



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

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

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

### **Usage guidelines**

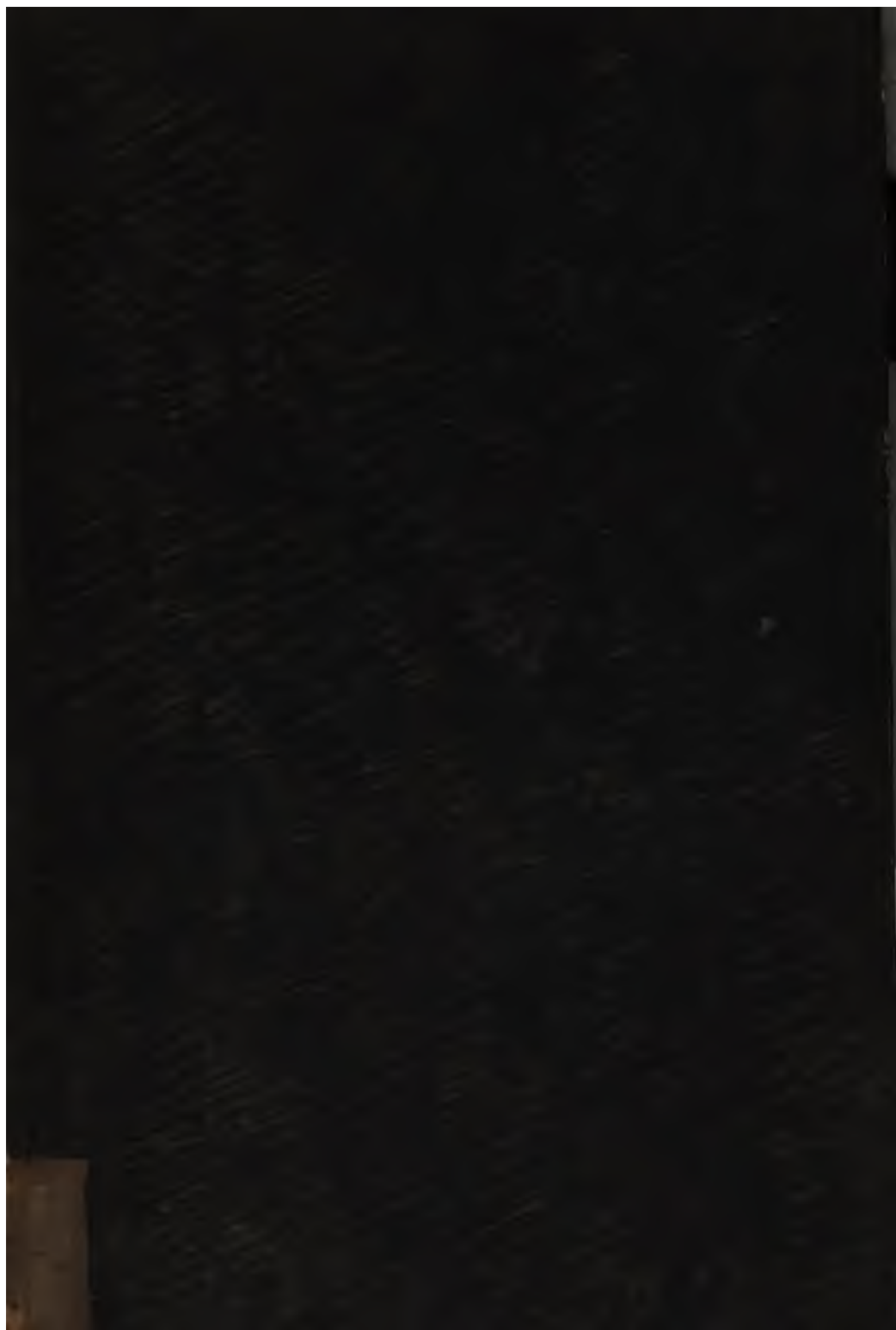
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent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

We also ask that you:

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

### **About Google Book Search**

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



5076 01



600093597\$

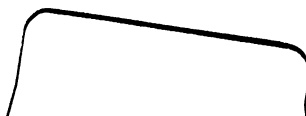
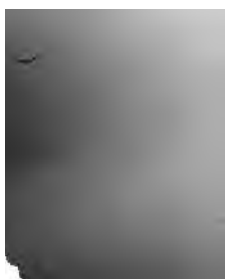


Vertical line of text or a scanning artifact on the left side of the page.

5076 22



600093597\$

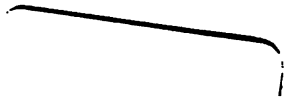




5016 02



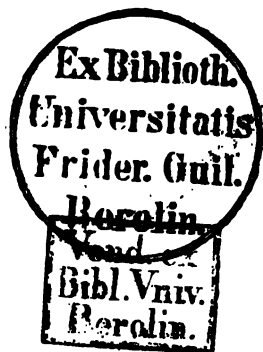
600093597\$











**PRÉCIS**

D'UNE

**THÉORIE DES RHYTHMES**

---

**PREMIÈRE PARTIE**

---

PAR

**LOUIS BENLŒW**

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DIJON

---

**PARIS**

**LIBBRAIRIE DE A. FRANCK**

67, RUE RICHELIEU

LEIPZIG

**A. FRANK'SCHE VERLAGSHANDLUNG**

(ALB. L. HEROLD)

—  
**1862**

# RHYTHMES FRANÇAIS

ET

# RHYTHMES LATINS

POUR SERVIR

D'APPENDICE AUX TRAITÉS DE RHÉTORIQUE

PAR

**LOUIS BENLÉW**

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DIJON

---

PARIS

LIBRAIRIE DE A. FRANCK

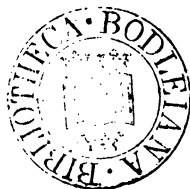
67, RUE RICHELIEU

LEIPZIG

A. FRANCK'SCHE VERLAGSHANDLUNG

(ALR. L. HEROLD)

1862



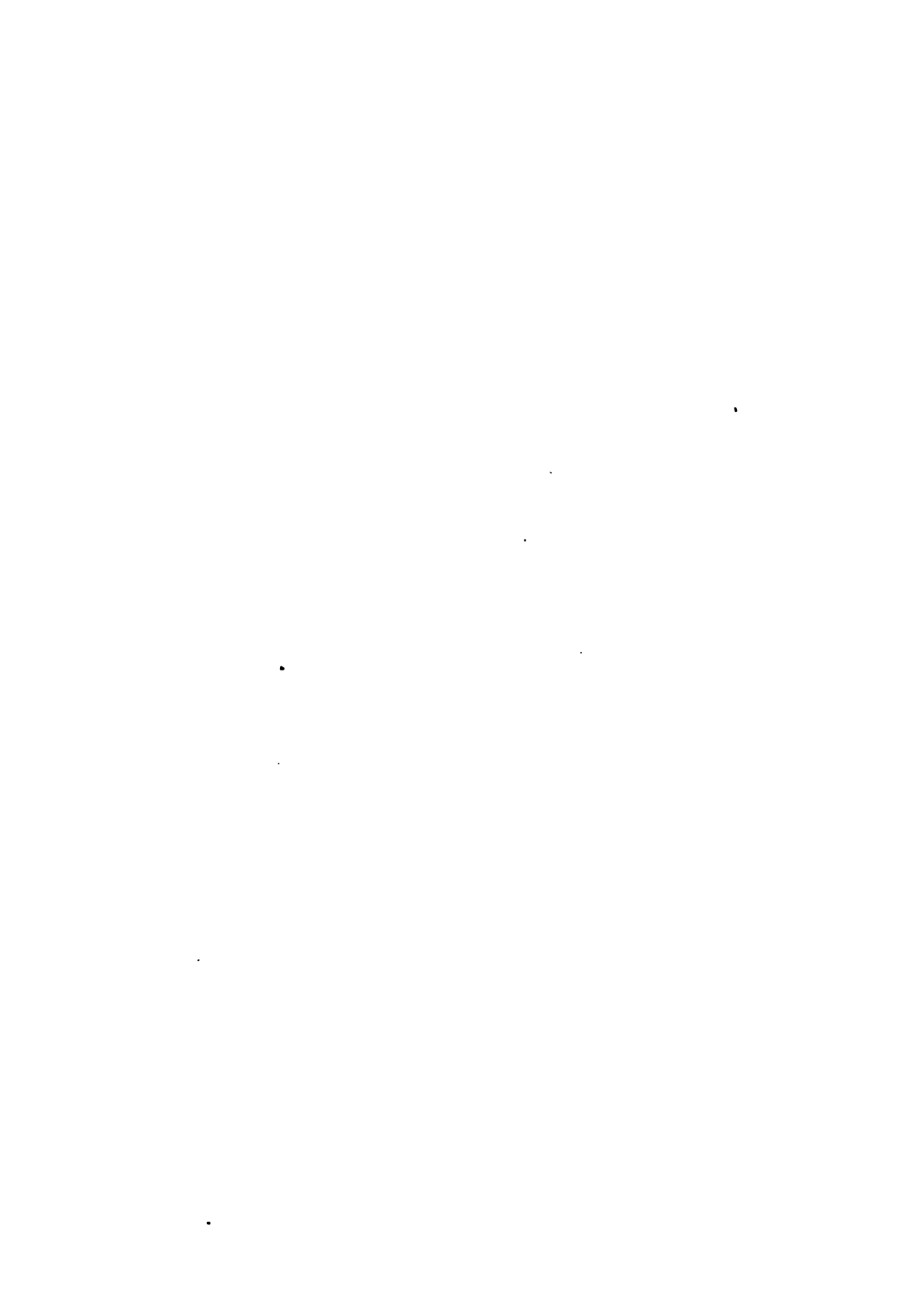
293. e. 173.

Ex Biblioth.  
Universitatis  
Frider. Guil.  
Berolin.

Vend. ex  
Bibl. Univ.  
Berolin.

*A M. Désiré Huisard*

*de l'Académie française*



Je suis heureux de vous offrir cet ouvrage, Monsieur, à vous qui n'avez pas craint jadis de défendre seul contre les ambitions des novateurs littéraires la supériorité du grand siècle, et qui aujourd'hui, au sein du haut établissement que vous dirigez, veillez avec tant d'autorité au maintien de ces belles études classiques, faites plus que toute autre chose pour fortifier les traditions des meilleurs et des plus beaux esprits de notre nation. L'antiquité grecque et latine est une des sources vives où se renouvelle incessamment la sève de notre langue vieillissante. C'est pourquoi il importe que les générations à venir soient élevées par des maîtres formés à cette saine et forte école.

L'enseignement des langues anciennes ne saurait donc être ni trop complet ni trop approfondi. C'est là votre pensée intime, Monsieur, et j'ai cru aller au-devant d'elle en vous présentant aujourd'hui la première partie d'un volume qui traite d'un sujet négligé dans nos lycées et dans nos facultés. Je voudrais démontrer entre autres choses que les odes de Pindare renferment de nobles et magnifiques harmonies, et non pas seulement une prose agréablement cadencée; mais auparavant je voudrais faire connaître mieux qu'on ne l'a fait encore la structure du vers latin, et même celle du vers français. Cette prétention peut sembler outrepassante de ma part; cependant, me fussé-je trompé de route, ce que je ne crois pas, j'oserais espérer encore que votre bienveillance me restera acquise: vous savez, Monsieur, que je suis avant tout un homme de bonne volonté et de « bonne foi ».

Vous trouverez dans les pages qui suivent quelques nouveautés



qui pourront vous paraître hardies. Pourtant mon intention n'a pas été de « faire du nouveau ». Loin de là. Les doctrines que j'expose sont connues en Allemagne, et développées dans bien des livres gros et petits. J'ai essayé d'y mettre, avec quelques-unes de mes idées, un peu de la clarté et de la précision de la pensée française ; la matière étant difficile et compliquée, je ne me flatte pas d'avoir réussi partout. Souvent je n'ai eu qu'à me citer et à me copier moi-même, nécessité fâcheuse à laquelle je n'ai pu assez me soustraire. Bien des points de la première partie ont été élucidés dans mon *Accentuation des langues indo-européennes* et dans la *Théorie générale de l'accentuation latine* que j'ai publiée avec la collaboration du savant commentateur d'*Eschyle*, mon camarade Henri Weil, de Besançon. En général je n'ai emprunté à ce dernier livre que ce qui m'appartenait ; le travail de mon ami m'a fourni huit pages importantes (p. 62-70) que je lui restitue ici publiquement. Dans la seconde partie, qui traite des rythmes grecs, je reproduis la substance des ouvrages de MM. Rossbach et Westphal, et dans la troisième, qui embrasse les rythmes des peuples du Nord et de l'Asie, j'ai eu aussi recours aux savants les plus compétents. Enfin, je me suis efforcé de faire un livre qui, en comblant une lacune dans notre enseignement, puisse être consulté avec fruit par nos professeurs et nos licenciés, et dont les parties élémentaires soient à la portée même de nos bons élèves de rhétorique. J'ai voulu être utile, rien de plus. Un tel livre, je le sens bien, n'est pas fait pour la foule, il n'est pas fait non plus pour ces esprits trop délicats qui jugent *naso adunco*, et même rejettent avec dégoût tout ce qui de près ou de loin ressemble à l'érudition. Qu'y faire ? Dédaigner tous ces dédains, si je puis espérer votre approbation.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus respectueux.

LOUIS BENLOEW.

La question des rythmes est une question à peu près nouvelle en France. Quoique dans les derniers temps plusieurs savants aient écrit sur la prosodie française, sur la construction des vers grecs et latins (1), il n'existe encore aujourd'hui aucun ouvrage complet et faisant autorité sur ces matières, aussi difficiles que délicates. C'est de cet inconvénient que parut frappé en 1855 feu M. Fortoul, alors ministre de l'instruction publique en France, quand, en examinant les phases parcourues dans notre pays par la poésie et les beaux-arts, il rencontra cette question sur son chemin. Ayant su que je m'en étais occupé beaucoup, et que je l'avais étudiée dans les universités de l'Allemagne sous des hommes tels que Auguste Bœckh et Godefroy Hermann, M. Fortoul me manda à Paris, et me chargea de présenter dans le plus bref

(1) Nous citerons surtout les ouvrages si importants et si considérables de M. Vincent, membre de l'Institut.

délai un résumé succinct de l'histoire des rythmes. Mais, malgré ma diligence et tout en m'efforçant de condenser dans quelques pages la substance de bien des volumes, le temps s'écoula. Le premier mémoire fut suivi d'un second, le second d'un troisième. Sur ces entrefaites, M. Fortoul mourut. Je fis connaître à Son Exc. M. Rouland le point où en étaient arrivés mes travaux, et, encouragé par lui, je les repris avec ardeur et je terminai l'ouvrage. Cet ouvrage va être livré sous peu à la publicité. Je ne prétends pas en faire aujourd'hui devant cette docte assemblée l'analyse même sommaire. Je me bornerai à lui soumettre une courte introduction, dans laquelle j'ai essayé d'exposer la nature de la question dont M. Fortoul m'avait demandé la solution.

---

## VUE GÉNÉRALE DU SUJET

Lu à la Sorbonne dans la séance publique des sociétés savantes du 3 novembre  
1861 (section d'histoire et de philologie ; président, M. Amédée Thierry).

---

L'histoire des rythmes se rattache intimement au développement des langues ; celles-ci nous indiquent comme par un calque la marche de l'esprit humain. En les examinant de près, en étudiant leurs évolutions successives, on y reconnaît un progrès incessant de la complication à la clarté, de la synthèse à l'analyse, d'un système de formes riches, pleines, harmonieuses, œuvre de l'instinct et d'une imagination puissante, à la constitution presque algébrique de la parole et de la phrase. Le progrès se manifeste plus particulièrement dans les phases qu'ont dû traverser les idiomes les plus parfaits du globe, désignés par le nom d'indo-européens ; on en trouve des traces non équivoques dans les langues sémitiques, et le chinois même, malgré son organisme original et son apparente immobilité, n'a pu s'y soustraire complètement. Si nous appliquons ce contraste de la synthèse et de l'analyse, ou, pour parler d'une manière plus générale, de l'instinct et de la raison, qui éclate dans les langues, aux différentes époques de l'histoire

de notre race, il s'appellera jeunesse et maturité; si nous l'appliquons aux religions, aux philosophies, aux idées, qui ont régné jadis et qui règnent maintenant, il s'appellera matérialisme et spiritualisme. Si nous le recherchons dans la forme qu'ont revêtue autrefois la poésie et la littérature, dans les harmonies du langage humain, dans les rythmes du vers et de la belle prose, il se reproduira dans les principes opposés de la quantité prosodique et de l'accentuation.

La quantité indique la durée, le poids des syllabes; elle forme avec la *qualité* des sons (1), le corps du mot, comme l'accent en forme l'âme. L'accent est le représentant de son unité; il est cet éclair qui éclate sur une de ses syllabes, mais qui illumine toutes les autres de son reflet. Comme la matière et l'esprit, quoique opposés, coexistent pourtant dans l'homme, de même la quantité et l'accent, quoique ce soient des principes contraires, coexistent dans la même langue, dans le même mot. Nous ne pouvons nous figurer un mot, quelque peu étendu, quelque faible qu'on le suppose, qui ne soit mesuré par le temps, ou prononcé avec une certaine intonation de la voix. Mais si quantité et accent sont des principes corrélatifs, et par conséquent coexistants, il ne s'ensuit pas qu'ils aient tenu toujours le même rang dans les langues, qu'ils y aient joué toujours le même rôle. Tout au contraire; ils réagissent constamment l'un contre l'autre, ils se disputent la prééminence, et c'est l'étude de leur lutte qui nous a livré le secret de l'histoire du langage humain, en nous faisant assister à la chute défi-

(1) C'est dans la différence des consonnes et des voyelles, dans la différence des consonnes entre elles (*c, p, t, s*), et dans la différence des voyelles entre elles (*a, i, e*), que consiste la qualité des sons.

nitive de la quantité, et au triomphe de l'accent, principe logique et intellectuel.

En effet, de même que, dans l'enfance de l'homme et dans l'enfance des peuples, c'est le développement matériel, ce sont les besoins physiques qui prédominent, de même, dans cette croissance prodigieuse des langues primitives, toutes les forces vives de l'instinct contribuent à hâter « l'épanouissement corporel des mots ». On les voit naître, grandir, grossir, se revêtir de ces appareils flexibles, organiques, multiformes, qui indiquent autant de nuances délicates de la pensée, et que la grammaire désigne par les noms de déclinaison, conjugaison, composition, etc. Mais lorsque le système grammatical de la langue est établi sur ses assises, lorsque la puissance créatrice de l'instinct est épuisée, l'activité sourde du principe intellectuel, qui était resté imperceptible jusqu'alors, comme la pointe de l'embryon dans l'œuf, commence à se faire sentir. L'accent — car c'est lui qui est l'expression de ce principe — réagira vivement contre cette enveloppe riche et épaisse de la pensée, qui constitue en partie le mot primitif; organe de clarté et de simplification, il s'efforcera de la rendre plus mince, plus diaphane, il l'usera, il la rejettera. Il montrera l'âme du mot pour ainsi dire à nu, en faisant ressortir la syllabe importante, sur laquelle il se pose, en détruisant ou en affaiblissant toutes les autres. Il donnera naissance à un nouveau système grammatical fondé sur des bases raisonnables et presque algébriques. Il déplacera l'axe de la langue, qui aura achevé sa marche semi-circulaire, et qui sera arrivé au pôle opposé; car la pensée aura soumis la forme, car — pour nous servir d'une locution populaire — la lame aura usé le fourreau.

