastes connaissances relatives aux premières manifestations de l'esprit romanesque en notre langue, et d'un long et patient labeur qui s'est prolongé, soutenu par une volonté inébranlable, pendant les dernières années de la courageuse vieillesse du maître.

Si l'on ajoute à ces œuvres nombreux comptes rendus, notices, rapports, ainsi que des conférences, des missions, des interventions de tout genre dans la vie scientifique et littéraire, on aura le tableau d'une infatigable activité, une idée de son désir d'être présent partout où quelque chose d'humain, et non seulement d'érudit se présentait à sa portée.

N'oublions pas que Wilmotte a fondé et présidé pendant de longues années la Société pour l'Extension et la Culture de la langue française, qu'il a organisé le premier Congrès de la langue française, qui a tenu ses assises à Liège en 1905; qu'il a fondé et présidé la section belge de l'Union latine; qu'il a conduit avec sûreté les destinées de la *Revue de Belgique* et de la *Revue Franco-belge*; qu'il fut co-directeur, puis directeur de la revue française *Le Moyen Age*; qu'il a fondé en France et en Belgique la double maison d'édition de la Renaissance du Livre qui accorde une large audience à des publications critiques et littéraires d'un grand intérêt; qu'il a créé ensuite les éditions Albert; quand on songe qu'il a été membre et directeur de nos deux académies royales de langue française et qu'il y a exercé une influence prépondérante, on ne peut que s'étonner de voir tant de mouvement, de pensée et de réalisations tenir en une seule vie, même longue et soutenue par une exceptionnelle énergie.

Les œuvres du maître sont venues s'ajouter une à une aux bienfaits de l'enseignement et celles-ci, jointes à l'action personnelle du savant, ont créé autour de lui une école de disciples qui l'ont entouré, jusqu'à ses derniers jours, de leur dévouement et de leur admiration devant la grande leçon de travail qui n'a cessé de leur être donnée.

Plusieurs des membres de notre compagnie ont été les élèves de Maurice Wilmotte. Ils se joignent à moi pour exprimer, devant l'Académie à laquelle il était si attaché, leurs sentiments de profond regret, au moment où il nous quitte à jamais, au moment où les forces qui emportent tout ont anéanti dans sa personne, sinon dans les prolongements de son œuvre, son inlassable et incomparable énergie.

Discours de M Maurice Delbouille

Aux funérailles de Maurice Wilmotte, à Liège, le 14 juin, M. Maurice Delbouille a prononcé le discours suivant :

« Au nom de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises,

au nom des anciens élèves de la Section de Philologie romane de l'Université de Liège,

le douloureux devoir m'incombe d'apporter un dernier hommage de vénération et d'affection au grand savant et au maître incomparable que fut Maurice Wilmotte.

Membre de l'Académie dès sa fondation en 1921, directeur de la compagnie à plusieurs reprises, Maurice Wilmotte y poursuivit durant plus de vingt ans l'œuvre militante à laquelle il s'était attaché depuis l'époque, où, vers 1900, il organisa en Belgique les congrès qui donnèrent naissance à l'Association pour la culture et l'extension de la langue française.

Il fut pour l'Académie, un fervent, un inlassable collaborateur. Administrateur de la Compagnie, membre actif des commissions chargées de juger les concours, toujours assidu aux séances, où ses communications étaient écoutées avec autant de plaisir que d'intérêt, il avait publié tout récemment dans la collection des mémoires l'admirable volume où il retrace l'histoire du sentiment romanesque en France depuis l'époque latine jusqu'au XIII^e siècle.

Fondateur et animateur de la section de philologie, Maurice Wilmotte, écrivain de grande classe, critique de goût sûr, participa largement aux travaux de la section de littérature. Et ce confrère ardemment combattif sut conquérir le respect et l'affection de tous, même de ceux dont il avait été l'ardent contradicteur.

Au nom de l'Académie et de ses membres, je présente l'expression de notre condoléance à Madame Wilmotte et à la famille, et je m'incline avec un deuil profond devant la mémoire de notre confrère.

Mais, si la perte est lourde pour l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, elle est cruelle et combien irréparable pour la grande famille que formaient, autour du maître, les élèves sortis de cette section de philologie romane de Liège dont il fut le créateur et dont il resta le chef incontesté pendant près d'un demi-siècle.

