



Réflexions sur l'esthétique, la poésie et la prosodie

Nous publions ci-dessous la troisième partie d'une étude que ses dimensions ne nous permettent pas de reproduire intégralement. Le bref résumé qui suit contient les idées essentielles des deux premières parties.

L'esthétique peut dégager quelques lois communes à tous les arts : action sur les sentiments, sur les passions — caractères de l'œuvre ordonnée, c'est-à-dire de l'œuvre intellectuelle. Ces lois une fois dégagées sous leur forme la plus générale, l'étude détaillée de la matière mise en œuvre par un art déterminé permet ensuite de les appliquer à cet art. Tel est le travail que les réflexions suivantes esquissent, à propos de l'œuvre d'art intellectuelle, et de la poésie.

I. — ESTHÉTIQUE. — L'ŒUVRE INTELLECTUELLE.

L'œuvre intellectuelle est celle dont le développement reproduit la marche de la pensée la plus typiquement intellectuelle, c'est-à-dire de la pensée mathématique : elle combine des éléments, ou des cellules (réunion d'éléments) plus ou moins invariables, en obéissant à des règles plus ou moins strictes. Exemples empruntés à la musique (où aucun contenu intellectuel ne risque de masquer l'intellectualité de la forme) :

la fugue de Bach, le drame à leit-motiv de Wagner, l'œuvre cyclique de Franck.

Donc, une matière étant donnée, il faut chercher :

1° Quels éléments irréductibles elle définit (note musicale) ; quelles cellules ces éléments peuvent former (thème mélodique, accord) ;

2° A quels modes de combinaisons se prêtent les éléments et cellules (succession, répétition, superposition) ;

3° A quels types de règles ces combinaisons peuvent se soumettre.

L'œuvre d'art doit d'ailleurs être une *unité complexe*. Sa valeur intellectuelle doit faire corps avec sa beauté propre ; et les règles adoptées doivent exprimer ou mettre en valeur des caractères essentiels de la matière que l'œuvre élabore.

II. — LA MATIÈRE POÉTIQUE.

Le poème vit à la fois dans le concret et dans l'abstrait : la matière poétique est à la fois une matière *verbale* et une matière *idéale*. Ceci, indépendamment de la valeur *intellectuelle* que sa forme peut donner au poème.

La matière verbale est caractérisée par : sa hauteur musicale, sa sonorité, ses qualités d'articulation (caractères *expressifs*) ; l'accentuation, la rapidité du débit (caractères *rythmiques*). Son étude est l'objet de la phonétique expérimentale. De tous ces caractères, le rythme est essentiellement celui qui distingue la poésie de la prose. Il consiste en une certaine régularité dans l'espacement des syllabes accentuées, qui donne une unité d'ensemble à la phrase poétique (comparer de même le langage parlé et le chant ; la ligne tracée au hasard et la ligne décorative). Cette régularité, très perceptible, est difficile à définir ; les mathématiciens rencontrent des difficultés analogues (définition de la courbe de Jordan ; des fonctions à croissance régulière).

A l'inverse de ce qui se passe pour une matière artistique quelconque, et en particulier pour la matière verbale du poème, sa matière idéale éveille directement des sentiments ; et, par les images qu'évoquent les mots, suscite indirectement des jouissances sensorielles (descriptions).

La matière idéale du poème doit donc faire *vivre* en nous des idées, des émotions ; elle ne doit pas nous les présenter extérieures à nous, nous les démontrer : la marche de la pensée poétique n'est pas logique, discursive.

Le mot a ici un rôle évocateur : par son sens propre, par les autres mots au voisinage desquels il se trouve, par le souvenir des endroits où il a pu être déjà employé. Les idées sont entourées d'un halo sentimental, qui les fond les unes avec les autres et permet seul à la pensée poétique de passer de l'une à l'autre.

Ces passages successifs d'une idée à l'autre doivent s'effectuer avec un certain rythme : rythme d'ensemble, qui fait l'unité idéale du poème ; rythmes divers des diverses parties, qui en font la variété. Exemple: le *Cimetière marin*.

Ainsi, les qualités de la matière idéale sont : le sens des mots ; le halo sentimental qui entoure les idées ; le rythme qui régit les passages d'idée à idée.

III. — ESTHÉTIQUE DE LA POÉSIE ET PROSODIE

Eléments et cellules. — La matière poétique se présente :
verbalement, comme douée de caractères *expressifs* (élément : la *lettre*) et *rythmiques* (élément : le *mètre*) ;
idéalement, comme pouvant être *énoncée* (élément : le *mot*) et *rythmée* (élément : l'*idée*).

