

LE MÈTRE ET LE RYTHME*

* *Toute cette question du rythme est à reprendre.*
Meillet, *Bull. Soc. Lingu.*, XXXI, p. 3.

Dans les traités de versification que De Groot considère comme les représentants de la tradition classique¹, l'idée du rythme n'est pas toujours définie d'une manière satisfaisante². Même les poètes sont, la plupart du temps, incapables de formuler les qualités essentielles de la structure rythmique de leurs vers. « J'ai lu ou j'ai forgé », — dit M. Valéry, — « vingt 'définitions' du rythme, dont je n'adopte aucune³. » Il y a encore plus d'incertitude en ce qui concerne les rapports entre le mètre et le rythme. A notre avis, il est absolument indispensable de donner une interprétation linguistique, ou plus exactement, phonologique⁴, aux faits de versification. De même que De Saussure a fait une distinction très nette entre le langage et la parole⁵, distinction à laquelle répond, dans l'étude des sons, le dualisme du phonème et de la réalisation acoustique, il convient de séparer la notion de « mètre » d'avec celle de « rythme ». Selon la formule de De Groot, la métrique classique (« klassizistisch ») considère le mètre comme « un certain accord de structure entre les périodes successives de syllabes fortes et faibles⁶ ». Cependant on ne

(*) Grâce à la bienveillance de M. Mario Roques, cet article a fait la matière d'une conférence à l'École Pratique des Hautes Etudes de Paris (mai 1935).

(1) A. W. De Groot, *Der Rhythmus*, Neophilologus, 1932, p. 83.

(2) Cf. P. Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, 1930, p. 12.

(3) P. Valéry, *Nouvelle Revue Française*, 1935, p. 64.

(4) Pour les principes de la phonologie cf. J. Laziczus, *Introduction à la phonologie*, REH, 1934, p. 339 et suiv.

(5) Il est bien connu que cette distinction est également à la base des recherches phonologiques.

(6) A. W. De Groot, *Le mètre et le rythme du vers*, dans la « *Psychologie du Langage* », Paris, 1933, p. 327.

peut appliquer cette définition qu'aux formules métriques parfaitement réalisées :

Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt

Que faire, au contraire, de vers tels que celui-ci :

Ihr naht auch wieder, schwankende Gestalten¹

De même, en hongrois, à côté des iambes parfaits, tels que ce vers de Jean Arany :

Egy röpke szóban annyi fájdalom²,

on en trouve d'autres (des iambes également parfaits *dans leur genre*) dont la scansion serait impossible selon les règles mécaniques de la métrique traditionnelle³ :

Árnyatokba ingatag koronái⁴

Les traités de versification se montrent insuffisants à expliquer la pratique des poètes.

* * *

C'est pourquoi nous nous sommes vu obligé de donner une définition phonologique, d'une part au *mètre*, d'autre part au *rythme*. Le mètre ne peut être identifié à la scansion purement acoustique de tel ou tel vers : il est « un mouvement réel, mais un mouvement psychique » qui *peut*⁵ comporter une réalisation acoustique (physiologique). Le rythme est, par contre, la réalisation ou, pour mieux dire, l'« extériorisation » de ce mouvement psychique

(1) Prologue de Faust.

(2) « Tant de douleur en un seul mot qui passe » (*La mémoire de Széchenyi*).

(3) Cette scansion mécanique ou plutôt machinale remonte, avant tout, aux travaux de Brücke (*Die physiologischen Grundlagen der nhd. Verskunst*, Wien, 1871, cf. E. Landry, *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, 1911, p. 36/7).

(4) Premier vers de la traduction d'*Iphigénie*, par M. M. Babits (Heraus in eure Schatten, rege Wipfel...)

(5) Mais qui ne la comporte pas nécessairement ! Cf. : « Diese rein innere Realisierung der Grundeinheiten des Rhythmus ist vielleicht derjenigen inneren Reproduktion der Sprechfähigkeit ähnlich, welche sich in jeden Hörenden stattfindet oder stattfinden kann ». De Groot, *Neophilologus*, 1932, p. 92.

qu'est le mètre. En réalité, ce caractère double du sentiment de rythme (*Rhythmuserlebnis*) comporte trois plans différents, à savoir le schéma métrique, les possibilités virtuelles de réalisation (phénomènes de caractère phonologique, inhérents au « langage ») et enfin la réalisation effective de telle ou telle possibilité rythmique (phénomène phonétique)¹.

En revenant à l'exemple de Goethe, le mètre du vers « *Ihr naht euch wieder schwankende Gestalten* » serait bien —'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—', tandis que le rythme effectif, correspondant à une des possibilités de réalisation, est nettement —'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—'—', de sorte que le contraste du mètre et du rythme se fait sentir surtout dans le mot « *schwankende* ».