C'est avec une indicible émotion que les représentants de l'école liégeoise de philologie romane se serrent une dernière fois, ce matin, autour de leur maître vénéré.

Maurice Wilmotte n'est plus. La nouvelle, brutale, nous est parvenue voici quatre jours. Malgré le grand âge du maître, elle nous a surpris et bouleversés. Et c'est le cœur transi que nous nous trouvons ici, à quelques-uns, dans un coin paisible de cette Ville de Liège qui était si chère au disparu, penchés au bord d'une tombe qui tantôt se refermera.

Maurice Wilmotte n'est plus.

Hier encore, cependant, plus jeune par l'esprit et par le cœur que le moins âgé d'entre nous, il était à la tâche, semblant insensible aux années qui passaient.

Hier encore, au milieu de ses livres, devant les bonnes feuilles de son dernier ouvrage — un *Froissart* qu'il n'aura pas vu sortir de presse — il nous accueillait d'un sourire aimable et d'un geste affectueux.

Hier encore, avec un enthousiasme juvénile, il nous entretenait de ses recherches et de ses projets ou nous exposait une idée nouvelle sur telle question de linguistique ou d'histoire littéraire.

Sans doute, au cours de ces derniers mois, sa silhouette s'était-elle encore amenuisée, sans doute son pas s'était-il fait moins léger, mais son fin regard, scrutateur et vif, sa parole nette et précise, sa pensée lucide et prompte nous rendaient, à chaque rencontre, l'illusion de revoir devant nous, toujours aussi jeune et aussi vivant, le maître alerte et séduisant d'autrefois, dont l'image et le geste et la voix restaient et resteront liés, dans la mémoire de chacun de nous, au souvenir des plus belles heures de notre jeunesse universitaire.

Hier encore, en dépit des années, notre professeur continuait d'être lui-même, aussi actif, aussi spontané que jamais.

Aujourd'hui nous voici, à quelques-uns, penchés devant une tombe ouverte...

Je ne redirai pas, après des voix plus autorisées que la mienne, le prestige qui s'était attaché au nom de Maurice Wilmotte, dont la réputation avait gagné tous les milieux universitaires du monde, et en qui notre pays saluait un de ses fils les plus illustres.

Je ne me hasarderai pas à évoquer la brillante personnalité de l'ambassadeur intellectuel, du conférencier, du journaliste, de l'homme

d'action que Maurice Wilmotte sut être à la fois, et toujours avec un talent magnifique.

Je ne dirai pas les mérites de celui qui, dans le domaine de l'édition, fonda la *Renaissance du Livre* et dirigea d'une main experte la belle collection des *Cent chefs-d'œuvre étrangers*.

Je ne m'essaierai pas à définir en quelques mots la haute valeur des travaux que le savant consacra à l'histoire de la pensée française, aux traditions littéraires de l'Occident, à l'origine des chansons de geste et du roman courtois, à la littérature latine du moyen âge ou à la formation de nos dialectes régionaux.

Cette œuvre immense et variée, quand on la reprend, étonne par sa diversité et sa précision, par la somme de labeur érudit qu'elle suppose, par l'acuité de pensée et l'insatiable curiosité dont elle témoigne.

Mais ces livres et ces études de tous genres nous demeurent.

Nous y retrouverons la personnalité intellectuelle du maître, sous tous ses aspects, avec toute sa puissance et toute sa richesse.

Ce que nous pleurons aujourd'hui, c'est l'homme, c'est le maître qui a charmé notre jeunesse, en formant nos esprits, en nous initiant à la recherche philologique et à la critique littéraire; c'est l'ami vénéré que le professeur devint pour chacun de nous quand nous eûmes quitté l'Université sans cesser pour cela d'être chaque jour, par l'influence même qu'il continua d'exercer sur nous, ses disciples fidèles et reconnaissants.

Car Maurice Wilmotte fut, avant tout, le plus séduisant et le plus prestigieux des maîtres.

Il y a dix ans, quand, au lendemain de sa retraite, nous lui offrîmes ses *Études de philologie wallonne*, il nous disait avec un brin d'émotion dans la voix : « J'ai aimé le professorat, je l'ai aimé jusqu'au bout, en lui-même et dans la chair de mes élèves, car ce métier est une espèce d'incorporation dans les autres, il est fait de personnalité et d'effacement. J'ai été le professeur original et bizarre qui a cru que l'essentiel était de rester homme ».