Les cellules pourront être :

Pour les éléments expressifs, des syllabes ou suites de syllabes présentant une certaine tonalité d'ensemble (éclatantes, sourdes fluides, rocailleuses, etc...).

Pour le rythme verbal, une suite de mètres formant un vers, ou un ensemble de vers formant une strophe, à rythme d'ensemble bien marqué (vif, saccadé, fluide, lent, etc...).

Pour la matière idéale, ce sont les éléments eux-mêmes, en général, qui serviront de cellules : répétition d'un mot qui suffit à orienter la pensée, retour sur une idée déjà présentée, avec son halo sentimental plus ou moins constant. Exemple d'*Adonis*, cité par Paul Valéry :

Jours devenus moments, moments filés de soie...

.....

Moments pour qui le sort rend vos vœux superflus,

Délicieux moments, vous ne reviendrez plus !

Toutefois, au lieu d'un mot, la cellule pourra être constituée par un groupe de mots, plus ou moins modifiés de façon à altérer ou à changer complètement l'idée qu'ils évoquent.

De même, la cellule idéale pourra se composer de tout un groupe d'idées ou de sentiments, qui reparaitra plus ou moins altéré : toutes les solutions sont possibles.

Modes de combinaisons. — Pour les éléments expressifs, les rythmes verbaux et les mots, le seul mode de combinaison possible semble être la succession avec répétitions : les essais de superposition, où plusieurs vers doivent être lus ou dits simultanément comme on lit et exécute simultanément plusieurs parties musicales, ne semblent pas très concluants jusqu'ici.

Par contre, en matière d'idées et de rythme idéal, la superposition est possible, en plus de la répétition, du fait que nous pouvons penser sur deux plans (clairement sur un plan conscient, obscurément sur un plan demi-conscient), et que sur chaque plan nous pouvons saisir à la fois et dans son unité tout un complexe sentimental, comme l'oreille saisit à la fois et dans son unité le complexe sonore qu'est un accord.

Un autre genre de superposition est possible, et sert précisément à matérialiser le précédent. C'est celui qui résulte de l'emploi simultané de tous les éléments poétiques. Pour l'analyse, en effet, on a dû séparer les éléments expressifs, le rythme verbal, le mot et l'idée. Mais tout cela est mis en œuvre simultanément dans une matière unique ; en superposant dans le même vers ou la même strophe les effets différents, contrariés ou renforcés, dus à l'expression, au rythme, au rappel de mots et d'idées, le poète parvient précisément à faire naître en nous tout un complexe d'idées et de sentiments.

On voit immédiatement tous les effets qu'il en peut tirer, sans même se préoccuper d'une composition intellectuelle ; mais cette composition nous intéresse seule ici.

On n'essaiera pas d'énoncer des règles, de définir par elles des « genres » (comme la fugue, la sonate). Un tel genre, pour être viable, doit tendre à se former, à s'imposer de lui-même à travers les œuvres. Le travail utile, ici, est avant tout celui du poète ; le critique, s'il ne veut travailler stérilement dans l'abstrait, ne peut que dégager et codifier ce qu'il trouve, tout fait, dans l'œuvre du poète. Et, il faut bien l'avouer, la plupart des grands poèmes, même des grands poèmes « intellectuels », offrent jusqu'ici peu de matière à ce travail critique.

On cherchera simplement de quelle espèce peuvent être ces règles, et les « genres » qu'elles définiraient : ce qui sera aujourd'hui forme vide, pourra un jour servir de cadre à des œuvres nombreuses. Et,

d'après les notions dégagées, on essaiera de juger la prosodie classique et les prosodies modernes qu'on a pu proposer pour la remplacer.

La composition intellectuelle. — Les éléments les plus importants sont, de beaucoup, le rythme, le mot et l'idée. Les éléments expressifs peuvent servir à créer une atmosphère, et c'est tout. Les cellules qu'ils définissent se prêteraient très mal à une composition intellectuelle, par rappels : d'une part, les effets obtenus seraient beaucoup trop brutaux; et d'autre part, le poète n'est pas assez libre de les manier, de les répéter et de les déformer à son gré. Le seul emploi systématique possible devrait être très discret : comme dans la rime. On reparlera plus loin de celle-ci.

Par contre, le poète est presque complètement maître de son rythme (choix du mètre, du nombre et de l'espèce des mètres du vers, du nombre et du type des vers d'une strophe). Mais ici encore les effets systématiquement et continuellement recherchés risqueraient d'être brutaux, et de nuire à l'harmonie du poème.