Faisons instantanément l'application de ces vérités

générales à la question plus spéciale des rythmes. Dans ce vers de Racine :

Oui, je viens dans son temple adoré l'Éternel,

nous reconnaissons quatre syllabes *fortes* : ce sont les syllabes sur lesquelles la voix appuie avec une certaine intensité, les syllabes que l'esprit français juge être les plus importantes, les syllabes *accentuées* en un mot. Toutes les autres syllabes que nous n'avons pas marquées de l'aigu sont *faibles*. Toutefois ces syllabes ont une certaine durée, une certaine quantité prosodique. Qui voudrait nier que « oui » est un mot plus considérable que « je », que la première syllabe de « temple » présente plus de corps que la seconde, que la première de « Éternel » est la plus courte des trois ? Les anciens connaissent déjà ces distinctions. Denys (sur la composition des mots)<sup>(1)</sup> nous apprend qu'une simple voyelle (ο) est plus brève que cette même voyelle précédée d'une consonne (ρο), que deux consonnes l'allongent davantage (τρο), que même une troisième peut ajouter à l'étendue de la syllabe (στρο dans στροφή), sans que la syllabe devienne longue pour cela. Elle ne le sera que lorsque de brève la voyelle deviendra longue (στρο̄-μχ), ou bien lorsqu'il y a position (στρο̄μχος). Dans nos idiomes modernes nous ne connaissons plus de position ; notre voix glisse rapidement sur les mots « dans », « son », quoique le concours des consonnes à la fin et au commencement (« dans son » et « son temple ») les eût rendus *longs* pour l'oreille d'un Grec ou d'un Romain. Bien plus, nous n'avons plus de voyelles réellement longues, puisque les diphthongues elles-mêmes s'abrègent dès que l'accent ne les relève pas. *Oui* peut être considéré comme une

(1) *De compositione verborum*, cap. XV.

brève ; l'ablatif d'*auctumnus*, *auctúmno*, est un molosse en latin (---), tandis que déjà l'italien *autúmno* n'est plus qu'un amphibraque (v-v) ; la diphthongue a cessé d'y être longue. En revanche la voyelle la plus brève, la plus insignifiante, peut s'allonger, ou, pour mieux dire, devenir forte, dès que l'accent vient s'y poser. Qu'y a-t-il de plus facile, de plus fugitif que le pronom *me* dans *lasciármene* ? et cependant tout le poids de la voix s'y porte dans le célèbre vers du Dante :

Per mé si va nella città dolente.

Ainsi, ce qui après le nombre des syllabes détermine le rythme français, c'est l'accent. La quantité prosodique continue sans doute d'exister, mais elle n'a plus aucune influence, elle est complètement subordonnée à l'accent. Si ce dernier joue un rôle si important dans la langue française, si faiblement accentuée, il doit être plus puissant encore dans la facture des vers italiens et espagnols. Quant aux rythmes, qui règnent dans la poésie des peuples du Nord (1), tout le monde sait que l'accent en est l'unique arbitre, puisque son empire n'y est plus limité par le nombre des syllabes.

On peut affirmer d'avance que la loi qui préside à la rythmique des peuples modernes ne peut s'appliquer aux mètres des anciens, et à des langues où domine le développement fatal de la forme, où la pensée ne s'est pas encore dégagée de l'enveloppe matérielle. Si nous lisons ce vers de Virgile :

Itáliam fáto prófugus, Lavináque vénit,

avec les accents que lui assigne la prononciation latine telle qu'elle nous a été transmise par l'autorité irréfra-

(1) De l'Accentuation dans les langues indo-européennes, p. 290.





Leur voix appuyait avec force sur les longues; mais l'accent ne pouvait les abrégier, pas plus qu'il ne pouvait allonger les brèves. Qu'est-ce que c'était donc que cet accent, et comment devenait-il sensible à l'oreille? C'était— les mots *ac-centus*, *προς-ᾠδή*, le disent assez— un chant, qui accompagnait le discours, et ce chant, moins varié que celui de la musique proprement dite, pouvait cependant atteindre l'intervalle d'une quinte (1). Il est facile de faire comprendre, au piano, même à quelqu'un qui ignorerait le solfège, qu'une croche ( $1/8$ ) peut être prononcée d'une voix beaucoup plus *aiguë* qu'un quart de mesure, sans que pour cela la première gagne en durée, ou que le son plus sourd avec lequel le dernier pourrait être chanté lui en fasse perdre.

Il résulte de ce qui précède que nous ne pouvons nous faire qu'une idée très imparfaite de la manière dont les anciens parlaient, et surtout de la manière dont ils récitaient leurs vers. Mais quels ont dû être le charme et la puissance d'une harmonie dont l'écho affaibli et lointain enivrait encore les coryphées de la renaissance, leur fit dédaigner la poésie informe de leurs idiomes nationaux, et leur inspira l'ambition téméraire de rivaliser dans la langue de Virgile et d'Homère avec ces maîtres immortels! Il est donc certain que nous sentons encore le mouvement rythmique de l'hexamètre, du trimètre iambique, et même des mètres plus compliqués du lyrisme grec et latin, leur lecture nous cause encore aujourd'hui des sensations agréables; mais ces mélodies d'un autre temps ne sont faites que pour des oreilles exercées et délicates, et doivent rester toujours inaccessibles aux sens des masses. Essayer de les reproduire, aujourd'hui

(1) Denys d'Halicarnasse, *De la composition des mots*, chap. XI.

qu'elles ne peuvent plus trouver un retentissement sympathique, serait une tentative d'autant plus infructueuse, qu'elles sont comprises et senties autrement par nos contemporains savants que par les anciens. Ces essais seraient donc destinés à rester bien au-dessous de l'idéal qu'ils s'efforceraient d'atteindre, et dont nous pouvons entrevoir et deviner mais jamais connaître la beauté. — Nous n'ignorons pas qu'il y a des hexamètres allemands d'une perfection relative; tout le monde a lu la traduction d'Homère par Voss. Mais ces hexamètres ne sauraient être aussi harmonieux que les beaux vers de l'original; sans parler de la dureté de la langue germanique, et du nombre insuffisant de mots iambiques et anapestiques (∪ !, ∪ ∪ !) qu'elle renferme (1), on n'y retrouve pas le double mouvement qui caractérisait la marche du rythme grec; mouvement métrique consistant en syllabes longues et brèves, mouvement musical consistant en syllabes aigües et sourdes. Comme tous les idiomes modernes, l'allemand ne connaît que des syllabes fortes et faibles. C'est quelque chose sans doute que cette langue, grâce à une très forte accentuation, qui fait toujours ressortir le radical des mots et lui subordonne les désinences, puisse imiter de loin, par un travail artificiel, l'hexamètre et d'autres mètres plus compliqués des anciens. L'œuvre de Voss a contribué puissamment à régulariser, à polir, à assouplir et même à enrichir la poésie de son pays. Mais il est douteux qu'elle ait été le meilleur moyen de populariser l'Odyssée et l'Illiade parmi la grande majorité de ceux qui ignorent le grec. Quant à ceux à qui cet idiome est familier, ils préféreront toujours l'original à la tentative savante du traducteur.

On vient de voir que la rythmique des anciens et

(1) *Accentuation*, p. 286.

des modernes est établie sur des bases opposées. Mais l'histoire des rythmes ne doit pas se borner à signaler ce contraste. Les Grecs ont été précédés dans la carrière de la civilisation par d'autres peuples, dont les langues, loin d'avoir déjà franchi la phase du matérialisme, s'y sont au contraire arrêtées et fixées. Elles sont encore trop près de leur berceau pour avoir perdu leurs valeurs prosodiques, et pour distinguer déjà entre des idées importantes et subordonnées, entre des syllabes fortes et faibles. Mais ce qui manque surtout aux peuples qui parlent ces langues, c'est un certain tact et une certaine mesure, l'art de tirer le meilleur parti possible de la richesse de leurs idiomes ou des harmonies naturelles qu'ils pouvaient leur offrir. Ils ne savent pas dégager la quantité de l'accentuation, ils laissent les éléments constitutifs du langage dans leur confusion primordiale. C'est cette confusion qu'ont su déhrouiller les Grecs ; guidés par le plus heureux instinct, ils ont fondé sur la variété infinie des syllabes longues et brèves un système métrique dont l'ampleur, la puissance et la délicatesse n'ont plus été atteintes depuis. C'est par leur théorie célèbre de l'harmonie (*μουσική*) qu'ils ont civilisé le monde, et c'est l'exemple de leur noble culture qui tira la poésie et la rythmique des Romains de la barbarie. Toutefois l'une et l'autre sont restées bien inférieures à leurs modèles, dont elles n'ont jamais acquis la flexibilité, la rondeur, et pour ainsi dire la ténuité élégante. A côté de la métrique des Grecs, celle des Romains a toujours paru un peu rustique et informe. Horace n'osa pas marcher sur les traces de Pindare, et désespéra d'imiter, à l'aide du rude instrument dont il disposait, ces édifices strophiques, si vastes, si grandioses, si merveilleux de complication et de régularité.

Le système de la quantité prosodique dura autant que l'antiquité païenne. Sa chute coïncide avec l'affaïssement des formes classiques, avec l'invasion des barbares, avec l'avènement du christianisme. Si quelque chose peut prouver la nécessité, la fatalité de ces phénomènes, c'est précisément leur coïncidence, et cet enchaînement redoutable auquel sont suspendues les destinées de notre race. La langue latine renfermait dès l'origine des tendances marquées vers l'abstraction, vers la concentration, vers des formes écourtées et plus simples ; les longues et les brèves y flottent un peu incertaines ; l'accent y mine de bonne heure sourdement les bases du système de la quantité prosodique (1). On sait que l'accent est dans la parole humaine un puissant levier de clarté : aussi commence-t-il à acquérir la prépondérance au troisième siècle de notre ère au milieu de ce langage latin rude et corrompu, dans lequel s'entretenait, à Rome, ce mélange confus d'Ibères, de Germains, de Bretons, d'Africains et d'Asiatiques, incapables pour la plupart d'apprendre et de manier facilement la phrase savante, les flexions nuancées et multiples de l'époque classique. Les barbares devaient se faire comprendre en faisant ressortir la syllabe principale, celle que soutenait l'accent. En s'emparant de ces masses pour les moraliser et pour les unir par les liens d'une touchante fraternité, le christianisme à son tour hâta la révolution qui depuis longtemps se préparait dans le langage. Et d'abord il devait parler celui des humbles, des malheureux, de ceux qu'aucune instruction n'avait éclairés, c'est-à-dire le langage rustique de la majorité des populations. Puis, cachant sous des formes religieuses une philosophie hu-

(1) Voyez le chap. III de cet ouvrage, intitulé *Transformation*.

manitaire, il invitait les hommes à se replier sur eux-mêmes, à tamiser pour ainsi dire leurs actes et leurs pensées, à scruter les profondeurs de leur conscience. Ce travail des esprits se refléta aussitôt dans les langues. De même qu'ils abandonnèrent les pompes extérieures de la vie charnelle, les chrétiens repoussèrent aussi les séductions de la poésie harmonieuse des païens et ces cadences molles et mélodieuses du rythme qui chatouillaient les sens et dans lesquelles ils virent autant de pièges tendus par le démon. L'oubli, le mépris de la forme, le solécisme, pouvaient passer quelquefois pour un mérite. On s'adressait au cœur et à l'intelligence; on s'efforçait de montrer la pensée dans toute sa vérité, dans toute sa simplicité, dans toute sa nudité. Or le signe de la pensée dans le mot, c'est l'accent. Si l'étude des idiomes néo-latins pouvait laisser là-dessus le moindre doute, il serait levé par un examen même superficiel des langues germaniques. L'accent s'y attache invariablement au radical, le conserve, le fortifie, et lui assure la prédominance sur des désinences sourdes et amoindries. Celles-ci ont presque disparu en anglais, et la langue de nos voisins d'outre-Manche est devenue en partie monosyllabique sous l'action de ce principe moderne.

Ce principe avait donc réussi, dans les premiers siècles de notre ère, à détrôner le principe plus ancien de la quantité prosodique; mais il n'avait pu l'annihiler du premier coup. Il nous en reste des traces nombreuses dans les dialectes nouveaux, dans les idiomes germaniques du moyen âge, et surtout dans la poésie arabe. L'accent lui-même n'avait pas encore fourni la carrière de sa croissance; il aurait été impossible de fonder sur lui tout un système pareil, par la cohésion, la solidité et la régularité, à celui qui venait de se dissoudre. De là l'état longtemps flot-

tant et informe des littératures de l'Europe régénérée. L'enfance de leur poésie et de leur rythmique fut pénible, à la fois savante et barbare, surtout dans le Nord. Elle ne se termina qu'à l'époque mémorable où les splendeurs de l'art antique furent révélées aux Européens modernes, où Rome et Athènes semblèrent sortir de leurs tombeaux, où la séve des jeunes races, vivifiée par la résurrection d'un passé glorieux, provoqua cette floraison littéraire et artistique qu'on appelle la Renaissance. L'éclat que répandirent les chefs-d'œuvre des anciens fut si vif, qu'il éblouit quelques hommes distingués, et les entraîna à une aberration singulière. Frappés de la pauvreté, de la rudesse ou de la gaucherie de leurs littératures nationales, ils tentèrent de les embellir et de les relever, en y introduisant la métrique d'Homère, d'Horace et de Virgile. Les essais les plus connus sont ceux de l'Italien Claudio Tolommei, qui publia en 1539 ses *Versi e regole della Poesia nuova*; des Français Jodelle, Passerat, d'Urfé et Blaise de Vignères; des Anglais William Webbe (*Treatise on the new Poetry or the Reformed Verse*), Thomas Campion (*Observations on the art of English Poesie*) et Stanghurst (auteur d'une mauvaise traduction de Virgile). Même à une époque plus rapprochée de la nôtre, l'abbé d'Olivet parla gravement de longues et de brèves dans la langue française, Turgot (1) se risqua à faire des hexamètres, et en Allemagne Bodmer et Klopstock firent d'inutiles efforts pour proscrire la rime. En dépit de ces excentricités des lettrés et des éru-

(1) Voici un échantillon de cette poésie trop directement imitée des anciens :

Déjà Didon, la superbe Didon, brûle en secret. Son cœur  
Nourrit le poison lent, qui la consume et court de veine en veine :  
L'indomptable valeur, l'origine illustre, la beauté,  
L'air, le regard, la démarche, la voix du héros qui l'a charmée.

dits, l'influence bienfaisante de la poésie et des lettres anciennes, étudiées et cultivées avec un enthousiasme véritablement fiévreux, se fit sentir de plus en plus. En présence de l'idéal retrouvé, le goût se polit et s'épura, le sens du beau et du noble renaquit et se développa. Enflammés d'une généreuse émulation, des hommes de génie entreprirent de rivaliser avec des maîtres crus inimitables, ils approchèrent souvent de leur perfection, quelquefois ils réussirent à l'égaliser. Ils réussirent, ils recueillirent les applaudissements de la foule, parce qu'ils se servirent des idiomes populaires longtemps dédaignés; et ils s'en servirent avec succès, parce qu'ils ne leur firent pas violence, parce qu'ils ne leur imposèrent pas une quantité prosodique qui, pour ainsi dire, n'existait plus, et que, pour opposer aux anciens classiques des modèles nouveaux, ils eurent recours aux éléments rythmiques que les langues de leur temps pouvaient leur offrir, l'accent et la rime.

---





# RHYTHMES FRANÇAIS

ET

# RHYTHMES LATINS

---

Nous venons de signaler, pour ainsi dire en bloc, la différence qui sépare la rythmique des anciens de la rythmique des modernes. Nous allons montrer maintenant par quelle marche insensible, par quelles dégradations successives, et par quelle loi fatale inhérente à l'esprit de l'homme, cette différence a fini par s'établir, sur quelles preuves s'appuie la lente transformation du vers et du langage, par quelles autorités sérieuses et authentiques elle est affirmée et pour ainsi dire décrite.

Nous procéderons par ordre, c'est-à-dire que nous commencerons par les parties les plus connues de la question. Nous examinerons d'abord les éléments constitutifs du rythme français, que l'on peut considérer comme le plus moderne parmi les rythmes des peuples néo-latins. Nous étudierons ensuite les vers de Virgile, d'Horace, de Phèdre; nous rechercherons si les éléments constitutifs en sont les mêmes, si chacun d'eux y conserve son caractère premier, s'ils n'y concourent pas dans un ordre opposé, dans une mesure et une proportion tout autres, à la formation du rythme. Puis, quand nous aurons établi le rang, la valeur et l'action de ces éléments dans les

vers de l'époque classique, nous montrerons que dans ce rang, cette valeur et cette action il n'y avait rien d'absolu ; que des changements, des altérations importantes ne tardèrent pas à s'introduire dans la rythmique des anciens Romains ; que ces altérations sont prouvées par des aveux involontaires qui échappent à chaque instant aux métriciens et aux grammairiens de la décadence ; que ces altérations, dont les traces peuvent se poursuivre presque jusqu'au premier siècle de notre ère, doivent être considérées comme le point de départ d'une métrique, d'une rythmique nouvelles ; que cette métrique, cette rythmique, se font jour confusément dans les poésies populaires des chrétiens, dans les chants du moyen âge, et qu'elles se perfectionnent et se consolident à l'époque de la renaissance, contemporaine pour la plupart des nations du Midi, du réveil du génie national. C'est ainsi que la fin sera reliée au commencement et que notre tâche sera remplie.

---

## I. DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU VERS FRANÇAIS.

### 1. LA RIME ET LE NOMBRE DES SYLLABES.

On sait que le signe distinctif du vers français est la rime. Toutes les tentatives de s'en passer et d'établir un autre système de versification ont complètement échoué. La rime revient régulièrement après un nombre de syllabes bien comptées et toujours le même dans les genres élevés de la poésie. Mais comme ce nombre peut varier dans les genres légers, et qu'à lui seul il ne saurait con-

stituer le rythme, c'est la rime qui doit occuper le premier rang parmi les éléments essentiels du vers français.