Ce propos définit bien sa manière.

Qu'il aimât son métier, de tout son cœur, nous l'avons senti dès le premier contact.

Qu'il se soit attaché à pénétrer nos esprits de sa pensée et à les façonner à l'image du sien, en nous enseignant à ne rien accepter qui ne fût

contrôlable et à nous défier des systèmes, nous lui en sommes reconnaissants chaque jour.

Quant à l'originalité qu'il recherchait en s'efforçant de rester lui-même jusque dans la chaire, elle constitue peut-être le vrai secret de son autorité. Si nous retrouvons dans chacun de ses écrits un peu des idées et des faits qu'il nous enseigna, c'est que chacune de ses leçons était faite de la substance de son expérience et de ses recherches personnelles.

Renonçant à reprendre d'année en année un cours une fois conçu et une fois rédigé, il variait son enseignement au gré de ses curiosités du moment et apportait en chaire le fruit de son travail quotidien, assidu et toujours renouvelé.

Il n'y avait chez lui aucune distinction entre le maître et le savant, et dans l'un comme dans l'autre se présentait à nous la même personnalité infiniment attachante.

L'homme, en lui, ne cherchait d'ailleurs pas à se dissimuler derrière l'érudit ou derrière le professeur.

A l'époque où il résidait à Liège, avant 1914, il aimait à recevoir ses élèves chez lui, à les associer à sa vie intellectuelle, à les emmener en excursion pour de minutieuses enquêtes dialectales. Ainsi, dès l'Université, il se faisait d'eux des amis et des confidents.

Plus tard, quand il se fut fixé à Bruxelles, il ne lui fut plus aussi facile d'établir ainsi, d'emblée, entre ses élèves et lui, des liens personnels; mais il ne cessa pas pour cela de rester lui-même jusque dans la chaire. Et ce qui nous frappait, dès la première leçon, c'était l'aimable coquetterie qu'il affectait dans sa tenue, dans ses attitudes, dans ses gestes.

Nos vingt ans aimaient son apparente désinvolture, ses cravates originales et discrètes à la fois, l'air distrait que lui donnait par instant son regard perdu dans le vague, ses anecdotes spirituelles et si bien dites, ses confidences inattendues d'une charmante naïveté.

Nous aimions en lui ses manies bénignes autant que ses grandes qualités, car celles-ci nous imposaient un respect et nous inspiraient une admiration qui se fondaient bientôt en une irrésistible sympathie, contenue et timide, mais combien profonde.

Et puis, il y avait, qui nous éblouissait, la facilité de sa parole, claire et sobre.

Elles sont et resteront célèbres, ces séances d'exercices de l'après-midi où, les quatre années réunies, nous entendions d'abord d'une oreille

peu attentive la conférence laborieuse d'un condisciple plus ou moins éloquent, en attendant avec impatience l'instant où le maître, à son tour, prendrait la parole pour refaire, en dix minutes, à grands traits, nets et fermes, l'exposé mal ébauché par l'élève.

Oh, ces dix minutes, qu'elles étaient brèves, à notre sens, tant l'érudition et le sens critique du professeur savaient rassembler les faits, préciser ou grouper les éléments d'une question et ordonner le tout en une synthèse parfaite d'équilibre et de clarté, — tant son verbe vivant et sa mimique expressive savaient animer les sujets les plus ardues — tant il réussissait, avec une aisance élégante et une simplicité familière, à tout propos, à semer dans nos jeunes esprits des idées nouvelles.

Il y avait les conférences. Il y avait aussi les leçons d'histoire littéraire et les explications de textes.

Tantôt le maître arrivait, deux livres sous le bras et un bout de papier dans la poche, et, sans effort apparent, avec une facilité calculée, il nous tenait une heure durant sous le charme de sa parole tout à tour incisive et sans façons, mais toujours persuasive et précise, qu'il retraçât pas à pas l'évolution du drame, depuis les origines liturgiques jusqu'aux formes modernes, — qu'il mît en lumière le rôle de la tradition latine dans l'élaboration du roman français, — ou qu'il s'attachât à discuter, avec quelle verve ! les conceptions et les systèmes de tel confrère de France ou d'ailleurs.