En effet, pour qu'un rappel de rythme soit autre chose qu'une virtuosité abstraite, il faut que le rythme choisi ait été précédemment assez marqué pour s'être imposé à la mémoire, et qu'il n'ait pas reparu intempestivement entre temps. Or, on l'a vu, la marche de la pensée poétique est nécessairement assez heurtée ; le rythme doit la suivre de très près, la soutenir continuellement. D'où l'impossibilité de s'arrêter longuement sur un rythme, la nécessité de rompre le rythme fréquemment, et par suite de faire constamment appel à toutes les possibilités rythmiques, sans pouvoir en laisser aucune de côté.

Sauf, toutefois, dans les moments d'envolée lyrique : la pensée se soutient alors suffisamment par elle-même, et le rythme peut se prolonger, se marquer et s'imposer tant qu'on veut ; après quoi un rappel de ce même rythme pourra suffire à évoquer l'état lyrique correspondant.

On peut ainsi concevoir un poème construit sur deux ou trois thèmes lyriques, à chacun desquels un rythme serait affecté ; étant bien entendu qu'entre les développements et les rappels des thèmes se trouveraient fatalement des passages, genre récitatifs, à rythme libre. Et l'on pourrait ainsi définir pour le poème une espèce de « genre sonate ».

Les mots se prêtent également à des combinaisons par répétition — à condition de choisir des mots forts, chargés de sens et d'une belle

sonorité. De tels mots pourront être fréquemment répétés dans le poème, surgissant chaque fois du texte et apportant, au milieu d'un passage, toutes les résonnances d'un autre passage. Et l'on imagine ainsi, pour l'emploi de ces maîtres-mots du poème, une sorte de style fugué ou contrepointé, qui pourrait bien entendu s'appliquer à une « sonate » du genre précédent.

Inutile enfin d'insister longuement sur tout ce que permet la composition des idées et des groupes d'idées. Il est vraiment étonnant que ce soit la musique, et non la poésie, qui offre systématiquement de tels exemples : exposé, développement et lutte de deux idées tout au long de l'œuvre, idées qui se trouvent finalement vaincues, ou fondues et conciliées à l'apparition d'une grande idée finale (Franck).

On voit tout ce que la poésie a encore à nous donner — tout ce que l'esthétique de la poésie pourra avoir un jour à codifier. Je dis : esthétique de la poésie, et non prosodie : cette dernière semble s'être contentée jusqu'ici de tâches beaucoup plus modestes. Il reste à chercher si l'on y peut trouver, néanmoins, des indications élémentaires de ce genre, et ce qu'elle peut avoir d'autre à présenter.

La prosodie classique. — La prosodie classique ne s'est guère attaquée qu'à la matière verbale, non à la matière idéale. A quel point c'est une erreur, on en peut juger par l'œuvre entier du XVIII^e siècle, qui, prosodiquement parfait, ne contient peut-être pas un seul « vers » digne de ce nom.

Par les seules répétitions obligatoires de vers ou de mots, comme dans la ballade ou le rondeau, la prosodie classique a donné une indication d'ordre idéal. Indication à la fois trop rigide — portant sur la matière et exigeant la répétition — et surtout insuffisante, parce qu'elle négligeait tout ce qui a trait à la marche de la pensée poétique. Les règles correspondantes suffisaient à faire du poème un jeu d'esprit, capable de séduire des époques très peu poétiques, nullement à permettre la composition intellectuelle dans toute sa grandeur.

Quant à la matière verbale, la prosodie classique tient compte des éléments expressifs, par la rime et la règle de l'hiatus ; du rythme, par sa métrique ; de l'un et de l'autre, par les règles de certains genres (sonnet, ode, etc...).

Dans le principe, on peut dire que la règle de l'hiatus est bonne ; et que la rime (ou un équivalent, tel que l'assonance) est à peu près la seule codification possible pour l'emploi des éléments expressifs —

mais qu'au demeurant, elle règle cet emploi d'une façon assez grossière, et qui n'ajoute pas grand'chose à l'intellectualité du poème : elle n'ajoute guère qu'à la joie de la difficulté vaincue.