Il est curieux de remarquer que cette distinction du mètre et du rythme remonte, en dernière analyse, aux grammairiens latins². Bède le Vénéral et d'autres théoriciens de cette période de transition de la langue latine³ considèrent le rythme comme « *verborum modulata compositio* », de caractère nettement acoustique, « non *metrica ratione*, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata ». Ce rythme, qui se retrouve surtout chez les « poètes vulgaires » (« *ut sunt carmina vulgarium poetarum* »), peut exister aussi sans mètre, tandis que le mètre ne se rencontre jamais sans rythme (« *et quidem rhythmus per se sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmo esse non potest* »). En d'autres termes, « *metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione*⁴ ». Selon notre terminologie, cette « ratio » correspond à peu près à la figure intérieure du mètre (fait psychique), tandis que la « *modulatio* » sert à traduire plus ou moins exactement la réalisation de ce mouvement intérieur. Il va sans dire que Bède pensait certainement à la versification vulgaire de son temps, fondée, non pas sur la quantité des voyelles, mais sur l'accent dynamique des mots et des « groupes phonétiques⁵ ».

Quant aux particularités qui caractérisent ces deux notions fondamentales de la plupart des divers systèmes de versification⁶,

(1) Pour le caractère intellectuel du rythme v. J. Schmidt, *Zeitschr. f. fr. Spr. Lit. L.* p. 385. L'analyse de ce tissu multiple du vers se trouve aussi chez F. H. Scott, *Rythmic verse*, Jowa-City, 1925, p. 63 et suiv. ainsi que dans quelques travaux russes (N. V. Nedobrw, *Ritm, metr i ih vzaimnootnošenije*, dans la revue « *Trudy i dni* », 1912, n° 2, p. 15, V. Žirmunskii, *Vvedenije v metriku*, Leningrad, 1925 (Voprosi poetiki, VI), p. 18.

(2) V. Nicolau, *Revue des Études Latines*, X, p. 490.

(3) *Ars Palaemonis*, Keil, CGL, VI, 206, Aud. de Scauri et Palladii libri exc. ib. VII, p. 331, etc.

(4) Keil, o. c., VII, 258.

(5) Pour d'autres détails, cf. P. Verrier, *Le vers français*, I, p. 256 et suiv.

(6) Remarquons que, dans notre terminologie, le mètre se rapporte à tout schéma intellectuel et abstrait du vers et non pas seulement aux « mètres » de la versification quantitative.

disons tout d'abord que le mètre, que le poète n'invente presque jamais lui-même, présente en général une régularité traditionnelle, une périodicité mathématique¹. Le rythme, par contre, est susceptible de toutes sortes de variations, de même qu'un phonème peut comporter plusieurs variantes dans la réalisation. C'est toujours la nature du mètre qui admet ou exclut un certain nombre de possibilités rythmiques². Dans la métrique antique l'hexamètre comportait un certain nombre de variantes rythmiques (dues surtout au remplacement d'un dactyle par un spondée), tandis que les formes lyriques, telle une strophe sapphique, n'admettaient qu'une seule réalisation rythmique possible. Quand un poète roumain (Eminescu) essaie d'appliquer ce mètre à sa langue où toute versification est fondée sur l'accent, faute d'alternances quantitatives de caractère phonologique, il rend par l'accent des mots tous les « ictus » quantitatifs du mètre antique :

Jálnic | ard de | viú chinu | -it ca | Nessus
 Ori ca | Hercul | inveni | -nat de | haina-i,
 Focul | mieu a-l | stinge nu | pot cu | toáte
 A-pele | mării.

Carducci, au contraire, ainsi que toute une série de poètes allemands³, est beaucoup plus « barbare » sur bien des points de sa métrique. Pour lui, la strophe sapphique peut être réalisée de diverses façons, de sorte que l'accent syllabique de l'italien ne correspond pas rigoureusement aux temps forts du mètre classique. Telle strophe de Carducci est comparable aux strophes sapphiques accentuelles de la littérature latine chrétienne⁴ :

Nata d'amore e | di valor cresciuta
 gente di pugne e | di canzoni amica,

(1) Pour le caractère subjectif de la perception de cette périodicité, cf. P. Verrier, *L'isochronisme dans le vers français*, Paris, 1912.

(2) Selon M. Valéry c'est précisément dans le choix des possibilités que consiste le charme particulier des vers réguliers : « Écrire des vers réguliers » — dit-il dans un passage bien connu de « Variétés » — c'est là se remettre sans doute à une loi étrangère, assez insensée, toujours dure, parfois atroce ; elle écarte de l'existence un infini de belles possibilités, p. 61. Voilà contre quoi M. Claudel proteste.

(3) V. Minor., *Nhd. Metrik*, *passim*.