## 2. LA SYLLABE FORTE OU L'ACCENT.

La rime et le nombre des syllabes, voilà ce qui y frappe d'abord, et pendant longtemps on n'y a pas voulu reconnaître autre chose. De nos jours cependant, on s'est convaincu que toutes les syllabes n'ont pas une valeur égale; qu'il y en a que la voix fait ressortir, tandis qu'elle glisse rapidement sur les autres. On a appelé les unes syllabes *fortes* ou *accentuées*; les autres, syllabes *faibles*. On a remarqué aussi que l'*accent* (1), qui aujourd'hui n'est qu'un appui de la voix, frappe dans les polysyllabes français généralement la dernière syllabe, lorsque celle-ci est masculine, et la pénultième, lorsque la dernière contient un *e* muet. Enfin, on s'est aperçu qu'il y a bon nombre de monosyllabes qui ont un sens faible, et que ces mots ne sauraient avoir la même force, le même poids que des monosyllabes renfermant un sens *plein*, comme *bois*, *court*, *pré*, etc. Ainsi dans ce vers de Racine :

Oui, je viens dans son temple adoré l'Eternél,

il est facile de reconnaître quatre syllabes fortes, marquées par l'accent (*viens*, *temple*, *adoré*, *eternél*). Il en sera de même dans celui qui commence la Henriade :

Je chante ce héros qui régna sur la France.

Mais nous trouvons *six* accents dans le vers suivant :

Cieux, écoutez ma voix; terre, prête l'oreille.

(1) Nous ne parlons pas ici des accents consacrés par la grammaire et par l'orthographe, qui sont loin de désigner toujours la syllabe forte, et que nous négligerons quelquefois, pour éviter la confusion.

Il s'ensuit que le *nombre* des accents est *variable* et que leur *place* est *mobile*. Mais ni l'un ni l'autre ne sauraient être abandonnés au hasard. Ainsi chaque hémistiche du vers alexandrin doit renfermer *deux* syllabes fortes, et ne devrait jamais en renfermer plus de *trois*. S'il n'en renferme qu'une seule, le vers languit, comme dans :

*Imaginations* | celéste*s* verité*s*.

Avec *Britannicus* | je me réconcilie.

S'il en renferme plus de trois, le mouvement aura quelque chose de heurté et de violent :

Bois, prés, fontaine*s*, fleur*s* | qui voyé*z* mon teint blême.

### 3. LE TEMPS FORT OU L'ICTUS.

Il ne faut pas confondre avec la syllabe forte un autre élément qui contribue plus encore que celle-ci au mouvement harmonieux du vers, je veux parler du *temps fort*. Lui aussi se fait sentir, comme l'accent moderne, par un appui, un coup de la voix; et lorsque, comme cela arrive très-souvent, il vient se poser sur la syllabe accentuée, il échappe complètement à l'observateur superficiel. Ce n'est que lorsqu'il vient frapper une syllabe faible qu'il devient sensible même à l'oreille la moins exercée. Nous sommes choqués par la chute de ce vers de Corneille :

Ainsi que la naissance, ils ont les *esprits bas*,

ou par celui-ci, qui est du même auteur :

Je suis Romaine, hélas ! puisque mon *époux l'est*.

Pourquoi ? parce que la syllabe qui renferme la rime étant nécessairement une syllabe forte, la syllabe qui précède devrait être une syllabe faible. Or, c'est ce qui

n'a pas lieu dans *esprits* et *époux*, qui, comme tous les mots français à désinence masculine, ont l'accent sur la dernière. En prose, rien de plus facile que d'obvier à l'inconvénient qui résulte de deux accents qui se heurtent : on parle un peu plus lentement, et on met un petit intervalle entre : *esprits* et *bas*, entre *époux* et *l'est*. Mais en poésie cet intervalle troublerait le rythme; la voix recule involontairement et se fixe sur la syllabe précédente (1) :

Ainsi que la naissance, ils ont les *esprits bas*.

Je suis Romaine, hélas ! puisque mon *époux l'est*.

Cet appui de la voix sur *esprit*, sur *époux*, nous l'appelons *temps fort*. Si l'on veut se convaincre qu'il est très-souvent en lutte ouverte avec la syllabe forte, on n'a qu'à chanter ou à déclamer en observant tant soit peu les levés et les frappés de la musique. On lira :

Il est un Dieu, devant lui je m'incline,  
Pauvre et content, sans lui demander rien ;

mais on chantera :

Il est un Dieu, devant lui je m'incline,  
Pauvre et content, sans lui demander rien.

Dans : *Dieu* et *content* (même dans *est*), syllabes qui marquent la césure; dans *inclina* et *rien*, qui renferment la rime, syllabe forte et temps fort coïncident et doivent coïncider. Les mots : *demandér rien* présentent un cas analogue à *esprits bas* et à *époux l'est*. Mais les petits mots faibles : *je*, *et*, *lui*, ressortent uniquement à l'aide du temps fort, qui s'appuie sur eux, pour dessiner le rythme, tandis que le mot : *pauvre*, qui a un sens plein,

(1) Nous désignerons le temps fort par la ligne verticale, pour le distinguer de l'accent, auquel nous affectons, comme c'est l'usage, le trait incliné.

se trouve rejeté dans l'ombre. Que l'on lise ces deux vers de Riboutté :

L'air que sa bouche respire,  
La fleur qui naît sous ses pas.

Le premier paraît avoir un rythme dactylique, et répondre exactement au commencement de l'hexamètre :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα.

Le suivant conserve ce mouvement, mais il le fait précéder d'une *anacrouse* (la). Que l'on chante ces mêmes vers, et ils seront aussitôt transformés par le temps fort en trochées de sept syllabes :

L'air que sa bouche respire,  
La fleur qui naît sous ses pas.

Il existe donc une disconvenance très-marquée entre les syllabes fortes et les temps forts, et cette disconvenance paraît nécessaire pour varier le rythme. Mais il est évident que cette disconvenance ne saurait être absolue. A la césure et à la rime, temps fort et syllabe forte coïncident *toujours* ; il n'est pas nécessaire que cette coïncidence se rencontre *ailleurs*. On s'en convainc à la lecture des vers suivants :

Il est un Dieu, devant lui je m'incline,  
Et par droit de conquête, et par droit de naissance.

La rime n'est autre chose qu'une espèce de césure invariable, rendue plus sensible par l'homophonie du son. C'est elle qui, en définitive, règle le rythme ; c'est elle qui nous apprend s'il est iambique ou trochaïque : car, puisque, comme nous l'avons prouvé dans un autre endroit, il ne saurait y avoir en français de mètres compliqués semblables à ceux des Grecs et des Latins ; comme même les dactyles et les anapestes n'y sont pas connus, on ne trouve

dans les vers français que deux espèces de mouvement : le mouvement *ascendant* et le mouvement *descendant*. Or comme la rime renferme le dernier temps fort, la pénultième est nécessairement réputée faible, l'antépénultième sera encore un temps fort, celle qui la précède encore un temps faible, et ainsi de suite. Il s'ensuit que tous les vers à nombre de syllabes pair sont iambiques ou ascendants ; tous les vers à nombre de syllabes impair, au contraire, trochaïques ou descendants :

**MOUVEMENT ASCENDANT**

Vers de deux syllabes :

J'aimai  
Fatmé ;  
Zulmá  
M'aimá ;  
Mais j'ai  
Changé, etc.

Vers de quatre syllabes :

La terre est belle ;  
La fleur nouvelle  
Rit aux zéphýrs.

Vers de six syllabes :

Ah ! d'une ardeur sincère  
Le temps peut nous distraire.  
Mais nos plus doux plaisirs  
Sont dans les souvenirs.

**MOUVEMENT DESCENDANT**

Vers de trois syllabes :

Çà qu'on scéle,  
Écuyér,  
Mon fidèle  
Destrier,  
etc.

Vers de cinq syllabes :

Dans ces prés fleuris  
Qu'arrôse la Seine,  
Cherchez qui vous mène,  
Mes chères brebis.

Vers de sept syllabes :

Jupiter, voyant nos fautes,  
Dit un jour du haut des airs,  
etc.



Lorsqu'en récitant des vers on veut frapper surtout l'intelligence, on appuiera sur les syllabes fortes, en négligeant un peu les temps forts. Lorsqu'au contraire on veut flatter l'oreille, et surtout lorsqu'on veut chanter, on scandera inévitablement. La syllabe forte est inhérente au mot, au sens; elle est toujours la même. Le temps fort est inhérent au rythme, et se pose indifféremment sur des syllabes fortes ou des syllabes faibles, sur des mots à sens plein ou à sens vide. La syllabe forte a une valeur logique, le temps fort n'a qu'une valeur poétique et musicale.

#### 4. QUANTITÉ PROSODIQUE.

Y a-t-il seulement des longues et des brèves en français? Y en a-t-il dans aucune des langues modernes? On peut en douter. Ainsi, dans ce vers :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel,

des mots comme : *dans*, *son*, n'arrêtent pas la voix autant que le simple pronom *me* dans le célèbre tercet du Dante :

Per me si va nella città dolente,

Per me si va nell' eterno dolore.

C'est que l'accent oratoire porte ici sur *me*, qui ne répond pas au français *me*, mais à *moi*. On ne saurait nier toutefois qu'il faut moins de temps pour prononcer *je* que *dans* ou *son*, et que la deuxième syllabe de *Éternel*, quoi qu'elle soit aussi faible que la première, présente, à cause de son étendue plus grande, un peu plus de résistance à la voix. Nous avons fait cette remarque déjà plus haut, et nous avons ajouté que Denys d'Halicarnasse établissait une distinction entre des syllabes qui passaient pour

avoir la même durée aux yeux des métriciens, entre  $\circ$  plus bref que  $\rho\circ$ ,  $\rho\circ$  plus bref que  $\tau\rho\circ$ ,  $\tau\rho\circ$  plus bref que  $\sigma\rho\circ$ , etc. D'autres avaient fait observer qu'une voyelle suivie de deux consonnes est plus longue qu'une voyelle qui n'est suivie que d'une seule (1). Ainsi en français le vers sera d'autant plus léger qu'il renfermera plus de syllabes faibles, comme *je, te, soit*, et des mots qui se terminent par un *e* muet, comme dans :

Que le style soit doux lorsqu'un tendre zéphyre  
A travers la forêt s'insinue et soupire.

Il sera ou plus pesant, quand ces syllabes, ces mots, sont soigneusement évités, comme dans :

Quand de petits ruisseaux  
Traignent languissamment leurs gémissantes eaux ;

ou plus dur, quand à cette absence de syllabes très-faibles viennent se joindre des consonnes heurtées, comme dans :

Ma vigoureuse lime  
D'un clou d'abord meurtri rive, en criant, la cime.

Dans ce vers, un Romain du temps d'Auguste n'aurait trouvé que trois syllabes brèves : la première dans *d'abord*, l'article *la*, la seconde dans *cime*. De même dans :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel,

il aurait envisagé *oui* comme une longue *naturelle* ; il aurait considéré *dans*, *son* et la seconde de *l'Éternel*, comme longues par *position*. La position est chose inconnue des modernes. Il était convenu chez les anciens que la longue équivalait à deux brèves et pouvait être

(1) Denys d'Halicarnasse, *De compos. verb.*, II, 25 ; Long., *Proleg.*, 139 ; Schol. Nephæst., 150, 151 ; Mar. Victor., 2184 ; Quintil., *Instit.*, X, 4, 84 ; Diomède, 461 ; Priscien, 373.

remplacée par elles, circonstance qui occasionnait souvent une grande inégalité dans le nombre de syllabes que leurs vers renfermaient. Ce nombre toujours le même prouve qu'en français la syllabe forte n'est jamais le double de la syllabe faible. Faut-il inférer de tout ce qui précède que les mots de la langue française sont dépourvus de toute quantité prosodique ? La conclusion nous paraîtrait absurde. Autant vaudrait soutenir que les syllabes d'une langue moderne n'ont pas de durée, puisque c'est cette durée même qui est mesurée par la quantité. Mais ce ne sera que justice d'affirmer que ce n'est pas la durée, mais bien la force et l'éclat des syllabes, qui régissent en partie le vers moderne.

La rime, le nombre des syllabes, l'accent ou la syllabe forte, le frappé ou le temps fort, la quantité enfin, voilà tous les éléments des vers modernes ; j'ajouterai : de tous les vers, à quelque langue ou à quelque poésie qu'ils appartiennent. Les versets des psaumes hébreux ne forment qu'une exception apparente, le mouvement du rythme moderne s'y trouve en germe ; ils ne présentent pas d'harmonie matérielle saisissable ; ils ne renferment qu'un certain parallélisme de la pensée, rendu, quoique imparfaitement, par le parallélisme des mots. L'assonance que l'on rencontre dans les poèmes scandinaves n'est qu'une forme rudimentaire de la rime. Faisons nos réserves toutefois. Ces éléments ne se retrouvent pas nécessairement tous à la fois dans les vers de telle ou telle langue, de telle ou telle poésie. Mais en dehors d'eux il n'y a pas de rythme, il n'y a pas d'harmonie possible. Si notre opinion est vraie, le vers de Racine et le vers de Virgile devront être composés d'éléments identiques ; seulement, ces éléments s'y étant combinés dans des proportions tout autres, dans un ordre tout

différent, il en résulta des formes d'harmonie essentiellement différentes. C'est ainsi (pour éclairer notre pensée par une comparaison empruntée à un autre ordre de choses) que dans la chimie organique les mêmes matières mêlées ensemble dans des proportions différentes engendrent des corps aussi différents que le sont, par exemple, la fibrine et l'albumine.

---

## II. DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU VERS LATIN.

### 1. QUANTITÉ PROSODIQUE.

Signalons d'abord ce fait, que la quantité, à laquelle, dans la constitution du vers français, nous avons assigné la dernière place, à cause du rôle peu considérable qu'elle est appelée à y jouer, occupe ici le premier rang. La facture du vers latin se règle invariablement sur la *durée* des syllabes, et non sur leur force et leur éclat. Sans syllabes brèves et longues il ne saurait y avoir de poésie dans les langues anciennes. A cet égard le témoignage des anciens métriciens est unanime (1). On ne comprend pas l'étrange aberration de quelques philologues, qui, contrairement à toutes les autorités, contrairement au bon sens, ont voulu voir dans la prosodie des anciens l'œuvre factice des poètes, comme s'il était possible aux poètes de changer la langue, et, malgré ce changement, d'agir encore sur les masses ! comme s'il n'avait pas été

(1) Aristot., liv. I, fragm. 1; liv. II, 10. Aristid., t. I, 18. Bacchius, 18, etc.

infiniment plus facile pour eux de se servir des mots tels qu'ils les trouvaient, que d'assigner à telle syllabe du mot la valeur imaginaire d'une longue, à telle autre celle d'une brève, et de conserver cette valeur imaginaire aux syllabes du même mot, chaque fois qu'elles se présentaient. Mais, s'il est constant que les mêmes mots ont toujours la même quantité prosodique en poésie, et s'il faut admettre que la prononciation ordinaire du peuple a dû s'accorder, ou à peu près, avec la déclamation poétique, n'y aurait-il pas au moins des mots d'un usage fréquent dans la conversation, affaiblis, usés par cet usage même, qui tiendraient une place autre en poésie qu'en prose? Est-ce que les enclitiques, dont l'accent est si faible en grec, et qui n'en ont pas du tout en latin, conservent leur valeur prosodique même dans la phrase de l'historien et la période de l'orateur? Nous savons de science certaine qu'elles tiennent dans le vers une place aussi considérable que les mots les plus imposants, par exemple :

Soph., *Trach.*, v. 765 :

ξίνων γὰρ ἐξέμιλος ἦδε τις βάσις.

*Ibid.*, v. 1012 :

κατὰ τε δόξα.

Virg., *Æn.*, IX, v. 767 :

Alcandrumque Haliumque Noemonaque Prytanimque.

Ajoutons, maintenant, que même en prose les enclitiques ont dû conserver longtemps intacte leur valeur prosodique, puisque Denys d'Halicarnasse, écrivain postérieur à l'âge classique, en expliquant la quantité de cette proposition de Démosthène : *τοσαύτην ὑπάρξει μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτοῖ τὸν ἀγῶνα*, déclare qu'elle commence par

deux *palimbacchii* suivis d'un crétique. Le crétique est évidemment formé des syllabes *μοι παρ' ὕ*. Après vient un spondée, *μῶν εἰς*, etc. Les petits mots *μοί, παρ', εἰς, τὸν*, ont par conséquent la même quantité en prose et en poésie. Enfin, pour que nous ne puissions douter que toutes les finesses, toutes les fluctuations de la prosodie grecque, se reproduisent en prose, nous rencontrons quelques lignes plus haut, à l'occasion de l'analyse d'une autre phrase : *ὄσσην εὔνοιαν ἐγὼ διατελῶ*, etc., cette assertion, que le premier pied métrique est un *palimbacchius* (*ὄσσην ευ-*), mais que le second peut être considéré soit comme un *bacchius* - - υ (*-νδίαν ἔ-*), soit comme un dactyle - υ υ (*-νδίαν ἔ-*). On sait que la dernière de *εὔνοια* était trouvée brève quelquefois même dans les poètes (1).

Les nombreuses observations que Quintilien fait au neuvième livre, sur la chute des périodes, prouvent encore une fois que la quantité était observée par les Romains, même en prose. Il nous apprend que le crétique fait bon effet au commencement (*creticus est initiis optimus*), et il cite à ce propos cette phrase empruntée au discours *pro Murena* : *quōd precātus a diis immortalibus sum*. Donc *quod* passait pour long par position dans ce passage, à l'époque de Quintilien. Il ne désapprouve pas deux crétiques se suivant à la fin dans la *clausule*, et il choisit son exemple dans le discours *pro Ligario* 38 : *Servārē quā plūrimōs*. Donc *quam*, ainsi que *quod* plus haut, était encore considéré comme long par position.

## 2. LE TEMPS FORT OU L'ICTUS.

Ainsi la versification des anciens est fondée sur la du-

(1) *Εἴτα βαρχετος, εἰ δὲ βούλεται τις, δάκτυλος.*

rée des syllabes, sur la mesure du temps. La brève forme l'unité de mesure, la longue équivaut à deux brèves (1).

Mais il est facile de comprendre que la simple juxtaposition de longues et de brèves ne suffit pas pour faire naître la mesure; ici le concours d'un autre principe est indispensable. Disposez une série de brèves et de longues en groupes prosodiques différant ou non par leur étendue: l'oreille ne saisirait pas le rapport de ces groupes, si aucune autre modification ne venait le déterminer et le préciser davantage. Quelle sera la mesure de ce vers de Sénèque :

Nondum quisquam sidera norat?

Le seul moyen de rendre la mesure sensible est de la cadencer, de l'animer par le rythme. Prononcez ce vers en articulant un peu plus fortement les syllabes que nous allons marquer d'un trait vertical :

Nōndūm quisquām sidérâ nōrât,

vous en ferez un vers anapestique. Appuyez sur d'autres syllabes :

Nōndum quisquam sidera norat,

vous aurez un vers dactylique. Il n'y a pas de mesure sans rythme, il n'y a pas de rythme sans temps fort et temps faible.

Ces principes étaient connus des anciens; les noms différaient, la chose était la même. Le mouvement des vers des anciens est en quelque sorte une danse; très souvent il en est accompagné. Ces vers s'avancent, pour ainsi dire, à pas cadencés, et ces pas s'appellent *piéd*

(1) Ce principe souffre quelques exceptions dans les pièces lyriques qui étaient chantées. Nous en parlerons plus amplement dans la seconde partie de notre publication (*Des Rhythmes grecs*).