Pour l'intellectualité du poème, tout au plus pourrait-on rapprocher les règles du sonnet, par exemple, des règles de la fugue. Ce rapprochement est d'ailleurs suggestif, et tout au désavantage de la prosodie. L'appareil intellectuel de la fugue, la répétition, la superposition des thèmes, fait corps avec l'œuvre et lui apporte, en même temps que l'intellectualité, une grandeur indéniable. L'appareil intellectuel du sonnet est plaqué sur l'œuvre, et même seulement sur quelques parties de l'œuvre (le découpage, la rime) ; il n'apporte à l'œuvre, intellectuellement, que de quoi la rapetisser à un jeu de l'esprit. Dans la fugue, Bach est grand grâce à la fugue ; dans le sonnet, Ronsard est parfois grand, malgré le sonnet ; Hérédia...

Quant au contenu même de ces règles prosodiques, peut-être y a-t-il eu un temps où elles correspondaient bien aux qualités de la matière verbale, aux caractères du langage . un temps où deux mots qui rimaient pour la règle, rimaient pour l'oreille, où deux vers qui comptaient le même nombre de syllabes, telles qu'on devait les décompter, les comptaient en effet pour l'oreille. Mais ce temps est aujourd'hui passé.

« Ariane, ma sœur, de quel amour blessée. »

ce vers admirable, à moins de le prononcer avec une affectation insupportable aux oreilles modernes, est un vers de dix syllabes, tout au plus de dix syllabes et de deux espèces de demi-syllabes ; il est certainement beaucoup plus loin d'avoir douze syllabes prononcées que celui-ci :

Impassible adversaire que tout mon corps étroit.

où l'e muet de « adversaire » s'élide nécessairement et se perd dans la césure, et où toutes les autres syllabes sont nettement prononcées. Et si l'on vous demande, à première lecture, de désigner celui des deux vers suivants qui est un alexandrin :

Tranquille, oubliant mes désirs, je veille seul...

Les branches dépouillées — rameaux de mes désirs !

il y a bien des chances pour que votre choix ne soit pas celui de la prosodie classique.

Reste l'hiatus. On peut y être plus ou moins sensible; personnellement, je crois sa proscription assez justifiée. On a vu ce qui pouvait légitimer la règle classique de dérogation — dans une certaine mesure seulement. Mais il s'agit là d'une règle expressive, nullement d'une règle qui contribue à l'intellectualité du poème. Et dans cet ordre d'idées, le mieux qu'on puisse dire est que tous les hiatus sont permis qui ne choquent pas (ou qui choquent pour obtenir un effet voulu), et qu'il faut s'interdire les autres; ie goût, la sensibilité du poète restent seuls juges.

Les essais de prosodies modernes. — Si les règles de composition intellectuelle doivent essentiellement tenir compte des caractères de la matière mise en œuvre, comme on l'a dit au Ch. I, la prosodie classique n'est plus acceptable aujourd'hui. Va-t-on essayer de la rénover, par exemple en admettant toutes les rimes qui riment à l'oreille (sol et sole), et rejetant les rimes qui ne riment que pour les yeux; en comptant les syllabes pour autant qu'elles se prononcent, au lieu de les compter à la manière classique?

La prosodie qui en résulterait ne paraît pas très heureuse. Nous avons trop l'habitude de la prosodie classique pour qu'une rime comme: sol et sole ne nous fasse pas un peu l'effet d'un calembour, ce qui n'est pas un effet poétique! De même, s'astreindre à écrire des alexandrins qui fassent en effet douze syllabes à l'oreille ne manquera pas d'éveiller une gêne sourde: il nous est impossible, quand cela se reproduit systématiquement, de ne pas sentir, au moins confusément, une spèce de tricherie. Dans une suite de vers libres à rythmes quelconques, un vers de treize syllabes dont douze se prononcent est un repos, et paraît un alexandrin; mais une longue suite de tels vers éveille l'inquiétude et la gêne. Une telle prosodie n'échapperait pas aux plus graves critiques de la prosodie classique (faible apport intellectuel; jeu desséchant de l'esprit), et elle remplacerait des défauts plutôt négatifs (absence de tout accord entre les règles et les qualités de la matière) par une gêne positive.

Remplacera-t-on la rime par l'assonance? Mais qu'y gagnerait-on? La rime et l'assonance, employées exceptionnellement et à bon escient, peuvent produire des effets surprenants. Employées systématiquement, elles ne valent pas plus l'une que l'autre. La rime aurait encore cet avantage d'être plus frappante, et partant d'aider mieux

la mémoire. Ce n'est pas une qualité négligeable : aider la mémoire, c'est aider le poème à pénétrer au plus profond de nous.