(4) Pour les strophes sapphiques accentuelles de la poésie latine médiévale, cp. *Poetae Lat. Aevi Carol.* I, p. 142, 144-5, 147, 349, II, 118, 204-5, 244, 252, 381,

di lance e scudi in|-franti alta sonando

la sirventése (Bicocca di S. Giacomo)¹.

Ces quelques exemples prouvent suffisamment qu'Eminescu (de même qu'Horace ou Platen) n'admettait qu'une seule réalisation rythmique du mètre antique. Chez Carducci on trouve, par contre, plus de liberté dans l'application acoustique de l'image métrique virtuelle. Chez celui-ci, un vers adonique équivaut soit à $\underline{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ (*lirica mûsa*), soit à $\text{—} \underline{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—}$ (*le scène eleva*), soit à $(\text{—}) \underline{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—}$ (*satûrnio cârme*)². En résumé, on peut bien dire que les mètres restent en général invariables et que seules les réalisations rythmiques, liées à tel ou tel schéma donné, subissent des modifications qui varient selon le caractère des mètres³, des langues⁴ et des individus⁵.

395, etc., et surtout III, 815 (en dehors de l'hexamètre et du distique, c'est la strophe sapphique qui était la plus usitée dans la métrique latine de la France), v. G. Meyer, *Gesamm. Abh. zur mittelalterlichen Rhythmik*, Breslau, 1905, I, 216-8.

(1) D'autres strophes présentent encore plus de liberté pour la répartition des temps forts :

Corron tra'l Celîo | fôsche e l'Aventino
 le nubi : il vento | dal pian tristo move
 umido : in fondo | stanno i monti albani
 bianchi di neve (Dinanzi alle Terme di Caracalla).

(2) On trouve une variété assez analogue à celle-ci dans les diverses adaptations hongroises de la strophe sapphique, v. C. Horváth. *Középkori magyar verseink*, 1921, p. 80 et suiv.

Pour les relations possibles du vers sapphique avec la séquence d'Eulalie, v. M. Ennecerus, *Zur lat. u. frz. Eulalia*, Marburg, 1897.

(3) « Presque tous les mètres admettent certaines variations. Dans beaucoup de mètres grecs, par exemple JJ peut se remplacer à certains endroits par JJJ ou par IJ., quelquefois par IJJ., etc. ». Verrier, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, II, p. 131.

(4) M. Meillet constate que l'équivalence $\text{—} = \text{—} \text{—}$ existe en grec bien qu'elle soit inconnue en sanscrit ou dans les vers védiques; *Orig. indo-europ. des mètres grecs*, p. 43. Au point de vue esthétique, il convient de citer une belle phrase, d'ailleurs fort peu connue de Schuchardt sur le vers allemand et le vers italien : « Unsere Verse gleichen gut gedrillten Soldaten die stramm einher marschieren, einer wie die andere; daneben erscheinen die italienischen Verse wie gewandte Tänzerinnen von denen jede nach eigenem Gutdünken dahinzugaukeln scheint, in der That aber nur Variationen einer und derselben Grundfigur anführt », *Reim u. Rhythmus im Deutschen und Romanischen* (Keltisch u. Romanisch, 1886), p. 231.

(5) Il suffit de faire allusion ici aux licences rythmiques de Shakespeare, cf. J. H. Scott, *Rhythmic verse*, Jowa City, 1925, p. 82 et suiv. H. Conrad, *Metrische*

Pour donner quelques précisions sur les possibilités de la réalisation rythmique, essayons de comparer le vers roumain de 8 syllabes au vers analogue de la poésie hongroise, connu sous le nom de « ősi nyolcas » (vers « primitif » de 8 syllabe). Les deux octosyllabes ont le même schéma métrique dont la préfiguration intellectuelle peut être caractérisée par — — — | — — —. D'où vient que l'impression produite par le vers roumain diffère totalement de celle du vers hongrois¹ ? Elle ne s'explique pas par les différences des deux systèmes de versification. Les iambes quantitatifs de Madách (Tragédie de l'homme) du type

Mondottam ember, küzdj és bizva bizzál²

peuvent être parfaitement rendus par un vers accentuel de M. Goga (Omule, zis-am : luptă-te și crede !) ou de M. Mohácsi (Ich sagte dir, Mensch, kämpfe und vertraue !)³ et la même remarque vaut aussi pour les vers trochaïques. Le mètre est identique en roumain et en hongrois, même un musicien de la valeur de M. Béla Bartók n'hésite pas à le reconnaître⁴. Il apparaît nettement des exemples que voici :

Elindúla Ajgó Márton	cp.	Doină, doină cântec dulce
Hosszú útra, rengetegre		Când te-aud, nu m'aș mai duce

ou bien

Kicsi falu, fehér ház (♫)	cp.	Doină, doină viers cu foc (♫)
Szóke kislány, mit csinálsz ? (♫)		Când răsuni, eu stău pe loc (♫).