(gr. πούς, lat. *pes*). Un pied n'est autre chose que la combinaison d'un levé (ἄρσις) et d'un frappé (θέσις). Ἄρσις veut dire *elevatio*, et marque le temps pendant lequel le pied est levé; θέσις le moment où il se pose à terre (1). Au premier cas il y avait repos (ἠρεμία), au second on entendait du bruit (ψόφος). En un mot, le temps fort se reconnaissait chez les anciens comme chez nous à un effort, à un coup de la voix. Seulement ce coup, cet effort, coïncidait le plus souvent avec la longue :

Ὀ fortunatós nimíum sua sí bona nórint —  
 Fortunátus et ille Deós qui nóvit agréstes.

Les trois premières syllabes de *fortunatos* et *fortunatus* sont les mêmes, et cependant elles ne se prononcent pas tout à fait de la même façon. Dans le premier vers, un léger effort de la voix porte sur *tu*, dans le second sur *for* et *na*. On voit par cet exemple que cet effort de la voix ne portait pas toujours sur les mêmes syllabes dans le même mot, et qu'il ne coïncidait pas avec l'accent *tonique*, qui dans la même forme doit toujours rester le même.

Il y avait cependant des cas où le temps fort pouvait atteindre et relever une syllabe brève :

Ὄmnia víncit amor — et nos cedamus amori.

C'est qu'ici la césure donne une force inusitée au temps fort. Il arrive aussi qu'un système d'anapestes est coupé par des dactyles qui conservent le rythme anapestique, par exemple *Sénèque*, Cod., V, 2 :

Fátis ágimūr; cédūtē fátis,  
 Mūtārē ráti stāmínā fūsi, etc.

(1) Baechius, p. 24; Max. Planck, éd. Walz, p. 484; Aristide, p. 31.



En effet, le dactyle *cedite* ( $\_ \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}}$ ) est rythmé exactement commel'anapeste *agimur* ( $\underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}}$ ). Mais dans le dactyle métrique ( $\_ \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}}$ ) les deux brèves qui commencent l'anapeste métrique ( $\underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \_$ ) sont réunies en une longue; la longue y est résolue en deux brèves, et chacune des deux porte une partie du frappé ( $\underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}}$ ). Dans les mots *agimur* ( $\underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \_$ ) et *cedite* ( $\_ \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}}$ ) l'ordre des brèves et des longues seul diffère; l'étendue et le rythme y sont identiques.

C'est surtout lorsqu'on veut imprimer un mouvement très rapide au vers, qu'on résout toutes les longues ou temps forts en leurs éléments, comme dans ce vers tiré de Pratinas (*Athénée*, XIV, p. 617):

τις ὁ θόρυθος ὄδει; τίνα τὰδε τὰ χορεύματα;

$\underline{\underline{v}} \quad \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \quad \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \quad \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \quad \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \quad \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \quad \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}}$

On le voit : c'est tout simplement un senaire, qu'il est difficile de reconnaître tout d'abord sous ce déguisement.

Résumons les observations précédentes. Dans l'hexamètre, la longue qui commence chaque dactyle en forme le temps fort, les deux brèves en constituent le temps faible. C'est ainsi que le trochée a aussi pour temps fort la longue par laquelle il commence. Le temps fort de l'iambe et de l'anapeste est formé par la longue qui se trouve à la fin de ces pieds. Cependant l'effort de la voix et la durée des syllabes sont des choses entièrement distinctes, et dans les vers anciens les temps forts ne coïncident pas toujours avec les syllabes longues, ni les temps faibles toujours avec les syllabes brèves. S'il y a dans un hexamètre plusieurs longues qui se suivent, si l'iambe est remplacé par un tribraque ( $\underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}}$ ) ou par un dactyle ( $\_ \underline{\underline{v}} \underline{\underline{v}}$ ), c'est le *mouvement général* des temps qui seul peut indiquer les temps forts. D'ordinaire le con-

traste des longues et des brèves rend plus sensible le contraste des temps forts et des temps faibles ; mais, comme nous venons de voir, il arrive assez souvent que le premier est effacé, et que le second seul subsiste (1).

A tout prendre, le temps fort semble avoir plus d'action dans les vers modernes que dans les vers des anciens. Car, quoiqu'il puisse imprimer au dactyle un mouvement anapestique (— ∪ ∪), il ne peut imprimer un mouvement iam-bique au trochée, ni un mouvement trochaïque à l'iambe. C'est là pourtant ce qui arrive fréquemment en français, et à peu près dans toutes les langues modernes. C'est ainsi que ce vers de Pope :

Die of a rose in aromatic pain

est composé de cinq iambes. Mais le premier de ces cinq iambes figure un trochée, *die* (mourir) étant une syllabe forte, *of* (coefficient du génitif) étant une syllabe faible.

(1) On n'ignore pas que la spondée peut remplacer l'iambe dans les pieds impairs du senaire (∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪) et le trochée dans les pieds pairs de l'octonaire (∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪). Ces spondées, par la résolution de la première ou de la seconde longue, peuvent former des anapestes ou des dactyles. Mais ces anapestes, ces dactyles, et même ces spondées, n'ont pas toute l'étendue des anapestes, des dactyles et des spondées réels, rationnels. Aussi les a-t-on appelés *irrationnels* (ἄλογος), parce que le principe que la longue équivaut à deux brèves ne peut pas leur être appliqué. Nous reviendrons à ces pieds irrationnels dans notre traité de la rythmique grecque. Ici nous nous bornerons à dire que les senaires et les octonaires sont mesurés par *dipodies*. Chaque dipodie n'a qu'un ictus énergique ; dans le senaire, cet ictus porte sur la longue du second pied (∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪) ; dans l'octonaire, sur la longue du premier pied (∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪). La longue qui relève le frappé principal pèse de tout son poids sur la brève qui suit, et l'empêche ainsi de prendre de l'étendue. La longue, au contraire, qui ne reçoit que l'ictus faible (c'est celle du premier pied dans le senaire, celle du second dans l'octonaire), a moins d'action sur la brève qui coïncide avec le temps faible. Le temps faible peut ainsi prendre plus d'étendue, et se faire représenter par une longue irrationnelle.

C'est le temps fort qui transforme ce trochée métrique (— ♩) en iambe rythmique (— ♩), en appuyant sur la dernière et en glissant sur le mot *die*. En grec et en latin cette licence n'est pas permise; elle serait contraire au principe formulé nettement par Hermogène (*περι ἰδαῶν*, I, c. 12) : ὁ ἱαμβος ἀντιπαθεῖ τῷ τροχαίῳ. Il n'y a pas d'iambe métrique (♩ —) pouvant figurer un trochée rythmique (♩ —), ni de trochée métrique (— ♩) pouvant figurer un iambe rythmique (— ♩), parce que chez les anciens la longue équivaut à deux brèves, et qu'il faut que la syllabe atteinte par le temps fort puisse faire équilibre aux syllabes coïncidant avec le temps faible. En un mot, chez les anciens le temps fort dépend bien plus de la quantité prosodique qu'il ne dépend de l'accent chez les modernes. C'est pourquoi, dans un anapeste rythmique rendu par un dactyle métrique (— ♩ ♩), le temps fort ne tombe pas sur l'une des brèves seulement, mais sur toutes les deux; et comme l'iambe et le trochée ne peuvent opposer à leur syllabe longue qu'une seule brève, cette brève, quand même elle serait soutenue du temps fort, ne pourrait jamais contrebalancer la longue, quoiqu'elle renfermât le temps faible. Il n'en est pas de même en français. La syllabe forte y a sans doute plus d'énergie que la syllabe faible, mais elle n'équivaut pas à deux syllabes faibles, sans quoi on ne compterait pas les syllabes; on les mesurerait, comme on fait en grec et en latin.

### 3. L'ACCENT TONIQUE OU LA SYLLABE AIGUË.

Les règles de l'accentuation latine sont connues de tout le monde. Elles sont extrêmement simples. Aucune syllabe finale n'y reçoit l'aigu. Tous les mots latins par conséquent sont paroxytons, propoxytons ou prope-

rispomènes (*rósä, rósäs; fácilè, fácilès; amâtüs, amâtî*). C'est la quantité de la pénultième qui détermine la place de l'accent. Si elle est brève, l'accent remonte à l'antépénultième, que la dernière soit brève ou longue (*fácilè, fácilès*). Si elle est longue, l'accent s'y fixe comme circonflexe, la dernière étant brève (*amâtüs*); comme aigu, la dernière étant longue (*amâtî*).

Ces règles étant posées, comment s'accordent-elles avec celles qui président à la marche du vers? Pour peu qu'on examine des hexamètres grecs et latins, on trouvera que les accents toniques y sont distribués sans règle, et que les poètes n'ont pris aucun soin de les faire coïncider avec les temps forts du vers :

Itáliam fáto prófugus Lavináque vénit.

Des six syllabes longues représentant autant de temps forts, il n'y a qu'une seule qui soit en même temps une syllabe accentuée : c'est la dernière. Mais au dernier pied la coïncidence est nécessaire, à moins qu'on ne le coupe avec intention par la plus dure des césures (*ridícúlus mus*).

Si nous prononçons les syllabes aiguës de cet hexamètre comme nous prononçons nos syllabes fortes, il sera impossible de faire entendre les longues et de constituer un rythme quelconque. En effet, il n'y en a plus dans :

Itáliam fáto prófugus Lavináque (1) vénit.

Si d'un autre côté nous lisons, comme on fait dans nos classes, en prenant pour guide la quantité prosodique, il

(1) L'accent se trouve ici sur la pénultième à cause de l'enclitique *que*, qui fixe l'aigu sur la syllabe qui la précède immédiatement.

sera impossible de faire entendre des accents. Et cependant ces accents existaient, et, étant prononcés en prose, ils ne pouvaient n'être pas prononcés dans l'hexamètre et dans le senaire. Tout s'explique pourtant quand, par l'étude des anciens grammairiens, on s'est convaincu que les accents grecs et latins étaient une modulation, une cantilène, qui accompagnait le discours, et nullement des coups de voix, ce qu'ils sont dans nos idiomes ternis et dépourvus de sonorité. Pour se faire une idée juste du langage des anciens, il faut se mettre au piano : là les longues et les brèves indiqueront la mesure, la durée du ton ; les accents indiqueront les hauts et les bas de la voix.

Citons quelques témoignages empruntés aux meilleures autorités.

L'accentuation est l'image de la musique. C'est la définition de Varron (1), sur laquelle la phrase suivante d'Aristophane de Byzance jette une vive lumière. La quantité des syllabes répond aux mesures ; les accents répondent aux sons de la musique (2). Le mot *accentus* est la traduction littérale de *προσῳδία*. « *Accentus dictus est ab accinendo, quod sit quasi quidam cujusque syllabæ cantus : apud Græcos ideo προσῳδία dicitur, quod προσάδεται ταῖς συλλαβαῖς* (3). »

Les noms des deux accents principaux : *gravis* et *acutus*, en gr. βαρεῖα et ὀξεῖα, également empruntés à la musique, ne sont pas moins expressifs. Un auteur ancien, peu connu du reste, se sert des termes ἀνειμένη et ἐπιτεταμένη (relâché et tendu), qui rappellent d'une ma-

(1) Varro apud Servium, *De Accentibus*, § 25.

(2) Arcad., p. 187, éd. Barker : Καὶ τοὺς μὲν χρόνους τοῖς ῥυθμοῖς εἰκασεν (Ἀριστοφάνης), τοὺς δὲ τόνους τοῖς τόνους τῆς μουσικῆς.

(3) Diomède, t. II, p. 425.

nière plus claire encore les cordes de la lyre, auxquelles le plus souvent ils sont appliqués (1). Toutefois, la valeur musicale de l'aigu et du grave n'avait rien d'absolu; elle devait se modifier, se *transposer* pour ainsi dire, suivant l'organe de chaque individu. Denys d'Halicarnasse fixe l'intervalle entre l'aigu et le grave à peu près à une quinte (2). Mais ce témoignage relatif à l'accent grec n'est pas décisif pour l'accent latin. Ce dernier, semblable à l'accent grec, en différerait pourtant. Il était plus inflexible, plus uniforme, moins harmonieux, moins musical. *Sed accentus quoque cum rigore quodam tum similitudine ipsa minus suaves habemus quam Græci.* Tel était le jugement de Quintilien (3) sur l'accentuation latine; les expressions en sont vagues, et cependant, rapprochées de certains faits relatifs à l'histoire de la prosodie latine, et dont il sera question dans le prochain chapitre, elles prennent à nos yeux un sens plus précis. Nous y croyons trouver un indice que les Latins, tout en conservant à leurs accents un caractère musical, consistant en des notes plus aiguës et plus graves, appuyaient quelque peu sur la syllabe aiguë. Leur accent se serait déjà acheminé insensiblement et faiblement vers l'accent moderne.

Le point saillant de l'accentuation ancienne est celui-ci: jamais l'accent aigu n'allonge ou ne renforce la syllabe sur laquelle il se pose; tout au contraire, il a une tendance à l'abrégé. On n'accordait à l'aigu que la durée d'un temps simple. « *Acuta tenuior est quam gravis, et brevis adeo, ut non longius quam per unam syllabam, quin imo per unum tempus protrahatur.* » Ces mots im-

(1) Glaucus de Samos chez Varro, apud Servium, *De Accentibus*, § 22.

(2) *De Composit. verb.*, c. XI.

(3) L. XII, cap. 23.

portants sont de Varron (1). En effet, ajoute-t-il, un son aigu passe vite, un son grave reste plus longtemps dans l'oreille. Les cordes d'une lyre rendent un son d'autant plus aigu qu'elles sont plus minces et raccourcies par une plus forte tension, etc.

Il ne reste plus qu'une question à vider. Les accents se conservaient-ils même en musique? Évidemment non : car, comme leur caractère était musical, ils auraient jeté une profonde confusion dans la mélodie qui accompagnait les mots. D'ailleurs nous avons ici le témoignage positif de Denys d'Halicarnasse (2). Il faut subordonner les tonalités du discours, dit-il, à celles du chant (τάς λέξεις τοῖς μέλεσιν), et non réciproquement. Il cite le passage suivant d'Euripide, tiré d'un chœur d'Oreste :

Σῖγα, σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης  
Τεθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε.  
Ἀποπρόβατ', etc.

Ici, fait-il remarquer, les trois mots σῖγα, σῖγα λευκὸν, sont modulés sur le même ton (ἐφ' ἐνὸς φθόγγου μελωδεῖται), quoique chacun d'entre eux renferme des notes aiguës et graves (τάσεις βαρείας καὶ ὀξείας). Dans ἀρβύλης la deuxième et la troisième syllabes sont chantées comme si elles étaient également aiguës, quoiqu'il soit impossible que le même mot ait plus d'un accent aigu (ἀμνηχάνου ὄντος ἐν ὄνομα δύο λαβεῖν ὀξείας). Denys fait une observation semblable relativement à τεθεῖτε. Enfin il nous apprend que κτυπεῖτε ici n'a pas de circonflexe, et que dans ἀποπρόβατ' la musique veut que le son aigu descende de la troisième syllabe à la quatrième ou dernière.

(1) *Loco citato*, § 22.

(2) *De compos. verb.*, XI.

#### 4. LE NOMBRE DES SYLLABES.

Puisque les anciens mesuraient et pesaient les syllabes, il est évident qu'ils ne les comptaient pas ; et puisque le premier principe de leurs métriciens était qu'une longue équivalait à deux brèves (principe modifié par les musiciens et les compositeurs anciens, mais non pas modifié par eux dans le sens de la versification ou de la musique modernes), il était impossible que le vers de leurs épopées et de leurs drames eût invariablement le même nombre de syllabes. Un hexamètre pouvait ne compter que douze syllabes, à condition qu'elles fussent toutes longues, ce qui a lieu dans ce vers d'Ennius :

Rómanei mureis Albam cinxérunt Lóngam.

Il en pouvait renfermer dix-sept, si aucun de ses dactyles n'était remplacé par un spondée, comme dans ce vers célèbre de Virgile :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Il en était de même du senaire ; il ne comptait ordinairement que douze syllabes dans le lyrisme classique d'Horace et de Catulle, par exemple :

Quis hoc potest videre, quis potest pati ?

Mais dans les anciens tragiques on lui trouve un mouvement plus rapide, qui en effet paraît convenir davantage à la conversation. Les tragiques latins admettaient même le spondée à tous les pieds, excepté au sixième, et se laissaient aller à des licences qui plus tard ont fait douter quelquefois Cicéron si c'étaient bien des vers, et



non de la prose, qu'il lisait. Citons au hasard quelques-uns de ces vers :

Tér., *Enn.*, V, 2, 32 :

Ut solidum parerem hoc mi beneficium, Chærea (17 syllabes).

Tér., *Andr.*, I, 1, 16 :

Sed hoc mihi molestum est : nam istæc commemoratio (15 syll.).

*Andr.*, II, 6, 8 :

Pröptër hospitaï hujusce consuetudinem (14 syllabes).

*Trinumon.* 1124 :

Hæ sonitu suo moram mi objiciunt incommode (16 syllabes).

L'anapeste était admis chez les comiques grecs à tous les pieds. Aussi Aristophane présente-t-il un exemple d'un senaire de dix-sept syllabes (*Guepes*, v. 929) :

Κατάβα, κατάβα, κατάβα, κατάβα. Καταβήσομαι.

Ces observations s'appliquent également à des systèmes anapestiques et trochaïques et à un petit nombre d'autres rythmes. Mais dès que nous quittons la poésie déclamée pour la poésie chantée, pour des chœurs, qui tous, comme on sait, étaient mis en musique, le même nombre de syllabes est rigoureusement exigé de strophes à antistrophes, et dans les compositions pindariques, même de strophe à strophe, d'épode à épode. Les systèmes dochmiques (υ' ! υ - υ' ! υ - etc.), qui se trouvent épars dans les parties lyriques des drames, font une rare exception à la règle que nous avançons. Les strophes alcaïques, sapphiques, les asclépiadées et les vastes systèmes des strophes des Simonide, des Pindare, etc., n'admettent même pas la résolution de la longue en deux brèves. Ce fait si étrange s'explique pourtant, si l'on songe qu'à l'époque classique, la musique dépendait du texte, et

que ce qui prédominait dans le texte, c'était la quantité prosodique.

Le poète faisait alors une même personne avec le compositeur, et, comme tel, il ne se souciait pas de sacrifier le sens de ses paroles à la musique, qui ne devait servir qu'à les rehausser et à les embellir. Une syllabe de plus ou de moins, une longue remplaçant deux brèves, ou réciproquement, changeaient le mouvement musical (*ἀνωγῆς, ductus*) s'ils ne l'interrompaient pas, et amenaient une variation qu'il fallait éviter dans la respiration exacte et rigoureuse des strophes. Dans nos chants, c'est à peu près le contraire qui arrive. Il est rare que le poète soit en même temps compositeur. Celui-ci en use très-librement avec le texte qu'il met en musique. Il varie quelquefois cette dernière, quoique le mouvement du rythme reste le même, et il sait faire naître une harmonie de morceaux écrits en prose ou à peu près, dans lesquels on ne remarque aucun rythme sensible.