Tantôt, il se penchait avec nous sur la *Chanson de Roland*, le *Testament* de Villon ou le *Don Juan* de Molière. Lecture et examen philologique du texte, recherche des sources, discussion lucide des interprétations proposées, analyse de la pensée et de l'art de l'écrivain, remarques pénétrantes sur le climat de l'œuvre s'organisaient, par la vertu de son talent oratoire, en un commentaire exhaustif et convaincant.

Doué d'une mémoire prodigieuse, maître d'une documentation sans défaut ni lacune, armé d'un sens critique subtil, probe devant le bien d'autrui et franc dans l'aveu de ses erreurs, Maurice Wilmotte nous donnait, par son exemple vivant, la plus belle leçon de curiosité, d'enthousiasme et d'honnêteté qui se pût concevoir. Et tout de suite, il prenait sur nos jeunes cerveaux un empire extraordinaire.

C'est que, sous la coquette simplicité de ses façons et derrière le charme de son éloquence, nous percevions d'emblée la forte originalité de sa pensée et l'étendue de sa culture. C'est qu'il y avait en lui la flamme

de sincérité et de vie qui crée les instinctives sympathies et suscite les vraies affections.

Plus tard, quand, nos études terminées, nous le retrouvions attentif à guider nos premières recherches, à encourager nos efforts personnels, à nous aider de toutes les influences dont il disposait, avec un constant dévouement, notre professeur — tout en restant le maître respecté — devenait un grand et fidèle ami.

Il se plaisait d'ailleurs à revoir ses anciens élèves et à les rapprocher en les réunissant autour de lui. Ayant vécu pour eux et par eux, il les aimait comme les fils de son esprit. Et de leur côté, ils restaient attachés à sa personne comme à sa pensée, et de revoir parfois le maître, toujours jeune, toujours combattif, toujours affectueux, leur procurait une joie sans cesse nouvelle et combien pure.

Mon cher Maître,

Nous voici, au bord de votre tombe, qui nous serrons une dernière fois autour de vous.

Nous ne sommes pas tous là, comme vous l'auriez souhaité.

Déjà, certains d'entre nous, des plus grands et des mieux aimés, s'en sont allés et nous les avons pleurés avec vous.

D'autres sont aujourd'hui, par le hasard des circonstances, retenus loin de notre terre patriale.

D'autres encore, qui sont au pays, n'ont pu nous rejoindre, malgré leur volonté, pour cet adieu suprême.

C'est en leur nom à tous, cependant, et avec l'intime conviction d'être l'interprète de leur sentiment unanime, que je vous apporte l'hommage suprême de l'école liégeoise de philologie romane, de cette école que vous avez fondée, que vous avez illustrée, que vous avez animée de votre savoir exceptionnel, de votre infatigable activité, de votre incomparable talent et de votre prestige unique, au cours d'une carrière superbe et féconde.

C'est en leur nom à tous que le plus humble et le moins éloquent d'entre eux vous murmure en cet instant, de tout son cœur, cet ultime témoignage d'affection, de gratitude et de respect.

C'est en leur nom à tous qu'il s'associe au deuil de votre famille et qu'il s'incline bien bas devant une mémoire qui nous sera chère entre toutes.

L'AIDE A L'ÉDITION

L'Académie, en sa séance du 10 juillet, a ainsi complété le règlement de la Commission chargée, par le Département de l'Instruction publique, de choisir les ouvrages d'auteurs débutants ou insuffisamment connus, particulièrement dignes d'être édités avec l'aide du département :

« Cinq manuscrits seront choisis chaque année.

» L'aide à l'édition consistera en la souscription à cent cinquante ou deux cents exemplaires de chacun de ces manuscrits.

» Afin que ces exemplaires puissent prendre place dans les Bibliothèques publiques, l'Académie souhaite que soit rendue à la Direction des Lettres la faculté d'envoyer d'office à celles-ci les livres dont elle croit utile de les pourvoir.

LES CONCOURS

L'Académie a décerné à M. Emile Jeunehomme, pour son mémoire : *la Poésie pure — Essai historique et critique*, le prix du premier concours de 1942, destiné à « une étude sur la Poésie, sur un Poète ou sur une Ecole poétique ».

LES PRIX

Le Prix Léopold Rosy, destiné à un essai, a été décerné à M. François Maret, pour un ouvrage inédit : *Il était une fois... Essai de philosophie du roman.*