Les césures de ces vers indiquent très nettement qu'il s'agit là, en dehors du mètre trochaïque, d'une structure dipodique (— — —). Apostolescu avait bien raison de dire, à propos de l'octosyllabe roumain, que « le rythme est ici trochaïque ou plutôt ditrochaïque parce qu'il y a toujours un premier trochée frappé

Untersuchungen zur Feststellung der Abfassungszeit von Shakespeares Dramen (Sh. J. b. XXX, p. 318-353).

(1) Le caractère différent des deux types linguistiques mis à part pour le moment.

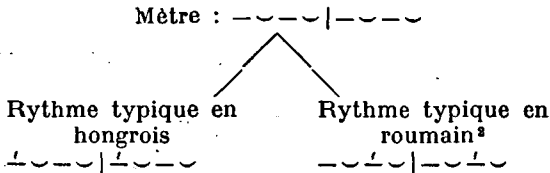
(2) Je t'ai dit, Homme : lutte et aie confiance (trad. de Vautier).

(3) Il est curieux de remarquer que cette réalisation roumaine de l'endécasyllabe iambique (— — — — — | — — — — —) serait assez hardie en hongrois où elle passerait

plutôt pour un vers dérivé du vers sapphique accentuel (cf. Rozgonyi püspök | palotája nyitva).

(4) *Zenei Lexikon* (Encyclopédie de Musique), II, p. 419.

d'accent secondaire, suivi d'un second trochée portant l'accent tonique principal (— — — —) ce qui forme en quelque sorte un pied de 4 syllabes¹. » Par suite du système d'accentuation des deux langues, en hongrois c'est (presque toujours) la première syllabe qui garde son accent, tandis qu'en roumain c'est plutôt la troisième syllabe qui constitue le noyau d'accent de la section rythmique :



Cette possibilité de réalisation, qu'on pourrait nommer, à cause de sa fréquence dans les versifications respectives, la *superstructure* caractéristique du vers roumain et du vers hongrois, nous permet de dire que ces deux octosyllabes, identiques par le mètre, diffèrent sensiblement l'un de l'autre par les différences de leur *superstructure*³. En roumain le type de réalisation — — — — | — — — — aboutit pratiquement à la prévalence d'une figure rythmique comparable au « paeon tertius » de la métrique antique (— — — —) tandis qu'en hongrois le type — — — — favorise la fréquence des pieds dits « paeon primus » — — — — et « choriambique » — — — —⁴.

Pour démontrer la fréquence de ce type (dit « superstructure »), il suffit d'examiner la poésie « Ce te legeni, codrule » d'Eminecu qui, écrite dans le style des poésies populaires, présente toute une gamme de réalisations rythmiques. Le mètre y est représenté dans sa pureté par les vers tels que celui-ci :

$\frac{1}{-}$ — — $\frac{1}{-}$ — — $\frac{1}{-}$ — — $\frac{1}{-}$ — —
 Bate vântul | frunză'n dungă

(1) N. J. Apostolescu, *L'ancienne versification roumaine*, Paris, 1909, p. 15.

(2) Pour ces variantes rythmiques de l'octosyllabe, cf. P. Verrier, *Essai... de la métrique anglaise*, II, p. 98.

(3) L'idée de « superstructure » se trouve vaguement esquissée déjà chez Becq de Fouquières : « Le poète imagine... de ranger les mots dans un ordre tel qu'un accent tonique vint se placer sur chaque dernière syllabe non muette des groupes harmoniques ; et il *superposa* à cet accent tonique un accent nouveau et particulier que j'appellerai l'accent rythmique, et qui est produit par l'adjonction de la quantité à l'intensité », *Traité de versification française*, p. 53.

(4) La prévalence du choriambique dans le vers hongrois a été démontrée par J. Erdélyi et surtout par le poète épique, Jean Arany, dans ses traités théoriques de versification.

Il arrive souvent que le second ditrochée est remplacé par un « paeon tertius » :

$\overset{1}{\text{Trec}} \overset{1}{\text{în}} \overset{1}{\text{stoluri}} | \overset{1}{\text{rândurele}},$

ou bien, que tous les deux « pieds » accentuels se réalisent comme des « paeon tertius » :

$\overset{1}{\text{Și}} \overset{1}{\text{frunzișul}} | \overset{1}{\text{mî}} - \overset{1}{\text{l}} \overset{1}{\text{rărește}};$

$\overset{1}{\text{Peste}} \overset{1}{\text{vârf}} \overset{1}{\text{de}} | \overset{1}{\text{rândurele}};$

$\overset{1}{\text{Și}} \overset{1}{\text{norocul}} | \overset{1}{\text{mieu}} \overset{1}{\text{cu}} \overset{1}{\text{ele}};$