### 5. LA RIME.

Les anciens poètes n'avaient point recours à la rime, parce qu'ils trouvaient dans la différence des valeurs prosodiques un moyen sûr et naturel à la fois de faire éclater l'harmonie. Cette harmonie était intrinsèque, c'est-à-dire qu'elle était inhérente aux mots; elle n'avait pas besoin, pour frapper l'oreille, de moyens artificiels, matériels, ou tout au moins extérieurs. En général la rime est donc une faute dans la poésie des anciens, comme en prose c'était une faute de placer côte à côte des mots d'un même nombre de syllabes, d'une quantité à peu près identique et se ressemblant surtout trop par le son. Cette

faute s'appelait τὸ πάρισον, et on sait par le témoignage d'Hermogène (1), avec quel soin Démosthène l'évitait. Il y a toutefois dans les écrits des orateurs des passages où ceux-ci employaient avec intention ce qui leur paraissait une cacophonie ou une arrhythmie. C'est ce que fit Lysias dans cette phrase :

Ἀντιφάνει δὲ οὐδὲν προσήκουσα πιστεύσασα ἴδωκεν εἰς τὴν  
ἑαυτῆς ταφὴν τρεῖς μνᾶς ἄργυριον.

De même les poètes, dans l'intérêt d'une harmonie supérieure, de l'harmonie imitative par exemple, se servaient-ils de l'*assonance*. C'est ainsi qu'Homère peint très-bien la fureur de la tempête déchirant les voiles du navire (*Od.*, IX, 71) :

ἰστία δὲ σφιν  
τριχθὰ τε καὶ τετραχθὰ δίσχισεν ἰς ἀνέμοιο —

ou les sentiers raboteux, tortueux, parcourus par des voyageurs infatigables (*Il.*, XXIII, 116) :

πολλὰ δ' ἄναντα, κάταγτα, παραντὰ τε δόχημι τ' ἦλθον.

C'est ainsi que Lucrèce imite le bruit des cors, bassins et cymbales (*II*, 619) :

Tympana tenta tonant palmis, et cymbala circum  
Concava, raucisonoque minantur cornua cantu;

et Virgile le son de la trompette (*Æn.*, IX, 503) :

At tuba terribilem sonitum procul ære canoro, etc.

Ce dernier vers rappelle le vers un peu puéril du vieil Ennius :

Cum tuba terribili sonitu taratantara dixit.

En général ce sont les anciens poètes qui aiment ces

(1) Hermogènes, *περὶ ἰδεῶν*, l. I, c. XII.

effets trop matériels, évités par les coryphées de l'époque classique. Dans Ennius on trouve :

At, Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti,  
ou  
Mularum veterum legum divumque hominumque.

Tout le monde connaît le vers d'Ovide par lequel il imite les cris des grenouilles (*Met.*, VI, 376) :

Quamvis sunt sub aqua, sub aqua maledicere tentant;

tout le monde les vers de Catulle :

Sic vos, non vobis, fertis aratra, boves;  
Sic vos, non vobis, vellera fertis, oves, etc., etc.

Citons encore Plaute (*Amph.*, V, 1, 10) :

Streptus, crepitus, sonitus, tonitrus,  
Ut subito, ut propere, ut valide tonuit.

La rime n'est peut-être pas due au hasard dans Virgile (*Ecl.*, VIII, 80) :

Limus ut hic durescit, et hæc ut cera liquescit.

Mais elle est très-probablement accidentelle dans Eschyle (*Prom.*, v. 866, 867) :

πειναι σίνευον, ἀλλ' ἀπαμβλυθῆσται  
γνώμην \* δυοῖν δὲ θάτερον βουλήσται —

comme dans Horace (*Epist.*, I, 12, 25) :

Nec tamen ignores, quo sit romana loco res.

Dans ces passages la rime produit un effet comique ; aussi la rencontre-t-on quelquefois dans Aristophane, (*Nub.*, v. 109) :

Ἀπόλλυμαι δειλαῖος ἔκ τοῦ σκίμποδος  
δάκνουσί μ' ἐξέρποντες οἱ Κορινθιοί —  
καὶ τὰς πλευρὰς δαρδάπτουσιν,  
καὶ τὴν ψυχὴν ἐκπίνουσιν,  
καὶ τοὺς ὄρχαις ἐξέλκουσιν,  
καὶ τὸν πρῶκτὸν διορύττουσιν,  
καὶ μ' ἀπολοῦσιν;

et dans *la Paix*, v, 339 et suiv. :

καὶ βοᾶτε καὶ γελᾶτ' ἢ —  
ἃ γὰρ ἐξίσται τόθ' ὑμῖν  
πλεῖν, μένειν, κινεῖν, καθεύδειν,  
ἰς πανηγύρεις θεωρεῖν,  
ἰστιᾶσθαι, κοτταβίζειν,  
συβαρίζειν,  
ἰοῦ, ἰοῦ κεκραγῆναι.

Nous terminerons ce chapitre par une observation que nous suggèrent les hexamètres, qui ont la césure après le temps fort du troisième dactyle, césure appelée *πενθημιμερίς* par les Grecs. Les deux hémistiches de ces hexamètres se terminent volontiers par des mots que relient ensemble les rapports syntaxiques les plus étroits, comme le substantif et son adjectif, qui se trouvent naturellement au même cas, et qui sont souvent pourvus de désinences identiques. Dans les poètes grecs on ne trouve que peu d'exemples de cette disposition des mots; mais dans les poètes latins elle est devenue, je ne dirai pas une règle, mais une manie. Virg., *Georg.*, IV, 253 :

Quod jam non *dubiis* poteris cognoscere *signis*.

*Æn.*, IV, v. 360 :

Desine meque *tuis* incendere teque *querelis*.

Il en résulte des assonances fréquentes, et même accidentellement la rime, comme dans ce vers d'Homère :

ἐκ γὰρ Κρητῶν γένος εὐχομαι εὐρεῖάνων,

et dans ce vers de Virgile :

Traicit : I, *verbis* virtutem illude *superbis*.

Ce qui semble prouver que la rime dans ces passages n'était pas préméditée, et surtout qu'elle n'était pas complète, c'est la certitude où nous sommes aujourd'hui que les accents expriment seulement les hauts et les bas de la voix, et que le temps fort (le frappé) ne tombait pas sur les syllabes homophones. *Verbis* et *superbis*, *Κρητάων* et *εὐραϊάων*, riment ensemble prononcés à la façon moderne. Mais dès qu'on lit *verbis* et *superbis*, *Κρητάων* et *εὐραϊάων*, la rime est à moitié effacée.

Ce qui donne une grande importance à ces homophonies accidentelles, c'est qu'elles paraissent avoir été le point de départ des homophonies recherchées avec intention dans les hexamètres du moyen âge :

*Corpora sanctórum* | recubant hic terna *magórum*.

*Ex his sublátum* | nihil est alibive *locátum*.

(Építaphe des trois mages de Cologne)

La rime se trouve également dans les préceptes de l'école de Salerne, qui ont été traduits tant de fois, et dans une foule de proverbes :

*Post cœnam stábis* | aut passus mille *meábis*

*Contra vim mórtis* | non est medicamen in *hortis*.

De là à la rime il n'y a plus qu'un pas. On n'a qu'à remplacer l'homophonie des dernières syllabes des deux

*hémistiches* du même vers par celles des dernières syllabes des deux *vers* qui se succèdent :

Si sol splendescat Maria purificante,  
Major erit glacies post festum quam fuit ante (1).

---

### III. TRANSFORMATION.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'accent, le nombre des syllabes et la rime étaient de petite ou de nulle importance dans la facture des vers anciens; que ceux-ci étaient établis entièrement sur les différences des valeurs prosodiques, sur les longues et les brèves, en un mot, sur la quantité. Nous espérons prouver plus tard que ce qui est vrai pour le vers latin l'est également pour toute poésie primitive; que pendant une longue suite de siècles les langues ont eu un caractère matériel, qui n'a cédé que tardivement aux progrès de l'esprit d'analyse et d'abstraction. Le moment où l'on saisit les premières traces du passage de l'ordre primitif à l'ordre moderne remonte aussi haut que les origines du christianisme. La quantité étant à peu près tout dans la poésie latine, et n'étant presque rien dans la poésie française, l'histoire de la lente décadence de la quantité nous conduira insensiblement et fatalement à l'époque qui verra naître des rythmes nouveaux et une versification basée sur des principes inconnus jusqu'alors.

C'est donc l'histoire de cette décadence dans la langue latine que nous allons présenter succinctement, en faisant connaître les circonstances particulières qui l'ont

(1) James Harris, *Philological inquiries*, p. 78.

amenée et accélérée. Nous rechercherons les faibles commencements de cette décadence dans la nature de la langue latine, dans sa grammaire, dans sa manière de constituer et de composer les mots ; puis nous la verrons se dessiner vaguement dans les vers des anciens poètes, et, après bien des réactions et des restaurations dues à l'étude et à l'imitation des Grecs, l'emporter définitivement vers le milieu et la fin du troisième siècle de notre ère.

#### 1. TRACES DE LA DÉCADENCE DE LA QUANTITÉ DANS LA GRAMMAIRE LATINE.

La langue latine se fait remarquer non-seulement par une grande répugnance pour des composés d'une certaine étendue (1), dont le nombre est si grand en grec et en sanscrit, mais encore par une tendance très marquée à adopter des formes concentrées et contractées. C'est que ces formes ont un caractère d'unité plus prononcé ; et comme l'accent est le signe de l'unité du mot, on en peut conclure d'avance que l'accent latin aura plus d'énergie que l'accent grec et l'accent sanscrit. On en peut conclure pareillement que les valeurs prosodiques seront moins respectées. Vainement chercherait-on en grec des exemples de contraction comme : *evasti, dixi, revixi, scripstis, admisse, advexe*, pour *evasisti, dixisti, revixisti, scripsistis, admisisse, advexisse*, etc. (2). De la même nature sont : *paulum = paucillum, ala = axilla, mala = maxilla, pilum = pistillum* (3) ; *seresco, salmenta, impomenta*, pour *serenesco, salsamenta, impo-*

(1) Les anciens poètes ont inventé : *triseclisenez, incurvicervicem* ; mais ces créations n'ont pas été consacrées par l'usage.

(2) *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 123.

(3) *Ibid.*, p. 127, 128.



*nimenta* (1). Mais dans *inquino*, dérivé de *cœnum*; dans *dejero*, *pejero*, formes secondaires de *dejuro*, *perjuro*; dans *cognitum* et *agnitum* pour *cognotum*, *agnotum*, qui n'existent pas ou n'existent plus, le génie de la langue paraît s'être laissé aller à commettre de vrais solécismes (2).

Ces altérations de la quantité ne sont pas isolées. On les rencontre dans les préfixes, comme dans *omitto* pour *obmitto* ou *omitto*, *operio* pour *operio*, *oportet* pour *obportet* (3). Dans l'*a* de *aperio* il faut chercher aussi une préposition; on ignore si c'est *ad* ou *ab*. La préposition *pro* se disait anciennement *prod*, et il existe encore une série de mots et de formes où la longueur de l'*o* s'est conservée. Mais dans la plupart des cas c'est la brièveté qui l'a emporté, par exemple *profanus*, *profecto*, *profugus*, *propitius*, *pronepos*, etc.

Le préfixe *re* se disait autrefois *red*. Aussi la longueur s'est-elle maintenue dans *reccido* et *reduco*. Mais le souvenir de la forme primitive s'est tellement oblitéré, qu'on a pu l'abréger même devant deux consonnes, comme dans *recludo*, *retraho*, etc.

C'est l'oubli de la quantité du radical qui a fait abrégé aux Romains la première de *māmilla* (pour *mammilla*, de *mamma*), de *fārīna* (de *far*, gen. *farris*), de *ofella* (dimin. de *offa*), de *molestus* (subst. *mōles*), de *nōtare* (dérivé de *nōtum*), de *nātare* (dérivé de *nō*, *nāvi*, *nātum*), de *pūsillus* (dérivé de *pūsa*, *pūsio*). On pourrait allonger la liste de ces solécismes. Citons seulement *mūtoniatius*, de *mūto*, *mūtinus*, et *conscribillent* (Catull., 25, 10), de *scribo*.

(1) *Ibid.*, p. 173.

(2) Pourtant il existe déjà en sanscrit une forme *sanjñita*, de la  $\sqrt{\text{jñā}}$ , que Lassen traduit : *insignitus*, *appellatus*.

(3) *Ibid.*, p. 167.

Un fait remarquable de la grammaire latine, quoiqu'il ne concerne pas directement la quantité, est la force avec laquelle l'accent de l'antépénultième semble peser non-seulement sur la dernière syllabe du mot, mais surtout sur un *a* pénultième (1). Que l'on compare *camera*, *phaleræ*, *tessera*, *siserum*, aux mots grecs κάμαρα, φάλαρα, τέσσαρα, σίσαρρον, et l'on reconnaîtra que la langue latine a voulu alléger le mot, en échangeant le son large de l'*a* contre le son étroit et étriqué de l'*e*. Quelquefois ce ne sera pas *e*, ce sera *i*, qu'elle choisira, dans *catina*, *machina*, *patina*, *buccina*, pour κάτανα, μάχινα, πάτανα, etc. L'affaiblissement le plus connu est celui de l'ancien *u* en *i*. *Optimus*, *maximus*, *manubus*, se sont transformés en *optimus*, *maximus*, etc. Enfin, dans une infinité de cas la pénultième a été entièrement supprimée, par exemple dans *valde*, *audacter*, *impostor*, pour *valide*, *audaciter*, etc.; dans *imius* pour *infirmus*, et exceptionnellement dans *bignæ*, *jugra*, pour *bigenæ*, *jugera*, etc.; même dans *cante*, *cette*, pour *canite*, *cedite*, dans *Lucmo* pour *Lucumo* (2). Une pénultième longue ne pouvait être supprimée, parce qu'elle réunissait en elle la force de la quantité et la force de l'accent; les *cognitum* et *pejoro* font seuls une exception.

Un grand nombre de désinences se sont affaiblies dans le cours des siècles; cela devait arriver d'autant plus aisément, que ces désinences n'étaient jamais relevées par l'accent, et se prononçaient en général plus sourdement qu'en grec. Dans cette langue, une longue finale, lorsqu'elle n'avait pas l'accent elle-même, le fixait au moins tout près d'elle sur la pénultième; une longue

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 177.

(2) *Ibid.*, p. 180.

finale en latin ne pouvait empêcher l'accent de remonter à l'antépénultième (*fácilēs*).

Pareille accentuation n'a d'analogue en grec que dans le cas où un mot à sens plein est suivi d'une enclitique, par exemple *δέτε τω*. En général toutes les consonnes finales, à l'exception de l's, abrègent la voyelle précédente (par exemple *amēm, amāt, tegör*). Toutefois cette règle n'est pas primitive ; elle ne s'est établie définitivement que vers les temps de César et d'Auguste. Plaute a plus d'un passage où les *amāt, timēt*, ont conservé l'ancienne longueur de leur désinence, car ces formes sont originairement contractes. L'o de la première personne (*amo, amabo*) et celui des substantifs de la troisième déclinaison (*sermō, pulmō*) commencent à s'abrèger aussi vers la même époque. Il en est de même de l'a dans *trigintā, quadragintā*, etc. Mais nous rentrons ici dans un ordre de faits qui appartient de droit au paragraphe suivant. L'i de *mihī, tibi, sibi*, a été considéré comme douteux déjà du temps des poètes anciens. L'e de *benē* et *malē* est bref, bien que les autres adverbes en e l'aient long. *Hōdīē, quāsī, nīsī*, sont évidemment des formes affaiblies de *hōc diē, quām sī, nī sī*. Les particules, comme tous les mots faibles en latin, ont une tendance singulière à perdre de leur poids et de leur valeur prosodique.

## 2. TRACES DE LA DÉCADENCE DE LA QUANTITÉ DANS LA POÉSIE LATINE.

### a. Le vers saturnien.

Lorsqu'on examine la versification des vieilles inscriptions funéraires et triomphales, ainsi que celle des poèmes de Livius et de Nævius, on ne peut se dissimu-

ler que les Romains, doués de sens moins déliés que les Grecs, saisissaient plus difficilement les différences délicates des valeurs prosodiques. Leur vraie poésie ne date que de l'imitation des chefs-d'œuvre de la Grèce. Les anciens poètes n'avaient pas devant les yeux de formule nette et précise, ils suivaient instinctivement une règle vague et flottante. Le saturnien régulier, tel qu'on le conçut plus tard,

Malum dabunt Metelli | Nævio poetæ

n'était pas pour eux un point de départ dont ils se fussent écartés avec plus ou moins de liberté, mais un but obscurément entrevu, vers lequel ils avançaient, et qu'ils auraient peut-être atteint, si les mètres d'origine grecque n'avaient pas refoulé le vieux vers des Faunes et des devins (1). Dans les irrégularités du saturnien nous ne voyons pas des libertés nettement déterminées, mais une tentative imparfaite de plier à une règle métrique la matière des mots et des syllabes que la langue offrait au poëte.

L'hiatus est fréquent dans le saturnien ; la première syllabe y est quelquefois retranchée. Les deux licences se trouvent réunies dans le vers suivant :

Mors perfécit tūā üt | essent omnia brevīā.

Le trochée, par un excès inouï ailleurs que dans cette poésie informe, y remplace quelquefois l'iambe :

Honōs, fāmā virtusque | gloriā atque ingēnium

Quoēi vitā defécit, | nōn honōs honōri.

Mais peut-être faut-il voir un archaïsme dans cette licence, et l'*a* des substantifs de la première déclinaison,

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 94.

partout abrégé en latin, s'est-il conservé long dans quelques rares exemples ; peut-être en prononçant *fama* s'est-on souvenu du gr. φήμη, dor. φάμα.

La syllabe *que* tient déjà dans quelques passages la place d'une longue, absolument comme dans Virgile :

Magnam sapiētiām (1) | multasquē virtutes  
Virum mihi camēna | inseque (pour *insece*) versutum.

Si le trochée a pu remplacer l'iambe dans les *fama*, les *vita* que nous venons de citer, en revanche il arrive que l'iambe remplace le trochée :

Bonorum (2) optimum fu | isse virum,  
Populi primarium fu | isse virum.

Évidemment il faut lire *virrum*. L'accent donnait plus de son à la liquide qui se redoublait, comme le sigma dans τόσσον, ὄσσον, pour τόσον, ὄσον.

b. La quantité prosodique dans les anciens poètes.

(Plaute, Térence, Attius, Pacuvius, Lucilius, Lucrèce.)

Quand on lit quelques pages de Plaute et de Térence, on remarque bientôt qu'on a affaire au même système de métrique et de versification que l'on voit régner dans les poètes grecs. Mêmes mètres : iambes, trochées, crétiques, etc. ; même distinction entre la brève et la longue ; même effacement de l'accent tonique dans la cadence du rythme. Mais en y regardant de près, on est frappé de loin en loin de certaines licences que jamais poète grec n'aurait osé se permettre, et qu'on est même

(1) Ici la dernière syllabe de l'hémistiche a été retranchée, grâce à l'impéritie du poète.