Recourir à une métrique qui compterait, non plus les syllabes, mais ce que nous avons appelé les mètres, à la manière latine ou allemande ? Elle séduit au premier abord ; elle soulève pourtant une grave objection.

Ce n'est point par hasard, sans aucun doute, qu'elle n'est pas née naturellement chez nous comme elle est née ailleurs. Davantage même : elle devait répugner singulièrement à la langue, pour ne pas s'être imposée naturellement à la poésie d'un peuple dont la langue cultivée, la seule langue littéraire, a longtemps été le latin, c'est-à-dire une langue où régnait précisément cette métrique-là. Même dans les chansons populaires où le nombre des syllabes varie d'un vers à l'autre, le nombre des mètres n'est pas plus constant.

Et si l'on prend les poèmes aux rythmes les plus fortement scandés, soit en vers classiques, soit en vers libres, on s'aperçoit vite : d'abord, que le nombre des mètres n'y est pas constant d'un vers à l'autre ; ensuite, qu'il est souvent difficile de compter les mètres, et qu'on hésite à décomposer le poème de telle ou telle façon. Cet ensemble de quatre syllabes fait-il un seul mètre ? ou la troisième syllabe est-elle assez marquée pour qu'on y compte deux mètres ? La phonétique même ne nous tirera pas d'affaire : elle nous apprendra — ou plutôt elle vérifiera — que cette troisième syllabe est en effet plus faible que les fortes, et plus forte que les faibles. Nous n'en serons pas plus avancés.

Les mètres sont bien les éléments fondamentaux du rythme, et le poète doit bien apprendre à les connaître et à les manier. Mais je ne crois pas qu'il puisse utilement s'astreindre à des types de vers, comportant systématiquement quatre mètres, par exemple, ni à des types de mètres à deux ou trois syllabes, tout le long d'un poème. Qu'on essaie, d'ailleurs : la monotonie paraîtra de suite insupportable. C'est une des rares qualités de la prosodie classique (en comprenant les romantiques parmi les classiques) de laisser toute liberté aux mètres. Et si les vers se prononçaient comme cette prosodie les scandent, ils seraient odieusement monotones. On peut, on doit rythmer avec les mètres ; on ne peut pas régler une prosodie sur les mètres.

Conclusion. — Les règles de la prosodie classique apportent très peu de chose à l'intellectualité du poème ; elles méconnaissent com-

plètement les qualités de la matière, verbale et idéale, mise en œuvre par la poésie. Si l'on essaie de les remplacer par d'autres règles plus ou moins analogues, — indépendamment des objections que peut susciter chacune d'elles — le jeu est loin d'en valoir la chandelle.

La voie royale est ailleurs. Le poète cherchera à mettre en œuvre toutes les ressources purement poétiques que lui offre la matière verbale, par ses éléments expressifs et par son rythme; et quant à l'intellectualité du poème, il l'obtiendra par une composition architecturale de la matière idéale. Non qu'il doive transformer son poème en un discours philosophique : rien ne serait moins poétique. Il respectera les contraintes que la poésie impose à la marche de la pensée ; il suggérera et fera vivre les idées au plus profond de son lecteur, il ne les lui montrera pas extérieures, il ne démontrera jamais.

Mais cette marche libre de la pensée poétique — libre des liens du syllogisme — il l'asservira à un ordre, à un rythme profonds et par des rappels de mots, d'idées, de vers, de rythmes verbaux, il nouera des liens directs entre les parties éloignées du poème, il multipliera les résonnances de chaque vers, il composera son œuvre sur tous les plans des sens et de la conscience — il créera une œuvre intellectuelle.

Et si son poème n'est pas un vain jeu de l'esprit, mais l'effet d'une force qui a voulu invinciblement s'exprimer, et qu'il a su dompter sans rien perdre de sa vigueur; s'il a le sens du rythme et de l'expression ; si sa personnalité est fortement marquée — il produira une œuvre vivante, une et complexe — une œuvre complète. Et si, au fur à mesure qu'il produit, il médite sur son art, s'il cherche à découvrir toutes les ressources de l'instrument qu'il manie, s'il exploite résolument toutes les possibilités de composition qui s'offriront à lui — alors sans doute, nous verrons peu à peu se dégager et prendre forme des genres poétiques dignes de ces grands genres musicaux: la fugue, la sonate, le drame à leit-motiv. Le critique serait singulièrement présomptueux d'en vouloir imposer les règles *a priori*; au poète de créer les œuvres, au critique ensuite, et de préférence au poète lui-même, d'en dégager les règles éprouvées.

F. MOCH.