$\overset{1}{\text{Fără}} \overset{1}{\text{ploaie}} | \overset{1}{\text{fără}} \overset{1}{\text{vânt}}, \text{ etc.}$

Voici encore quelques réalisations moins fréquentes :

$\overset{1}{\text{Iarna-ici}}, \overset{1}{\text{va}} | \overset{1}{\text{-ră}} \overset{1}{\text{departe}}^1$

$\overset{1}{\text{Ducând}} \overset{1}{\text{gându}} | \overset{1}{\text{-rile}} \overset{1}{\text{mele}}^2$

Dans ce petit poème de 25 vers, 8 vers comportent deux « paeon tertius » et dans 15, un des diambes « métriques » se réalisent comme « paeon tertius ». Il n'y a que deux vers dans lesquels la « superstructure » de l'octosyllabe roumain ne se manifeste pas très nettement. Même là, elle se retrouve dans une certaine mesure. Dans le vers

« $\overset{1}{\text{Ziua}} \overset{1}{\text{scade}}, | \overset{1}{\text{noaptea}} \overset{1}{\text{crește}}^3$ »,

l'antithèse représentée par les deux verbes les munit d'un accent logique assez sensible⁴ et par là, elle fait réapparaître la « superstructure » $\overset{1}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}}$. Il est certain qu'en dehors des possibilités individuelles de la récitation, il y a une certaine réalisation rythmique qui paraît exigée par la structure phonique et logique du vers en question.

Il serait théoriquement possible qu'on dise :

$\overset{1}{\text{Ziua}} \overset{1}{\text{—}} \overset{1}{\text{scade}} | \overset{1}{\text{noaptea}} \overset{1}{\text{—}} \overset{1}{\text{crește}},$

(1) « Epitritus secundus » + « paeon tertius ».

(2) « Antispastus » + « paeon tertius ».

(3) Le jour *décline*, la nuit *monte*.

(4) N'oublions pas que la formation des « pieds » de réalisation dépend non

cependant cette façon de balancer le vers ne serait certainement pas celle que le poète a voulu y mettre. C'est pourquoi M. Frédéric Lefèvre va jusqu'à affirmer qu' « il ne serait pas sans intérêt de trouver et d'adopter un système de signes typographiques simples qui aideraient le récitant à prononcer et à balancer les propositions de cet auteur — supposé compétent — telles qu'il veut qu'elles soient prononcées et balancées »¹.

Dans les vers de 16 syllabes, il est également facile de constater la fréquence de ce type de réalisation rythmique :

Ale turnu-|rilor umbre || peste undē | stau culcate
 Către țărnu|din potrivă || se întind, se |prelungesc
 S'ale valū |-rilor mândre || generații |spumegate
 Zidul vechiu-al |mănăstirii || în cadență |il izbesc².

La fréquence de cette superstructure inhérente à la structure même du roumain explique fort bien pourquoi nous admettons aujourd'hui difficilement les réalisations apportées par un Conachi :

De nouă ori | până astăzi || pământul co |lindător(iu)
 Au călăto |-rit pe crugul || soarelui ne |-mișcător(iu)³

La superstructure roumaine semble caractériser aussi la poésie populaire à en juger même par la mélodie de certaines chansons. Ces mélodies⁴ montrent très nettement que les sons allongés ainsi que les floritures tombent toujours sur le temps fort du « paeon tertius ».

Notons ici que de même que M. Mirambel vient d'établir la prédominance du rythme dactylique aussi bien dans le vers que dans la prose du grec moderne⁵, la superstructure roumaine se

seulement de « Wortstruktur », mais aussi des tendances individuelles de l'artiste créateur.

(1) Cf. F. Lefèvre, *Une nouvelle psychologie du langage*, Le roseau d'or, XX, 1927, p. 52.

(2) G. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea la Cozia*.

(3) C. Conachi, *Jabola mea*.

(4) V. *Encyclopédie de la Musique*, I, c.

(5) Pour les variantes tout à fait analogues de l'octosyllabe dans la versification arabe, cp. M. Hartmann, *Metrum und Rhythmus : die Entstehung der arabischen Versmasse*, 1896, p. 25 et suiv.

(6) Mirambel, *Essai sur l'accent néo-grec et la tendance rythmique de la langue*, Revue Internationale des Etudes Balkaniques, I, p. 140-55.

retrouve, dans une certaine mesure, dans la prose aussi. Prenons, au hasard, la phrase suivante de M. Tudor Vianu :

Literatura | înjghebată | în jurul | poeziei | lui Eminescu | a în-
trunit | până acum | în cea mai mare | parte a ei | o seamă de |
contribuții | uneori | prețioase | dar în | definitiv | streine | de objec-
tul | propriu și | esențial | al criticii | literare¹ | |.