(2) Remarquez l'*hiatus*.

étonné de trouver dans des écrits appartenant à l'antiquité. Elles s'expliquent toutefois par la peine que ces premiers auteurs éprouvaient à mettre d'accord les mots et les mètres dans une langue aux formes épaisses et sourdes, dans laquelle le sens intime et délicat de la quantité avait besoin d'être réveillé ou au moins développé.

Voici les licences principales :

1° Les anciens poètes romains négligeaient quelquefois la position à l'intérieur des mots, qui autrement ne seraient pas entrés dans leurs vers. On trouve chez eux : *occulto*, *attente*, *ferentarius*, *expapillato*, *peristromata*. L'abréviation paraît avoir eu lieu sous la pression d'une syllabe à la fois longue et accentuée (1).

2° Mais ils abrégèrent souvent aussi la première syllabe, quoique longue par position, de mots tels que *ille*, *iste*, *esse* (*est*), *ipse*, *ecum*, *inde*, *unde*, *intus*, *inter*, *omnia*; et ils les traitèrent, il s'en faut de peu, comme les langues modernes (celles du Nord surtout) traitent leurs mots faibles, particules, conjonctions et autres, quels que soient d'ailleurs leur étendue et le nombre des consonnes qui s'y succèdent dans la même syllabe (2).

3° Ils négligèrent quelquefois la position *plus forte* qui résulte du concours de deux mots. Ils prirent cette liberté surtout avec l'*n* interrogatif, par exemple *itän tandem*, *habän tu*; avec *hic* et *hoc* suivis de *qu*, comme dans *hic quoque*. Mais ils l'étendirent évidemment à d'autres mots, puisque les critiques allemands (M. Ritschl surtout dans ses *Prolegomena ad Plautum*) voudraient dans de nombreux passages lire comme monosyllabes :

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 171, 172.

(2) *Ibid.*, p. 202, 203 et suiv.

*enim, tamen, simul, bonus, domum, senem, color, soror, nimis*, etc., considérer comme muette la dernière syllabe de *apud* et *caput*, et même élider deux syllabes dans *equidem* devant *hercle*, de façon à n'en laisser debout que la consonne initiale.

4° Enfin ils allèrent jusqu'à abréger des désinences longues, et qui n'ont jamais cessé de l'être, dans *malōs malī, domī, virōs, manūs, forās*, et surtout dans les impératifs à forme iambique (˘ \_), où la pression de l'accent était de bonne heure fort sensible, comme *rōga, jūbe, ābi*, etc.

Il est évident que, si ces abréviations se fussent généralisées dans la langue, ou si elles eussent été constantes dans les mêmes mots, ou si seulement elles eussent pu se maintenir toutes dans l'usage des classes élevées de la société et dans la haute poésie, c'en était fait à tout jamais de la prédominance certaine du principe de la quantité prosodique. Heureusement toutes ces témérités d'un art encore jeune et inexpérimenté ne sont pas très-nombreuses; et si elles semblent prouver que les fondements sur lesquels repose la versification antique étaient déjà fortement ébranlés, leur disparition complète cent cinquante ans plus tard tend à démontrer que le principe opposé à la quantité prosodique était encore beaucoup trop faible pour prendre dès lors les rênes de la langue latine (1).

J'ai été le premier à expliquer ces violations de la quantité prosodique — et je pense que la plupart des philologues allemands ont adopté cette explication — par une prononciation très-fugitive de mots d'un usage très-commun, comme le sont tous les mots que nous ve-

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 204.

nous de citer. Cette prononciation par rapport au mètre présente un caractère *irrationnel*. Les *eccum, ille, domi*, etc., qui ont toujours *trois* temps dans les poètes classiques, et ne tiennent dans Plaute et les autres que la place de deux, se prononcent comme si la longue et la brève avaient perdu chacune une partie (probablement un *tiers*) de leur durée. La longue ne cessait pas pour cela d'être relativement longue; la brève ne se supprimait pas, mais elle restait à la longue à peu près dans le rapport de 4 : 2 (1).

Nous avons exposé ailleurs toutes les raisons qui militent en faveur de notre théorie (2); ce qui la corrobore particulièrement, c'est la circonstance que les consonnes finales sont souvent retranchées dans les inscriptions anciennes qui nous restent, et qu'elles ont été retranchées de bonne heure dans des formes nombreuses des flexions osques et ombriennes (3).

À côté de syllabes violemment abrégées, qui reprennent à l'époque de César et d'Auguste leur longueur primitive, nous en trouvons d'autres que nous sommes habitués à considérer comme brèves, et qui ont été traitées comme longues par Plaute, Nævius, Ennius et les autres. Nous citerons :

1° La désinence *or* dans les substantifs de la troisième déclinaison : *sorōr, exercitōr*, et dans les comparatifs : *stultiōr, longiōr* (cp. le gr. *πρώτωρ*, etc.). L'ancienne forme était *flōs, honōs*, etc. Peut-être la désinence de la première personne *or* dans *loquōr, amōr* était-elle longue d'abord, puisqu'elle est composée avec le pronom réfléchi; ainsi : *loquō + sē, amō + sē*, etc. (4).

(1) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 208.

(2) *Ibid.*, p. 208.

(3) *Ibid.*, p. 193, 194.

(4) *Ibid.*, p. 220.



2° Les désinences *ar* et *er* des subjonctifs et futurs (*loquār, amēr, sequerēr, etc.*).

3° Les désinences *at, et, it*, des subjonctifs et futurs, par exemple *sit* pour *siet*, qui est très fréquent dans Ennius, Pacuvius, Attius; puis *velit, det, esset, etc.*

4° Les désinences *at, et, it*, de la première, deuxième et quatrième conjugaison, où la langue semble avoir conservé la conscience de la contraction ( $\bar{a}t = a + it$  comme  $\bar{e}t = e + it$  et  $\bar{i}t = i + it$ ). *Fit* est certainement toujours long. D'autres exemples sont : *scit, it, afflictāt, etc.*

5° Enfin la désinence *it* de la troisième personne du parfait, qui s'allonge dans un grand nombre de passages cités par Fleckeisen : *vendidit, jussit, vixit, etc.* Les exemples abondent. Nous n'en voulons citer qu'un seul, tiré de Livius Andronicus :

Haut ut quem Chiro in Pelio docuit ocri.

### 3. ÉPOQUE CLASSIQUE. RAFFERMISSEMENT DE LA QUANTITÉ.

Voilà les traces principales de cette rouille antique, qui semble s'être attachée aux œuvres des poètes latins, tant que dura la république. L'étude attentive des modèles grecs, et une civilisation de plus en plus raffinée, qui devait se faire sentir jusque dans l'assouplissement de la langue, les firent disparaître. Plus de ces abréviations étranges que nous venons de signaler, plus de ces synères, de ces synalèphes et élisions violentes que l'on rencontrait encore si fréquemment dans les poèmes de Catulle (1); plus de ces suppressions de la lettre *s* à la fin des adjectifs et des substantifs, suppressions qui ne

(1) Même livre, p. 232, 233.

choquaient pas encore trop l'oreille délicate de Cicéron (1). On évitait désormais les mots commençant par les consonnes *sc*, *st*, *sp*, *sq*, après un mot terminé par une voyelle brève, parce qu'on trouvait aussi dur d'allonger cette voyelle que de la laisser brève malgré la position. On proscrivit l'hiatus, dont les vers saturniens fournissaient tant d'exemples, que Plaute admettait dans tant de circonstances, et qui échappait encore à Térence, à Lucile, et dans quelques rares passages à Lucrèce.

Mais, malgré ces améliorations apparentes, le principe de la quantité n'en déclinait pas moins visiblement. Les allongements irréguliers, que l'on rencontre si fréquemment dans les anciens poètes, et qui ne sont qu'autant d'archaïsmes, disparaissent presque entièrement de la langue. Car sous la pression de l'accent les terminaisons et même les préfixes allaient s'affaiblissant; l'accent, de musical qu'il était, prenait déjà un peu le caractère du frappé. Aussi trouvons-nous à l'époque classique une série de petits mots qui dans la poésie de la république sont considérés comme pyrrhiques (v v) ou comme iambes (v —), et qui à l'époque classique ont allongé leur première syllabe sous la pression réunie de l'accent et d'une position faible. De ce nombre sont : *rūbrum*, *libri*, *nīgri*, *pīgri*, *vībro*, *fībra*, *vēpres*, *mīgro*; puis les noms grecs, pour la plupart noms propres : *Hebrus*, *Othrys*, *Cecrops*, *Daphnis* (toujours Δαφνις dans Théocrite), *Codrus*, *Patroclus*, *cedrus*, *tigris*, *hydra*, etc. (2).

Les préfixes *pro* et *re* avaient conservé chez les anciens poètes leur longueur primitive dans certains composés, comme : *prōfiteor* (Ennius), *prōfundo* (Catulle),

(1) Dans sa traduction d'Aratus, où l'on trouve : v. 25, *Pulverulentus uti de terra lapsu' repente*; v. 92, *lustratu' nitore*; v. 265, *magnu' leo*, etc.

(2) *Théorie de l'accentuation latine*, p. 237, 238.

*prōtervus* (Plaute, Térence), *rēduco* (Plaute, Térence, Lucrèce), *rellatum* (Térence), *rēmigro* (Plaute), etc. A l'époque classique les deux préfixes s'abrègent dans les mêmes mots, dans les mêmes composés; et ce n'est que dans les poètes de la décadence que nous voyons reparaitre l'ancienne longueur.

Évidemment l'accent est pour quelque chose dans l'abréviation de ces formes autrefois plus complètes et plus allongées. On ne saurait nier non plus son influence dans la chute de l'hexamètre. Son pied le plus important, le plus décisif, est le cinquième. Les poètes de l'époque consacraient une attention toute particulière à sa facture. Ils voulaient qu'il présentât le mouvement dactylique, le mouvement descendant du rythme dans toute sa pureté. Ils évitaient par conséquent avec soin des hexamètres à la chute anapestique, si fréquents encore dans le rude Ennius : *novōs itā sōlā*, ou bien *pēdem stābilibat*. Ils évitaient aussi avec un instinct remarquable au cinquième pied la disconvenance de la quantité et de l'accent. Virgile a peu de vers qui se terminent comme ceux-ci : *ēt bōnā Jūno, āb Jōvē summo*. Dans ces fins de vers les poètes romains aimaient à faire coïncider non-seulement la longue et le frappé, mais tous les deux avec l'accent : *prīmus ab ōris; mutāntur amīctus; pollēntibus hērbis*, etc. Cette circonstance semble prouver que l'accent était déjà moins musical, qu'il commençait à avoir un son plus rude, plus rapproché du son de l'accent moderne. Quelque chose de semblable se voit au cinquième pied du senaire. Pour que le mouvement de ce mètre fût nettement dessiné, il faudrait que sa chute fût toujours iambique, comme la chute de l'hexamètre était presque exclusivement dactylique et descendante, c'est-

à-dire que la majorité se terminassent à peu près comme ceux-ci : *súum sibi*, *fámás férunt*, etc. Or, dans ces chutes l'accent est, comme on voit, en lutte ouverte avec la longue et le frappé. Aussi les Romains, au risque de briser l'énergie du rythme, ont-ils préféré la chute trochaïque, dans laquelle l'accent, la longue et le frappé coïncident. Les senaires qui se terminent par le crétique ( $\text{v} \text{ } \text{v}$ ), par exemple : *Cálliclem*, *ínsciens*, *auctóritas*, sont dans Plaute à ceux qui se terminent par deux iambes ( $\text{v} \text{ } \text{v}$ ), par exemple : *súum sibi*, comme 3 : 2, dans Phèdre et Catulle quelquefois comme 3 : 1 (1).

Il résulte pour nous de l'exposé précédent, qu'à la première période littéraire de Rome la quantité prosodique était déjà entamée; que l'étude des modèles grecs, en réveillant les goûts artistiques, et en poussant les esprits d'élite à l'imitation d'immortels chefs-d'œuvre, la raffermir et la restaura. Mais déjà les dégâts étaient considérables, et il avait fallu faire sa part à l'ennemi, le principe d'accentuation. De là venait chez les classiques même cette fréquente coïncidence presque moderne dans les endroits les plus décisifs du vers, non-seulement de la longue et du temps fort — elle est dans la nature des langues anciennes — mais de tous les deux avec l'accent. Encore un pas, et l'accentuation *franchit les nobles mais impuissantes barrières que l'art lui avait opposées, et règne désormais sur les débris d'une langue redevenue barbare.*

(1) La seule exception se trouve dans les senaires de Sénèque. Voyez à ce sujet *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 246.

#### 4. DÉCADENCE.

e. Dissolution de la quantité prosodique. Les origines du rythme moderne.

L'observation de la longueur par position est sans doute ce qu'il y a de plus délicat dans la quantité. Les Romains du quatrième et même du troisième siècle ne lui restent plus fidèles. Jadis la position allongeait les syllabes non-seulement dans les vers, mais encore dans le débit de la prose. Les chapitres de Cicéron et de Quintilien sur le nombre oratoire en fournissent la preuve. Mais, en traitant du même sujet, Probus, auteur de la *Catholica ars* (1), et un autre grammairien, Claudius Sacerdos, distinguent entre des syllabes finales longues par nature et celles qui le sont par position en poésie, mais qui, suivant eux, ne le sont pas en prose. Dans la chute oratoire *cujus ego causā laboro* ils regardaient la seconde de *causā* comme longue; mais dans la chute *cujus ego causam suscepi* la seconde de *causam* leur paraissait brève, bien que le mot suivant commençât par une consonne. Pour eux *judicium sustinebit* est un péon premier (*jūdicium*) suivi d'un ditrochée (*sūstinēbit*); *licitū cōsērvārē* un tribraque suivi encore d'un ditrochée (v v v, — v — v). Pour Quintilien (2) *crīmīnis cāusā* formait un crétique et un trochée; Diomède y voit, comme Probus, un dactyle et un spondée (3). Si la

(1) Pages 1489-1494, Putsche. — M. Claudius Sacerdos, *Artes grammaticæ*, l. II, §§ 184-192, p. 70 et suiv.; Endlicher.

(2) Quintil., IX, 4, 97.

(3) Diom., p. 465, 467.

position n'était plus sensible à la fin des mots, c'est que l'accent avait déprimé les syllabes finales.

Diomède va plus loin. Il nous apprend qu'à son époque (il vivait à la fin du quatrième siècle) aucune espèce de position, eût-elle lieu au milieu des mots, ne saurait changer la prononciation d'une syllabe. Il voit un anapeste dans *pōrrigī*, des péons troisièmes (v v - v) dans *pērtūlērunt*, *bārbarōrum*, *pērdītōrum*; un anapeste suivi d'un trochée dans *pārricidārūm*.

Enfin il ne sent plus la force de la position que dans les syllabes accentuées. A la seule exception du mot *esse*, abrégé déjà par l'usage familier du temps de Plaute, il regarde comme longues toutes les pénultièmes suivies de deux consonnes dont la seconde n'est pas une liquide. C'est que ces pénultièmes ont l'accent tonique : *ārmā* est un trochée pour lui, mais *ārmātūs* un amphibraque (1). L'influence de l'accent ici est évidente. Cependant Diomède n'admet pas encore que l'accent seul puisse allonger une syllabe; *cāpe*, *fācile*, *āgite*, sont pour lui des mots composés de brèves. *Hōmīnēs* passe encore pour un anapeste. On voit avec quelle lenteur extrême s'accomplissait la révolution qui faisait naître des idiomes nouveaux des débris des langues anciennes.

Diomède, grammairien savant, n'admettait plus aucune espèce de position, mais il reconnaissait encore les longues naturelles. Les sentait-il réellement, ou s'efforçait-il de concilier tant soit peu sa doctrine avec celle du passé? On s'arrête d'autant plus volontiers à cette dernière opinion, que Servius, qui paraît avoir été son contemporain, ne distinguait plus avec netteté les voyelles longues et les voyelles brèves; dans la prononciation

(1) Diom., *ibid.*, p. 423, 466.

des mots on ne sentait plus bien que l'*accent* seul. La quantité des mots dissyllabiques, dit-il, se reconnaît à leurs composés. Voulez-vous savoir si l'*i* de *pîus* est bref ou long? formez *impîus*. L'*accent*, qui porte sur l'antépénultième du composé, vous apprend que la pénultième est brève. S'agit-il de déterminer la prosodie d'un mot plus long, de *amicus*, par exemple? l'*accent* fait connaître que *mi* est long, puisque toutes les pénultièmes accentuées le sont. Cet hémistiche de Virgile : *nîmium dilexit amicum*, prouve que la première syllabe est brève; enfin la brièveté de la dernière résulte de la règle sur les mots en—*us* de la deuxième déclinaison. En général la quantité de la pénultième est indiquée par l'*accent* — celle des premières syllabes par des exemples tirés des poètes (nous dirions par le Gradus), celle des finales par des règles générales et faciles à apprendre. Servius lui-même l'affirme (1). On voit que l'*accent* seul est vivant; le reste de la prosodie s'apprend comme pour une langue morte. Mais cet *accent* a changé de nature; ce n'est plus une note, c'est déjà un effort de la voix.

b. Vers des poètes savants.

Ces poètes ont fait des vers d'une prosodie correcte dans les mètres de Virgile et d'Horace; on en a fait pendant tout le moyen âge; on en fait aujourd'hui, mais leur correction est le fruit de l'étude. Le sentiment naturel de la quantité s'est perdu. Les Ausone, les Prudence, laissent quelquefois échapper des fautes dont il n'y a pas d'exemple à l'époque classique, et qui font entrevoir leurs habitudes de prononciation.

(1) Servius, p. 1803.

Les fautes sont nombreuses lorsqu'il s'agit de reproduire irréprochablement les sons grecs, quantité et accent. Dans Prudence εἰδωλα devient *idōlā*, ἔρημος *ērēmūs*, μαθησις *māthēsis* (1) ; Ausone met *trigōnā*, *trigōnorum* (2). Les paroxytons allongent la pénultième. On trouve *Sophīa*, *Andréas*, *Euripīdes*, et cette altération est autorisée par Priscien lui-même (3). Ces faits caractérisent les tendances de la langue, les habitudes de la voix et de l'oreille : anciennement ç'avait été la quantité, alors c'était l'accent, qui frappait davantage dans les mots étrangers.

La quantité des mots latins est mieux respectée. Cependant, trompé par une fausse analogie, Ausone abrège *būbus* qui pourtant est contracté de *bovibus* (4). Prudence prononce *involūcrum*, *cūique* et même *cūi* (5), dans le vers dactylique : *sanguine pasta cui cedit avis*. Les poètes d'une érudition incomplète commettent des fautes plus grossières ; ils abrègent des finales longues. Ælius Spartianus, qui écrivait sous Dioclétien, laisse échapper ce vers :

Hunc reges, hunc gentēs amant, hunc aurea Roma (6).

Les fautes de ce genre fourmillent dans un poème attribué à Tertullien :

Terribilis magicæ refugarum audaciā ductos,  
Non quia culpā carent homines : nam sponte secuti.  
Spirītū deque Dei præsaga voce loquentum (7).

(1) Vossius, *De Arte grammatica*, l. II, c. 39.

(2) Ausone, *Idylle*, XI, 50.

(3) Priscien, *De Accentu*, p. 1289.

(4) Ausone, *Epigramm.*, 62, 2.

(5) Prudent., *Cathem.*, 3, 167.

(6) Ælius Spart., *Peacensis*, c. 12.

(7) *Adv. Marcionem*, I, 11 et suiv.



c. Rhythmes populaires et chrétiens.

La poésie populaire enfin remplace franchement la quantité par l'accent. On connaît la chanson des soldats d'Aurélien conservée par Vopiscus (c. 6). En voici deux vers, dont la leçon offre le moins d'incertitude :

Unus homo mille mille mille decollavimus,  
Tantum vini habet nemo quantum fudit sanguinis.

C'est l'ancien tétramètre trochaïque qui commence à se transformer en vers politiques de quinze syllabes. Le quatrième siècle nous a laissé plusieurs de ces rythmes populaires. Le christianisme, qui voulait parler au cœur, releva cette poésie des pauvres et des ignorants du mépris où elle languissait. Des hommes distingués, qui connaissaient et cultivaient la poésie savante, ne dédaignaient pas de composer pour le peuple, de descendre aux formes de versification qu'il affectionnait, pour mieux se faire comprendre de lui, *ne necessitas metricâ ad aliqua verba, quæ vulgo minus sunt usitata, compelleret*, comme dit saint Augustin (1). Voici quelques strophes d'un hymne que Bède attribue à saint Ambroise, et qui pourrait bien être de cet évêque :

1

O Rex æterne domine,  
Rerum creator omnium!  
Qui eras ante sæcula,  
Semper cum patre filius.

(1) *Retract.*, I, c. xx.

2

Qui mundi | in primordio  
Adam plasmasti | hominem.  
Cui tuæ | imagini  
Vultum dedisti similem.

3

Qui crucem propter hominem  
Suscipere dignatus es,  
Dedisti tuum sanguinem  
Nostræ salutis præcium.

Ce ne sont plus là des iambes, ce ne sont pas même des vers métriques, mais des simulacres d'iambes, des rythmes faits à l'imitation du mètre iambique. Bède le fait très-bien remarquer : *ad instar iambici metri* (1). Outre les fréquents hiatus, trois choses caractérisent ces vers d'une espèce nouvelle : des syllabes accentuées sont substituées aux syllabes longues (*domine, hominem, similem, eras, crucem, præcium*). Le nombre des syllabes est fixe, il y en a huit dans chaque vers; la chute est toujours trochaïque; l'assonance est recherchée et la rime semble prête à éclore. La règle de l'accent, le nombre des syllabes, la rime enfin, ce sont là des traits qui caractérisent notre versification moderne. Que l'on compare maintenant des vers de Sénèque écrits dans le même mètre (2) :

Instant sorores squálidæ,  
Sānguīnēã jūctant vērbera,  
Fert læva semústas fācēs;

(1) Beda Venerabilis, *De Metrica ratione*, p. 2380; Putsche.

(2) Agam., III, 2.

et l'on trouvera que la quantité prosodique est strictement observée, que l'hiatus est évité, que dans *sān-guīnēa* le dactyle remplace l'iambe, et que par conséquent le nombre des syllabes n'est pas fixe; enfin que l'accent a encore son caractère antique, musical, puisqu'il se trouve souvent sur des syllabes qui n'ont pas le frappé (*instānt, semūstās, fācēs*), et cela dans le pied le plus important, le dernier.

Les trois caractères indiqués plus haut se trouvent en d'autres morceaux d'une authenticité mieux établie. Les sept hymnes *De opere creationis* appartiennent incontestablement au quatrième siècle et à saint Ambroise. Saint Augustin en cite le dernier (1). Ils offrent des vers comme ceux-ci :

Solis rotam constituens  
Subdens dedisti | hōmini....,

et des strophes dans lesquelles l'assonance est plus marquée que dans celle que nous venons de citer :

Illumina cor omnium,  
Absterge sordes mentium,  
Resolve culpæ vinculum,  
Everte moles criminum.

C'est de ce rythme qu'est sorti le vers de huit syllabes si usité dans les longs récits des trouvères :

Taillefert, qui moult bien chantait...

Il existe aussi un psaume abécédaire, dans lequel la quantité ne joue plus aucun rôle; il fut composé par saint Augustin en 393 après Jésus-Christ. Nous donnons une partie de la première strophe (2) :

(1) *Confess.*, IX, 12.

(2) *S. Augustini Opera*, t. IX, p. 1-8.

Abundantia peccatorum            solet fratres conturbare.  
Propter hoc dominus noster        voluit nos præmonere,  
Comparans regnum cœlorum        reticulo misso in mare  
Congreganti multos pisces,        omne genus hinc et inde.  
Quos cum traxissent ad littus,    tunc cœperunt separare.

Ce sont des vers quasi-trochaïques, composés de deux parties égales et terminés par un *e* non accentué, un *e* féminin, si l'on osait faire cet anachronisme. Pour trouver le nombre des syllabes il ne faut pas perdre de vue que l'auteur s'est permis des synérèses nombreuses, conformes à la prononciation populaire, telles que : *abundantia* et ailleurs : *ecclesia*, *hodie*, etc., et qu'il fait toujours la liaison des voyelles d'un mot à un autre de manière à éviter l'hiatus qui était admis dans les hymnes précédents. On lit plus bas :

Modo quo pacto excusabant factum altare contra altare.

En tenant compte de ces détails on trouve huit syllabes dans chaque hémistiche, et ces syllabes se suivent à peu près comme dans les vers français, sans que les longues alternent régulièrement avec les brèves, ni des accentuées avec des non accentuées. La chute seule rappelle l'origine de ce vers et le mètre trochaïque qui leur a servi de modèle ; elle est toujours la même, et l'accent, dont nous cherchons la trace, s'y montre avec évidence : l'avant-dernière syllabe de chaque vers et de chaque hémistiche est une syllabe accentuée. Dans les vers cités plus haut on voit le mot *mare* à la fin d'un vers ; l'*a* autrefois bref de *mare* ne se distinguait plus de l'*a* long de *conturbare* ou *separare*. Le peuple le pro-

nonçait déjà comme les Italiens font aujourd'hui. — L'accent l'avait définitivement emporté sur la quantité.

Ce genre de versification, adopté d'abord par des soldats romains (voir plus haut), devint, comme tous les genres extrêmement simples, très-populaire au moyen âge. Voici le premier couplet d'un hymne abécédaire sur saint Patrice (1) :

Audite   omnes amantes	Deum, sancta mérita
Viri   in Christo beati	Patrici episcopi
Quomodo bonum   ob actum	similatur angelis,
Perfectamque propter vitam	æquatur apostolis.

Ces couplets sont de quatre vers et ont une syllabe de moins que ceux de saint Augustin. Ils rappellent le tétramètre catalectique. En revanche, la légende de Bonus (2) a des vers de deux fois huit syllabes, comme la pièce de saint Augustin. Mais ces vers sont d'un rythme fortement marqué, comme ceux des hymnes de saint Ambroise et des plus beaux chants de l'Eglise. Il y a des accents à la place de toutes les longues de l'ancien vers trochaïque :

Solus in obscuro   orat,	Domnum puro corde rogat,
Planctus agit, pectus tundit,	inter fletus preces fundit.
Quo convenit plebs abscedit,	et ad sua quisque redit.
Iste solus ibi jacet,	ut divinæ laudi vacet.

C'est dans ce rythme qu'est composé le célèbre *Dies iræ, dies illa*, etc. C'est dans ce rythme que les Espa-

(1) Du Ménil, *Poésies populaires latines*, p. 147.

(2) Du Ménil, p. 190. La légende est tirée d'un manuscrit du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle.

gnols improvisent et ont improvisé de tout temps leurs *redondillas* :

Victorioso valor el Cid  
A San Pedro de Cardaña  
De las guerras que ha tenido  
Con los Moros de Valencia, etc.

### 5. ORIGINE DU VERS DE DIX SYLLABES.

C'est le trimètre, ou vers iambique de six pieds, qui donna naissance à ce vers, un des plus usuels chez presque tous les peuples de l'Europe. — Mais le modèle latin a subi une métamorphose si complète, qu'il est nécessaire de démontrer la filiation à l'aide de la forme intermédiaire que le vers antique prit dans les rythmes latins des premiers siècles du moyen âge. On le reconnaît encore dans cette complainte qu'un moine de Bobbio fit sur la mort de Charlemagne (1) :

A solis ortu usque ad occidua  
Littora maris planctus pulset pectora !  
Heu mihi misero !  
Ultramarina agmina tristitia  
Tetigit ingens, cum mærore nimio  
Heu mihi misero ! etc.

Les grands vers sont de douze syllabes, et ont deux accents fixes, sur la quatrième et la dixième. Ils ont avec le trimètre iambique le même rapport que les vers du

(1) Bouchaud (*Essai sur la poésie rythmique*, 1763, p. 110) la donne d'après Muratori, *Res. Ital.*, t. II, p. 690.

psaume abécédaire de saint Augustin avec le tétramètre trochaïque. Plusieurs longues de l’iambe sont remplacées par des accentuées ; les longues les plus rapprochées de la césure et de la fin du vers le sont constamment, et ce changement s’opéra d’autant plus facilement que ces longues avaient déjà eu l’accent tonique dans la plupart des trimètres antiques. Pour rendre la ressemblance plus sensible, il faut choisir des trimètres composés de douze syllabes et terminés par un mot de plus de deux syllabes :

Phaselus ille quem videtis hospites,  
Ait fuisse navium celerrimus.

Voici un autre rythme du même genre composé pour la garnison de Modène au commencement du dixième siècle (1) :

O tu qui servas armis ista mœnia,  
Noli dormire, moneo, sed vigila,  
Dum Hector vigil exstitit in Troïa,  
Non eam cepit fraudulenta Græcia.  
. . . . .  
Vigili voce avis anser candida  
Fugavit Gallos ex arce Romulea.

Ces vers tiennent d’un côté du mètre antique, dont ils proviennent ; ils se rattachent de l’autre aux vers modernes, qui en sont nés à leur tour : aux vers italiens appelés *sdrucchioli*, de douze syllabes, à l’hendécasyllabe du Dante, au vers français de dix syllabes.

(1) Muratori, *Antiq. ital. medii ævi*, t. III, p. 709.

Ce sont les *sdrucchioli* qui calquent les rythmes latins avec le plus de précision :

Solca nell' <sup>1</sup>onde e nell' <sup>1</sup>arène <sup>1</sup>sémina  
E tenta i vaghi <sup>1</sup>vénti in <sup>1</sup>réte accogliere  
Chi fonda sue <sup>1</sup>speranze in cor di <sup>1</sup>fémîna.

L'accent, assez énergique en italien, est tantôt sur la quatrième, tantôt sur la sixième syllabe, ce qui rappelle les deux césures (penthémimère et hepthemimère) du trimètre latin.

Mais dans le premier cas le vers reçoit un troisième accent de rigueur à la huitième place, et prend ainsi un mouvement iambique assez prononcé. Mais comme le nombre des mots italiens accentués sur l'antépénultième est relativement petit, les vers *sdrucchioli* n'ont jamais été populaires, et ne datent même pas de bien longtemps. En réalité c'est donc l'hendécasyllabe qui a remplacé en Italie l'ancien senaire :

Nel mezzo del cammin <sup>1</sup>di nostra <sup>1</sup>vîta  
Mi ritrovai nell' una <sup>1</sup>sélva <sup>1</sup>oscura, etc.

C'est lui qui a été employé généralement par tous les poètes épiques du pays. Ce vers a été connu en Espagne dès la plus haute antiquité sous le nom de *verso de arte mayor*. Il passait pour être de facture difficile, et il a été abandonné de bonne heure pour des rythmes plus aisés et plus coulants. Cependant, comme l'idiome espagnol a beaucoup de mots qui ont rejeté les anciennes désinences faibles, et qui ont la désinence sur la finale, ce vers peut avoir dix syllabes au lieu de onze, exactement comme le vers français :



Como el que duerme con la pesada  
Quiere y no puede jamas acordar,  
Ma si la puede à la fin desechar,  
Queda la mente con el desvelada.

Voici enfin le vers français de dix syllabes :

Quand Prométhée eut formé son image  
D'un marbre blanc façonné par ses mains.

C'est toujours le rythme du vers latin; les changements qu'on y trouve ont été amenés par la nature de la langue française. Dans les mots français, les syllabes qui suivent l'accent tonique se sont émoussées au point de ne laisser qu'un *e* muet ou de disparaître complètement. *Imaginem* est devenu *image*; *manus* ou *manibus* est devenu *mains*. Les vers français ne pouvaient donc avoir que dix ou onze syllabes. En outre la césure a été rapprochée de la quatrième syllabe, pour faire mieux ressortir l'accent, qui est peu accusé dans la langue française. (Voir le Supplément.)

## 6. ORIGINE DE L'ALEXANDRIN.

Le chant le plus ancien de la poésie française, celui de Rolland, est écrit en vers de dix syllabes. Toutefois le vers alexandrin aussi remonte à une bien haute antiquité. Ce qui semble le prouver, c'est le caractère monorime des anciens poèmes qui sont composés dans ce mètre, caractère qui ne commence à se perdre qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (1). Il passa déjà dans ces temps reculés

(1) L'idée de composer des chants monorimes paraît être venue aux Provençaux des Arabes, qui affectionnent particulièrement cette forme dans leurs poèmes.

pour le vers le plus noble; on l'employait dans les grandes épopées, et notamment dans les Alexandriades, qui paraissent lui avoir donné son nom. Les Espagnols revendiquent l'honneur de s'être servis les premiers du vers alexandrin. D'après Sarmiento, ce seraient des moines qui au XII<sup>e</sup> siècle en auraient composé en imitant de mauvais vers latins, dont malheureusement je n'ai pu ici, à Dijon, découvrir la trace. Le poème du Cid, versifié en alexandrins informes, daterait, d'après Sanchez, de la même époque. La chronique fabuleuse d'Alexandre le Grand paraît un peu plus moderne, à en juger d'après le tour plus simple et plus coulant du langage et du rythme. Mais Lambert li Cors, qui, lui aussi, a commencé un poème sur la vie d'Alexandre, et Alexandre de Paris, qui l'a terminé, ont vécu vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Ils sont Français; et si l'on songe que l'alexandrin n'a jamais été populaire en Espagne, il est permis de croire qu'aussitôt inventé, il y fut importé de France.

Mais comment l'alexandrin s'est-il formé? Sanchez prétend que les anciens poètes l'ont calqué sur le pentramètre latin; d'autres le font sortir du trimètre. Il est possible que ceux qui ont créé ce rythme n'aient cru qu'imiter ces deux mètres de l'antiquité classique. Mais il est certain, en même temps, qu'ils ont, sans s'en douter, reproduit des rythmes populaires beaucoup plus simples.

Les comiques grecs se servaient quelquefois d'un mètre qui se rapproche singulièrement de l'alexandrin, je veux parler du tétramètre iambique catalectique; seulement son premier hémistiche comptait un pied de plus, par exemple (Aristoph., *Nub.*, v. 1036) :

Και μὴν πάλαι γ' ἐπινυόμεν | τὰ σπύγγυα καπιθύμου.

Mais en réalité c'est dans le faux Anacréon, dont les poèmes sont d'une origine relativement récente, que nous trouvons le germe du vers de sept syllabes qui forme la moitié de notre alexandrin :

Σίλω λέγειν Ἀτρείδας,  
Σίλω δὲ Κάδμον ᾄδειν.

Ces deux vers placés bout à bout forment un alexandrin, comme on en aurait pu faire et comme on en faisait beaucoup au treizième et au quatorzième siècles. On trouve dans Gauthier d'Aupais :

Que li ribaud depouillent | pour avoir le breuvage ;

dans Berthe aux grands pieds :

Je voudraie par m'âme | qu'elle fust décollée, etc.

Senèque a employé quelquefois le mètre si commun d'Anacréon (*Méd.* 848) :

Quonam cruenta Maenas  
Præceps amore saevo  
Răpitur? quod impotenti  
Făcinius parat furore?

Que l'on compare maintenant l'effet produit par d'anciens alexandrins espagnols dont les deux hémistiches se terminent souvent par des syllabes féminines :

Fablar curso rimado | per la quaderna via  
Por silabas cantadas | ca es grant maestría.

La syllabe féminine finale qui paraît avoir succombé la première, c'est celle du second hémistiche. Ainsi, on lit dans le *Poema de Alexandro Magno* :

El padre a siete annos | metiolo a leer,  
Diole a maestros ornados | de seso et de saber,  
Los mejores que pudo | in Grecia escoger,  
Qui lo sopiessen en las | siete artes imponer, etc.

Le français, qui n'a plus de désinences sonores, les sacrifie bientôt toutes les deux; cependant le nombre des vers où la finale féminine est gardée au premier hémistiche et retranchée au second est considérable. On lit dans Gauthier d'Aupais :

Gauthier vint à l'estable | pour véoir son destrier,  
Gentement se deménte | prit soi à gramoyer.

Nous trouvons un certain charme à cette marche primitive du vers alexandrin. Car il semble d'abord naturel que le repos soit plus complet et la coupe plus énergique à l'endroit de la rime qu'à l'endroit de la césure principale. Mais l'usage des derniers siècles en a décidé autrement pour des raisons que nous développerons dans le Supplément.

---

Voilà les principaux mètres empruntés à l'antiquité par les nations modernes; les dactyles et les anapestes n'y figurent pas; les mètres plus compliqués d'Horace, de Pindare, des chœurs lyriques, y figurent encore moins. Il en devait être ainsi. Sous le coup de la révolution la plus grande que les langues européennes eussent à traverser, les formes grammaticales et syntaxiques se simplifièrent; le système des rythmes devait se simplifier aussi. Car ce ne furent pas les poètes qui accomplirent cette révolution; elle ne sortit pas des rangs de la classe

retrée, imbue de traditions classiques ; — elle sortit des masses, de la foule ignorante, de son langage irrégulier et confus, de sa conversation de tous les jours. Les Grecs, qui trouvèrent dans leur noble idiome la différence de la longue et de la brève toute faite, et qui sentirent instinctivement qu'une longue pouvait équivaloir à deux brèves, créèrent sans effort l'hexamètre, comme Tyrtée écrivit sans effort des chants guerriers. Les populations chrétiennes de l'empire d'Occident avaient perdu le sentiment délicat de la quantité prosodique ; elles ne connurent plus que la distinction de la syllabe forte et de la syllabe faible. Mais l'accent, dont l'influence grandissante avait produit ce changement, ne remplaça qu'imparfaitement, dans les langues du Midi au moins, le système qu'il venait de ruiner. La syllabe accentuée, plus énergique qu'une syllabe dépourvue d'accent, ne pouvait pas faire équilibre à deux de ces syllabes, comme la longue faisait équilibre à deux brèves. De plus, soit faiblesse d'instinct poétique des races barbares, soit faiblesse de ces accents mêmes qui venaient de s'affranchir de la gêne prosodique, les syllabes fortes et les syllabes faibles ne se suivaient pas dans un ordre régulier, harmonieux. L'accent ne se faisait remarquer que dans les endroits décisifs du rythme, à la césure, à la fin du vers. De là la nécessité de compter les syllabes ; et, comme des syllabes comptées ne produisent pas de rythme, de fortifier le dernier accent par la rime ; c'est la rime qui désormais indiquera seule le point précis où le vers s'arrête. Dans le domaine de l'harmonie ce changement constitue une véritable déchéance. Les langues modernes, pour arriver à une harmonie quelconque, sont forcées de se servir de moyens matériels, extérieurs pour ainsi dire, et en partie étrangers au rythme. Le

vers des anciens est composé d'éléments matériellement appréciables, qui portent leur harmonie en eux-mêmes ; cette harmonie est partout, dans chaque point, dans chaque détail du vers.