Sur 21 groupes (sections) rythmiques on trouve 6 « paeon tertius » auxquels il faut ajouter encore deux autres pieds « surcomposés » : |literatura| ([-] - - -) et |lui Eminescu|. Une seule section descendante (parte a ei), quelques amphibraches (în jurul), etc., constituent le tissu rythmique de cette période assez harmonieuse. Remarquons encore que chez le même auteur les phrases et surtout les périodes plus longues se terminent souvent par un « paeon tertius² », rythme auquel tendent même une série d'expressions prépositionnelles du type « Dela Nistru până la Tisa ». Un des problèmes les plus intéressants de la philologie balkanique serait d'étudier les schémas rythmiques particuliers aux diverses branches de cette communauté linguistique.

Pour citer un autre exemple au sujet de la « superstructure », comparons l'alexandrin français au vers de 12 syllabes du hongrois. Le mètre de l'alexandrin est encore toujours très discuté et les théoriciens de la versification sont loin d'être d'accord sur ce point³. Abstraction faite de la rime⁴, ce mètre se compose de 12 syllabes, avec une césure médiane après la sixième. Chaque hémistiche se divise encore en deux parties de longueur variable (3/3/, 4/2, 2/4, etc.). On arrive ainsi à un vers à quatre temps (ou plus rarement, à trois temps, cp. le trimètre romantique). Chaque section métrique est caractérisée par une préférence très marquée des mesures ascendantes, ce qui s'explique, bien entendu, par l'allure oxytonique du système d'accentuation du français d'aujourd'hui. C'est précisément par là que l'alexandrin français diffère de l'alexandrin hongrois. Celui-ci, à son tour, est composé

(1) T. Vianu, *Poesia lui Eminescu*, Ed. Cartea Românească, p. 5.

(2) *Ibid.* p. 16-18.

(3) Selon M. J. Schmidt qui s'appuie sur la théorie de Sàran, Corneille aurait écrit des « Doppelvierer » (4/4 + 4/4) et Racine, des « Doppeldreier » (3/4 + 3/4), cf. *Die rhythmische Gestalt des Alexandriners bei Corneille und bei Racine*, Zsch. f. frz. Spr. u. Lit. LIII, p. 43.

(4) Il est curieux que déjà en 1763 M. A. Bouchaud ne considère pas la rime comme un élément indispensable du vers français, v. *Essai sur la poésie rythmique*, Paris, p. 140.

aussi de 12 syllabes, de 2 hémistiches et de 4 sections métriques avec la différence qu'en ce cas-là ces groupes sont de caractère nettement descendant. Voilà pourquoi, ce mètre une fois établi, on a raison de dire qu'« en écrivant une tragédie classique, certaines formes rythmiques¹ sont déterminées *a priori*, trame sur laquelle on tisse² ». Cependant l'alexandrin français présente, comme l'octosyllabe roumain, un type de réalisation rythmique qui revient avec une fréquence toute particulière : c'est l'*anapeste*. M. Jousse l'appelle « le rythme automatique du français³ » et M. Lote reconnaît aussi que « c'est un des pieds fondamentaux du vers⁴ ». Il va sans dire que ce n'est pas par hasard que les Grecs ont créé des dactyles et les Français des anapestes⁵. Ces formules rythmiques sont étroitement liées au caractère de l'accentuation dans ces deux langues. Voici une strophe de Baudelaire, toute classique dans sa structure métrique et rythmique :

La Nature | est un temple || où de vivants | piliers
 L'aisent parfois | sortir || de confu | ses paroles,
 L'homme passe | à travers || des forêts | de symboles
 Qui l'obser | vent avec || des regards | familiers.

(Correspondances⁶.)

Il est évident que cette strophe, qui présente des iambes (sortir), des crétiques (l'homme y passe), etc., est dominée par la

(1) Selon notre terminologie il faudrait dire « métriques ».

(2) P. Servien, *Sur les rythmes toniques du français*, Paris, 1925, p. 77.

(3) M. Jousse, *Étude de psychologie linguistique*, Paris, 1925, p. 187.

(4) F. Lote, *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, Paris, 1913-14, t. I, p. 68.

(5) M. Jousse, *o. c.*, p. 188.

(6) Il convient de rappeler que les recherches de phonétique expérimentale ont également mis en évidence l'existence réelle de l'anapeste quantitatif du vers français, dû à un allongement extra-phonologique des voyelles accentuées :

Heureux | qui, satisfait de son hum | -ble fortune

durée 23 [86] 26 25 24 [66] 25 24 [53] 24 24 [53] (24)

intensité 6 [21] 4 3 7 [12] 3 4 [13] 4 4 [12] (4),

cf. E. Landry, *La Théorie du rythme*, Paris, 1911, p. 297, Grammont, *Le vers français*, Paris, 1904, p. 87.

fréquence de l'anapeste, « superstructure » caractéristique de l'alexandrin.

Voici maintenant quatre vers de Jean Arany :

$\overset{/}{\text{Cs}}\overset{/}{\text{illag}} \overset{/}{\text{es}}\overset{/}{\text{ik}} | \overset{/}{\text{f}}\overset{/}{\text{öld}} \overset{/}{\text{re}}\overset{/}{\text{ng}} || \overset{/}{\text{j}}\overset{/}{\text{ött}} \overset{/}{\text{é}}\overset{/}{\text{ve}} \overset{/}{\text{cs}}\overset{/}{\text{ü}} | \overset{/}{\text{d}}\overset{/}{\text{á}}\overset{/}{\text{knak}}$
 $\overset{/}{\text{I}}\overset{/}{\text{hól}} \overset{/}{\text{én}} | \overset{/}{\text{i}}\overset{/}{\text{hól}} \overset{/}{\text{én}} || \overset{/}{\text{p}}\overset{/}{\text{ör}}\overset{/}{\text{ö}}\overset{/}{\text{ll}}\overset{/}{\text{y}}\overset{/}{\text{e}} \overset{/}{\text{v}}\overset{/}{\text{i}} | \overset{/}{\text{l}}\overset{/}{\text{á}}\overset{/}{\text{gnak}}$
 $\overset{/}{\text{S}}\overset{/}{\text{arkam}} \overset{/}{\text{alá}} | \overset{/}{\text{én}} \overset{/}{\text{a}} || \overset{/}{\text{f}}\overset{/}{\text{el}}\overset{/}{\text{le}}\overset{/}{\text{g}}\overset{/}{\text{e}}\overset{/}{\text{k}}\overset{/}{\text{et}} | \overset{/}{\text{h}}\overset{/}{\text{aj}}\overset{/}{\text{t}}\overset{/}{\text{om}}$
 $\overset{/}{\text{N}}\overset{/}{\text{incs}} \overset{/}{\text{é}} \overset{/}{\text{sz}}\overset{/}{\text{é}}\overset{/}{\text{les}} | \overset{/}{\text{f}}\overset{/}{\text{öld}}\overset{/}{\text{nek}} || \overset{/}{\text{ü}}\overset{/}{\text{ra}} \overset{/}{\text{k}}\overset{/}{\text{i}}\overset{/}{\text{v}}\overset{/}{\text{ül}} | \overset{/}{\text{r}}\overset{/}{\text{aj}}\overset{/}{\text{t}}\overset{/}{\text{am}}^1.$

Il est facile de constater que l'alexandrin hongrois est caractérisé par la fréquence, non pas de l'anapeste, mais du choriambre. L'exemple d'Arany nous permet aussi de préciser davantage la notion de « superstructure ». Dans *jött éve csudáknak* (l'année des prodiges est venue) la réalisation effective est $\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}$, type derrière lequel plane l'idée du choriambre : $\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}$. Dans ce cas, cette possibilité rythmique caractéristique est nettement superposée à la réalisation acoustique du vers. En d'autres termes, le vers (ou plutôt l'hémistiche) comporte trois plans différents de structure prosodique :

mètre $\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} [\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}]$
 rythme $\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}$
 superstructure $\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}$.

Voici nos conclusions sur les vers que nous avons rapidement analysés :

1) L'octosyllabe roumain a le même mètre que l'octosyllabe hongrois, avec la différence que celui-ci se réalise, la plupart du temps, par une forme rythmique ayant l'accent sur la première syllabe ($\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}$), tandis que celui-là se transforme plutôt en un schéma dit « paeon tertius » ($\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}$).

(1) Strophe tirée de la trilogie épique d'Arany sur Attila.

(2) Il va sans dire que les possibilités rythmiques de l'alexandrin français ou hongrois distinguent ces vers d'avec un mètre aussi invariable que celui de « Mortua est » d'Eminescu :

$\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}$

Făclie de veghe | pe umezi morminte (Pour l'origine probable de ce mètre cf. Aug. Scriban, *Hiatus, elision und synalephe dans le vers roumain*, Halle, 1903, p. 38). Pour un mètre analogue en bulgare, v. les exemples du type suivant :

$\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}} | \overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}\overset{/}{\text{—}}$

Извака : О Боже ! // О адска пазмама (Vazov, Воловъ, Епос. на забравенитѣ, p. 57).

2) L'alexandrin français est comparable à l'alexandrin hongrois. Les deux vers ne diffèrent entre eux que par la place de l'accent à l'intérieur des mesures (type ascendant : français ; type descendant : hongrois) ; là, on trouve plutôt des anapestes, ici, des choriambes. Ces deux types de section rythmique constituent la superstructure des mètres analysés.