La renaissance n'avait donc pas de système nouveau à inaugurer ; ce système avait été formulé assez nettement dans les poésies populaires des premiers chrétiens, dans les poésies barbares des peuples du Nord. Mais elle avait à le dégrossir, à tirer des idiomes modernes assouplis et épurés des accents harmonieux ; à conduire ces idiomes à la perfection, à leur âge classique. L'étude des modèles inimitables de l'antiquité fit naître d'abord dans l'esprit de quelques érudits le projet de rétablir les mètres des Grecs et des Latins, comme la pensée leur était venue de remettre sur leur trône Vénus, Apollon et Jupiter. Mais les écrivains sensés comprirent bien vite que l'unique fruit qu'il y avait à tirer des anciens était d'imiter l'élégance du tour, la rondeur de la forme, la propriété du style, qui les caractérisent ; et s'étant proposé un but qui ne dépassait ni leurs forces, ni celles des langues modernes, souvent ils réussirent à l'atteindre.

---

## RÉSULTATS DÉFINITIFS.

Comparons maintenant les vers des anciens et les vers des modernes. Qu'ont-ils de commun ? en quoi différent-ils les uns des autres ?

### QU'ONT-ILS DE COMMUN ?

Ils ont en commun :

1° Ce qui constitue la régularité, la mesure, la marche rythmée de toute poésie qui mérite ce nom, c'est-à-dire le *temps fort*, le *frappé*, qui signale à l'oreille les parties saillantes du vers. Chez les Grecs et les Latins, le *frappé* (ῥέσις) se confond volontiers avec la longue ; chez les peuples néo-latins, il tombe souvent sur la syllabe accentuée. Mais sa nature est la même chez les uns et les autres ; et lorsqu'il est réduit à sa propre force, ce qui arrive chaque fois qu'il relève une ou deux brèves dans un vers antique, ou une syllabe faible dans un poète moderne, on le reconnaît au même signe, au même son, c'est-à-dire à un coup, à un appui de la voix destiné à faire ressortir le mouvement du rythme.

2° Le vers antique et le vers moderne ont en commun la *césure* ; mais son caractère, sa nature, ne sont pas exactement les mêmes dans l'un et dans l'autre. Dans le premier, c'est un arrêt de la voix après le mot qui réunit dans la même syllabe la longue et le temps fort ; dans le second, c'est un arrêt de la voix après le mot qui réunit dans la même syllabe accent et temps fort. La césure fait donc partie intégrante du rythme dans des vers assez longs pour en comporter une ; elle en est

comme une nervure ou une membrure ; elle les divise, elle les *coupe* naturellement, harmonieusement.

3° Le vers antique et le vers moderne ont enfin en commun dans les temps classiques de Rome et d'Athènes, et à l'époque de la Renaissance dans l'Europe méridionale, une égale horreur de l'hiatus. Notons en passant que cette horreur n'est pas partagée des peuples du Nord, et que, dans la poésie allemande et anglaise, son admission ne constitue pas une faute. Les langues et les nations du Midi se sont toujours distinguées par un respect extrême pour la forme, et par une répugnance excessive pour tout ce qui ressemble à une cacophonie.

#### EN QUOI DIFFÉRENT-ILS ?

Ils diffèrent :

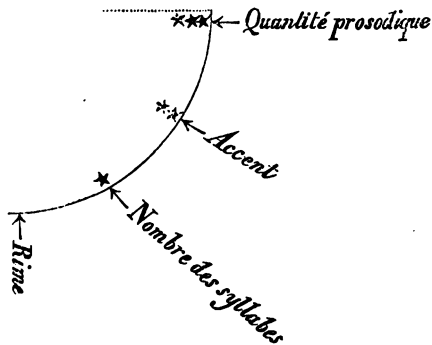
1° Par l'emploi et la nature de la quantité prosodique. La quantité existe sans doute dans la langue française comme dans la langue latine : car quantité de syllabes veut dire leur durée, et dans aucune langue du monde on ne peut prononcer un mot, une syllabe, sans leur assigner une certaine durée. Mais chez les anciens cette durée avait une valeur nette, précise ; elle était mathématiquement appréciable : c'est ainsi qu'elle pouvait être comme la matière ou le corps du vers, dont le rythme était l'âme et la vie. C'est ce qui a fait dire, avec une certaine vérité, que la quantité était tout ou presque tout dans le vers ancien, et qu'elle n'était rien ou presque rien dans le vers français. Car, encore qu'elle y existe, il faut avouer qu'elle n'accuse plus que des différences imperceptibles de syllabe à syllabe, qu'elle est devenue « incommensurable ». Elle peut encore modifier



quelquefois la rime leur échappe malgré elles ; d'autres fois elles s'en sont servies pour produire des effets d'harmonie imitative.

---

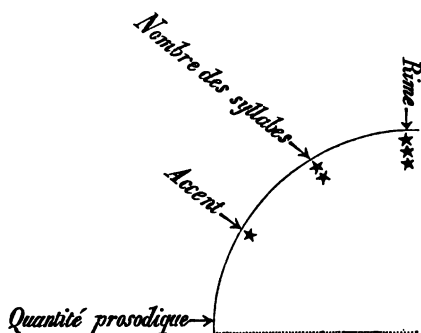
Résumons par une comparaison bien claire, bien palpable, ce résumé déjà trop long. Représentons-nous l'histoire des rythmes sous la forme d'une *ligne circulaire*. Le *diamètre* qui partagera le cercle *en deux parties égales* figurera pour nous le moment de transition du système rythmique des anciens au système moderne, et ce moment, c'est l'avènement du christianisme. Le centre du cercle autour duquel l'histoire des rythmes pivote sera le temps fort, le frappé, la thésis. La moitié inférieure, réservée, je suppose, au système antique, renfermera les autres éléments du rythme rangés de droite à gauche dans l'ordre de leur importance respective : 1° quantité, 2° accent, 3° nombre de syllabes, 4° rime.



Mais dans le mouvement rotatoire de droite à gauche que l'histoire imprime aux éléments constitutifs du

rhythme, la *valeur* respective de ces éléments change du tout au tout; leur *ordre relatif* reste le même.

La rime et le nombre des syllabes, atteignant d'abord les limites de la moitié supérieure du cercle, occupent désormais les places d'honneur; l'accent les suit de près; et la quantité, qui avait joué le premier rôle dans la poésie ancienne, se trouve reléguée à la queue du cortège.



Le rythme moderne se trouve donc être pour ainsi dire aux antipodes du rythme antique.

---



# SUPPLÉMENT.

---

## DE LA CÉSURE.

### 1

Dans des vers d'une certaine longueur, comme l'hexamètre et le senaire, la voix ne peut pas atteindre la fin par un seul effort ; mais ayant fourni une partie de sa course, elle s'arrête pour reprendre haleine, tantôt un peu en deçà du milieu du vers, et tantôt un peu au delà. C'est cet arrêt, cette halte de la voix, qu'on appelle *coupe* ou *césure*. Dans l'hexamètre, on la trouve le plus fréquemment au troisième pied :

Donec eris felix | multos numerabis amicos;

dans le senaire, au troisième iambe :

Jam jam efficaci | do manus scientiæ.

Un hexamètre ou un senaire bien fait doit avoir au moins une césure, et ne doit jamais en avoir plus de deux. Il y en a deux, lorsque la voix, forcée par le sens et la ponctuation, s'arrête au commencement du vers, et que la distance qui la sépare de la fin est trop grande pour qu'elle puisse la franchir sans un nouveau repos. Par exemple, Catull., *Epith. Pel.*, v. 139 :

Eumenides | quibus anguineo | redimita capillo —

Horat., *Epod.*, I, 1, 19 :

Ut assidens | implumibus | pullis avis.

La césure a donc ceci de commun avec la fin du vers , qu'elle indique un repos de la voix ; mais à la fin du vers le repos est complet, parce qu'il a lieu non-seulement à la fin d'un mot, mais encore à la fin du rythme. A la césure, comme elle ne termine qu'une *partie* du vers, le repos est incomplet : car si elle a nécessairement lieu à la fin d'un mot, elle doit toujours *couper* le rythme. Il faut, pour que le vers soit bien fait, que les mots ne coïncident pas avec les pieds rythmiques. Le vers :

Tali | concidit | impiger | ictus | vulnere | Cæsar

renferme six césures. Il représente moins un vers composé de six dactyles que six vers composés chacun d'une monopodie dactylique. Une césure qui a lieu à la fois à la fin d'un mot et d'un pied rythmique ressemble donc à une véritable fin de vers ; un vers partagé de la sorte cesse de former, pour ainsi dire, un seul vers, un *tout bien organisé*. La césure, au contraire, qui coupe le pied rythmique, tout en donnant un court répit à la voix, l'excite en même temps à passer outre, à se satisfaire, en suivant jusqu'au bout le mouvement du rythme si heureusement interrompu. Il faut donc que les parties qui constituent le vers soient inégales d'étendue et de forme. Il faut qu'elles aient l'air, pour ainsi dire, de s'attirer et de s'appeler, c'est-à-dire qu'elles s'adaptent l'une à l'autre comme les bouts d'une chaîne, ou, pour nous servir d'une image plus vulgaire, comme le pêne et la gâche d'une serrure.

Il résulte de ce qui précède que la césure doit avoir lieu en général en sens inverse du mouvement rythmique du vers. Elle doit de préférence être *masculine*

et atteindre les *frappés* dans des vers d'un mouvement descendant, comme l'hexamètre :

Arma virumque cano | Trojæ qui primus ab oris.  
(Césure dite *πενθημιμερής*.)

Infelix operis summa est | quia ponere totum  
Nescit. (Césure dite *εφθημιμερής*.)

Elle est plutôt féminine et attachée aux *levés* dans les senaires, dont le mouvement est ascendant :

Jam jam efficaci | do manus scientiæ  
Supplex et oro | regna per Proserpinæ.  
(Césure dite *πενθημιμερής*.)

Dedi satis superque | pœnarum tibi.  
(Césure dite *εφθημιμερής*.)

La césure féminine elle-même, quoique moins agréable et moins énergique, ne doit pas coïncider avec les pieds rythmiques de l'hexamètre ; elle doit les couper entre le premier et le second levé, comme cela a lieu dans le premier vers de l'Odyssée :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, | πολύτροπον ὅς μάλα πολλά —

La coïncidence absolue de la césure et du pied rythmique est donc tout à fait intolérable dans les vers d'un mouvement descendant, parce qu'elle les rend faibles et languissants, parce qu'elle les désorganise (1). Elle a moins d'inconvénients dans des vers d'un mouvement

(1) La césure qui a lieu après le quatrième pied dans les hexamètres dits *bucoliques* de Théocrite, ne constitue qu'une exception apparente à la règle que nous venons d'établir. Les hexamètres doivent être considérés comme composés d'un tétramètre ayant sa césure particulière et d'un dimètre dactylique lui servant de clause.

ascendant, auxquels elle donne quelque chose de brusque et de saccadé :

Non Afra avis | descendat in ventrem meum —  
Jucundior | quam lecta de pinguissimis —  
Quid accidit? | cur dira barbaræ minus —

Cette césure est assez rare dans le senaire ; mais dans les vers anapestiques il ne saurait y en avoir d'autre, l'impétuosité du rythme ne souffrant pas que la césure vienne séparer le levé et le frappé d'un même pied. C'est pourquoi le tétramètre anapestique dont Aristophane se sert si souvent a la césure régulièrement au milieu du vers, c'est-à-dire après le frappé de la seconde dipodie :

Ἀπόκριναι μοι, τίνας οὖνεκα χρῆ | θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν ;

2

Lorsque les Allemands (ou les Anglais) essayent de reproduire dans leur langue les rythmes grecs et latins, ils observent la césure avec la même rigueur que les anciens. Mais dans leurs compositions originales ils sont loin de suivre une règle uniforme. Dans le vers de dix syllabes, qui se rapproche le plus du senaire, les Allemands emploient tour à tour la césure masculine et la césure féminine ; souvent même leurs vers n'ont pas de césure du tout :

Auf diese Bank von Stein | will ich mich setzen. (*Cés. masc.*)  
Es giebt im Menschenleben Augenblicke, (*Point de césure*)  
Wo er dem Weltgeist | näher ist als sonst, (*Cés. fém.*)  
Und eine Frage | frei hat an das Schicksal. (*Cés. fém.*)

Dans les poésies lyriques cependant la césure masculine paraît avoir la préférence :

Nehmt hin die Welt, | rief Zeus von seinen Höhen  
Den Menschen zu, | nehmt, sie soll euer sein, etc.

En italien la césure féminine est très-fréquente et ne présente aucune difficulté :

Che 'l gran sepólcro | liberò di Christo.

Il n'en est pas de même dans les vers français. La césure masculine y est de rigueur. Cela a déjà lieu d'étonner dans l'alexandrin, partagé en deux par une césure aussi forte que la diérèse du pentamètre antique. Dans les épopées du XIII<sup>e</sup> siècle, la césure féminine ne choquait pas encore l'oreille française :

Les napes sont ôtées | quand vint après mangier —  
Menestrel s'appareillent | pour faire leur métier —  
Blanchefleur la roïne | fit sa fille mander (1).

Ce qui paraît plus étrange, c'est que le vers de dix syllabes, qui présente un caractère d'unité bien plus marqué que l'alexandrin, n'admette que la césure masculine après la quatrième syllabe. Cette règle n'est pas plus ancienne que Marot, qui, dans ses premières poésies employant souvent la césure féminine, en fut blâmé par les aristarques du temps, et l'évita plus tard comme une faute. Nous empruntons à M. Quicherat (2) les exemples suivants :

D'un lieu lointain mène ci mes chevrettes  
*Accompagnées* | d'agneaux et de brebiettes —  
Qui jà sont tant abattus et débiles  
Qu'à leur goût *treuvent* | bonnes viandes fades.

(1) Quicherat, p. 312.

(2) Quicherat, p. 314.



La césure masculine est facultative dans les vers de dix syllabes anglais ; c'est pourquoi le vers

Heroes | repel | attacks, | command success

est proclamé irréprochable par Foster (1), juge compétent en pareille matière.

Si nous groupons et comparons maintenant toutes les remarques précédentes, nous restons frappés du contraste que présente l'uniformité de la règle suivie par les meilleurs auteurs grecs et latins, et découlant, pour ainsi dire, de la nature des choses, avec l'absence de tout principe, de toute règle, dans la poésie des peuples modernes. Chez les anciens, tout est ordre et harmonie ; chez nous, tout paraît d'abord confus et contradictoire. Tout s'expliquera pourtant, si l'on veut bien se souvenir que les poètes du moyen âge, ne trouvant plus aux syllabes la valeur presque absolue qu'elles avaient dans l'antiquité, eurent forcément recours à la rime pour marquer (2) la fin du rythme. La rime leur permit de négliger un peu l'intérieur des vers, qui, en effet, cessèrent dès lors de se composer de dactyles, d'anapestes, d'iambes et de trochées, pour ne plus présenter qu'un mouvement tantôt ascendant, tantôt descendant, mais toujours flottant, vague et irrégulier. C'est pourquoi la césure masculine, si rare dans le senaire, n'a plus rien de désagréable pour l'oreille moderne, qu'elle aide à reconnaître un rythme qui avance d'un pas mal assuré. Encore est-elle moins indispensable aux Italiens et aux Espagnols, qui, grâce à l'accentuation énergique de leurs

(1) Foster, *Accent and quantity*, p. 37.

(2) La meilleure preuve que, pour ces poètes, en dehors du nombre des syllabes, la rime était à peu près tout le rythme, se trouve dans l'étymologie du mot *rime*. En effet, *rime* n'est que le mot *rhythme* affaibli et déformé.

langues, peuvent faire des vers blancs. En français, l'accent est, comme on sait, peu sensible. Le contraste de la syllabe forte et de la syllabe faible n'est pas assez marqué pour servir de base à un système de versification, et sans rime il ne saurait y avoir de rythme. Il peut y avoir dans un vers français plus d'accents qu'il n'y a de longues dans le vers antique qui lui correspond; il peut y en avoir moins; — et comme c'est le cas le plus fréquent, il en résulte que les vers français sont le plus souvent plus légers, plus fugitifs que les vers grecs et latins. Un senaire écourté d'une syllabe contiendrait au moins 15—16 temps; le suivant de Sophocle en contient 17 1/2 :

Ἀγαμέμνωνος παῖ, νῦν ἔχειν ἔξεστι —  
 1 1/2 2 1 2 1 1/2 2 1 2 1 1/2 2 1 (1)

Supposons un moment que l'on puisse exprimer par des chiffres les valeurs dynamiques ou virtuelles dont nos vers se composent, nous ne trouverons tout au plus que 14 temps dans celui de Béranger :

De l'univers | observant la machine.  
 1 1 1 2 1 1 1/2 1 1/2 1 1 2 1

Nous savons déjà que la syllabe forte en français n'équivaut pas à deux syllabes faibles. Pour lui attribuer cette valeur en l'exagérant un peu, il faut la soutenir par la rime ou la césure. Dans les vers peu étendus de 4, 6 ou 8 syllabes, la rime suffit pour guider l'oreille; mais dans les vers de 10 ou 12 syllabes, il lui faut une étape de plus. Seulement, comme les accents ressortent peu en français, il ne suffit pas que la voix puisse se reposer sur une syllabe accentuée : il faut encore que

(1) Nous renvoyons, pour justifier ces évaluations, à la seconde partie de notre ouvrage intitulé : *Des Rythmes grecs.*

cette syllabe se présente toujours au même endroit ; que la voix, qui l'attend, soit sûre de l'y trouver. Il faut donc au rythme français, naturellement si vague, pour bien le dessiner, une césure masculine toujours la même. L'uniformité et la rigoureuse fixité de la règle s'expliquent par la faiblesse et la valeur flottante des éléments qui constituent le rythme français.

**FIN.**





---

79. 2nd. Pr.