*
* *

En ce qui concerne l'application pratique des principes que nous venons de formuler, il paraît que, dès maintenant, la distinction du mètre et du rythme nous permettra de ne pas serrer tous les vers d'un poème dans le moulage uniforme d'un seul et même mètre interprété mécaniquement, et de pénétrer, dans une certaine mesure, la formation des réalisations rythmiques. Il ne nous suffira plus d'indiquer sommairement que, dans le « Serpent » de Valéry, « freilich ist... die Volkstümlichkeit des Ächters durch stärksten Gebrauch der schwebenden Betonung und des Enjambements sinnvoll kompliziert¹ ». Nous sommes de l'avis de Sievers, selon lequel « es ist unzulässig, dass der Metriker die einzelnen Teile eines Dichtwerks, die sich etwa ohne Zerstörung seines Charakters ausscheiden lassen (also Verse, Strophenteile, ganze Strophen) gewissermassen aufbaue² ».

La question la plus difficile à trancher est de savoir dans quelle mesure l'artiste est conscient de la formation prosodique de ses vers. A cet égard, les opinions se divisent. Selon Vielé-Griffin, « le poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être sans qu'aucun « législateur du Parnasse », ait à intervenir³ ». M. P. Valéry est, au contraire, d'avis que « le poète, sans le savoir, se meut dans un ordre

(1) J. Schmidt, *Die Neueren Sprachen*, XXXIX, p. 210.

(2) E. Sievers, *Zur Rhythmik und Melodik d. nhd. Sprechverses*, 1912, p. 38, cf. l'avis de M. O. Walzel : « Ich strebe durchweg nach einer höheren Mathematik der Form, möchte grundsätzlich die Bauweisen der Wortkunst bestimmen. Gewiss dient dazu auch alle Ergründung der Metrik, fernerbei ungebundener Rede die Feststellung des verwerteten Rhythmus, zumal das sogenannten Numerus... », *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926, p. 103.

(3) Cité par J. Hytier, *Les techniques modernes du vers français*, Paris, 1923, p. 30.

de relations et de transformations possibles, dont il ne perçoit ou ne poursuit que les effets momentanés¹ ». Il est certain que l'artiste créateur et, dans notre cas, le poète, a à s'occuper non seulement de la réalisation rythmique de tel ou tel mètre, mais aussi de la *ligne phonique* de son vers. Dans ce sens, paroles et rythme restent inséparables : ils s'opposent comme matière linguistique au mètre abstrait et impersonnel.

Cela dit, il va de soi que la tâche du théoricien ne peut être autre chose que d'essayer de déterminer comment se cristallisent, dans l'expression verbale liée à la réalisation rythmique, les intentions personnelles du sujet parlant qui, dans ce cas, est identique au poète. Ces intentions, que le poète poursuit comme des « effets momentanés », constituent la base fonctionnelle du rythme poétique². C'est en vertu de l'idée de fonction dans la création poétique que la phonologie comme linguistique fonctionnelle par excellence a droit de réclamer pour elle une bonne part des questions de versification.

Cependant l'idée du rythme dépasse, comme on sait, la littérature et la poésie. « Le rythme n'appartient à personne, à aucune « spécialité », il fait partie intégrante de notre être et de la nature³. A un degré plus évolué de la civilisation, « ars metrum fecit ex rythmo ». Le poète se soumet à cette tradition qui lui est parvenue par l'intermédiaire de la musique⁴. Il se sert de ce canevas de caractère collectif comme le sujet parlant se sert du langage.

(1) *Nouvelle Revue Française*, 1935, p. 35. Cf. « Il est curieux de remarquer que dans le « Cimetière Marin » cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était décasyllabique (c'est ici que le poète identifie ce schéma à un mètre connu !), et je me fis quelques réflexions sur ce type fort peu employé dans la poésie moderne ». Préface de P. Valéry pour le *Cimetière marin* (éd. G. Cohen, p. 23-4).

(2) Cf. Sievers, o. c., p. 55.

(3) L. Forel, *Le Rythme, étude psychologique*, 1920, cité par Kossmann, *Niederländisch versrythme*, p. 175.

(4) Le rythme naturel évolue généralement vers la danse et la musique (chant) et ensuite vers la poésie. Verrier n'hésite pas à reconnaître que « toute poésie primitive est chantée » (*Le vers français*, III, p. 9) et Schroeder a déclaré que « im Anfang war der Rhythmus » (*Griechische Singverse*, Leipzig, 1924, p. 3), cf. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, I, 20. Pour une opinion contraire, cf. L. Pound, *Poetic origins and the ballad*, 1921, chap. I.

Il brode sur lui ; dans cette opération, analogue à la parole, c'est la nature du mètre en question qui lui permet plus ou moins de variété dans l'expression. Le mètre est *impersonnel*, le rythme, au contraire, *personnel, subjectif, quelque chose de profondément vécu.*

(Budapest.)

LADISLAS GÁLDI.
