

PC
2541
18V4
1912



U d' / of Ottawa



39003001402071



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto



UNIVERSITÉ DE PARIS

BIBLIOTHÈQUE

DE LA

FACULTÉ DES LETTRES

XXX

L'ISOCHRONISME
DANS
LE VERS FRANÇAIS

PAR

PAUL VERRIER

CHARGÉ DE COURS A LA SORBONNE

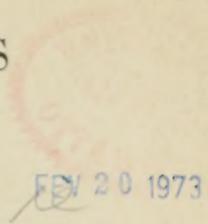
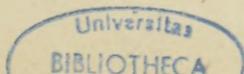
PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1912

Tous droits de traduction et de reproduction réservés



PC
2541
. I 8 V 4
1912

L'ISOCHRONISME

DANS LE VERS FRANÇAIS

I

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Documents.

M. Eugène Landry vient de publier un ouvrage remarquable : *La Théorie du Rythme et le Rythme du Français déclamé*, Paris, 1911 (sigle : L.). Pour étudier le rythme du français déclamé, il ne s'est pas contenté de l'observation auditive et de l'introspection : il a eu recours à l'enregistreur Rousselot et au phonographe, il fonde ses conclusions sur des chiffres. Il analyse en détail nombre de morceaux déclamés par des poètes, des professeurs et des comédiens, tels que MM. Abel Bonnard et Maurice Bouchor, MM^{mes} Sarah-Bernhardt, Bartet et Moréno, MM. Mounet-Sully, Paul Mounet, Georges Berr, Silvain et Truffier. C'est pourtant lui-même qu'il a surtout pris comme sujet.

Poète, professeur de français et musicien, il a, d'autre part, appris à manier les appareils de phonétique expérimentale, il est habitué aux spéculations philosophiques, il s'est initié par la théorie et la pratique au mécanisme de plusieurs versifications, il a consulté de nombreux traités de métrique, de diction, de musique, de physiologie, de psychologie et de physio-psychologie.

Aussi apporte-t-il des renseignements nouveaux et précieux sur le rythme du français déclamé, en particulier sur le rôle de la « durée ».

Si l'on compare ses résultats à ceux que j'expose dans mon *Essai sur les Principes de la Métrique anglaise* (Paris, 1909-1910), on verra que nous nous rencontrons sur plusieurs points.

Il est deux cas, surtout, où cette coïncidence me semble importante, parce qu'elle fournit un nouvel argument à l'appui de notre scansion : nous appelons *ped* l'intervalle compris entre deux temps marqués, — *le temps marqué* ou *ictus* étant cet « endroit du vers où l'on bat la mesure et que la voix met en relief par un accroissement d'intensité » (L. Havet, *Métrie grecque et latine*, § 1), — et nous estimons que le temps marqué tombe au commencement d'une voyelle ou d'une consonne syllabantes (v. Verrier, *Métrie anglaise*, t. III, et *La Mesure des Durées rythmiques*, dans la *Revue de Phonétique*, 1912, fasc. I). Pour en indiquer la place, on peut imprimer cette voyelle ou cette consonne en italique ou en caractère gras :

Le soleil le revét d'éclatantes couleurs.

Le pied, ainsi conçu, n'est donc qu'une division du temps, remplie par des sons et des silences, une simple durée, dont le commencement et la fin sont signalés à l'oreille par un phénomène sonore, le temps marqué.

Nous le distinguons soigneusement des divisions de la matière linguistique, telles que le groupe rythmique. Le *groupe rythmique* se compose d'une *forte* (F), c'est-à-dire d'une syllabe où tombe un temps marqué, et des *faibles* (f) qui s'y rattachent dans la prononciation. Il peut présenter toutes sortes de formes : F, Ff, ffF, Fff, fffF, ffFf, etc. Il peut être simple (|) ou composé (||) :

Le soleil | le revét || d'éclatantes | couleurs. ||
 fffF ffF ffF(f) fF

Je ne partage cependant pas toutes les opinions de M. Landry. J'ai discuté ailleurs sa théorie du rythme. Je n'y reviendrai pas : ce serait absolument sans intérêt au point de vue de la présente étude ; ce serait une pure querelle de mots. Ici, je ne vais discuter qu'une seule question, non pas précisément avec lui, — car il l'écarte, pour ainsi dire, aussitôt posée, — mais en me fondant sur ses propres chiffres. Il estime que les mesures de la musique sont isochrones, comme l'enseigne la théorie, mais que les pieds du vers français ne le sont pas. A-t-il raison ? A-t-il tort ?

Subjectivité de l'isochronisme.

Nous sommes parfaitement d'accord tous deux, si je ne me

trompe, sur ce qu'en pareil cas on entend par isochronisme. Dans la réalité objective, l'isochronisme absolu ne se rencontre pas plus que la ligne droite ou même la ligne tout court. Les mesures ne sont pas plus égales que deux *é* fermés ne sont identiques. Ligne droite, ligne, identité des *é* ou égalité des mesures, ce n'est là qu'une limite idéale où nous tendons, plus ou moins consciemment, et qu'une exécution correcte nous donne l'impression d'atteindre. Inconnu à la réalité objective, tout cela n'en existe pas moins dans la réalité subjective, comme tendance et illusion : tendance de notre organisme et de notre esprit, illusion de nos sens et de notre esprit.

A quoi bon, alors, recourir à la phonétique expérimentale ? Ses « tracés » ne nous révéleront-ils pas tout simplement les inégalités et les dissemblances de la réalité objective ? Comment en induire la réalité subjective, cet isochronisme ou non-isochronisme des pieds poétiques français sur lequel doit porter ici la discussion ? C'est peut-être possible, nous le verrons à l'essai. Quand il s'agit d'une tendance et d'une impression dont nous sommes bien conscients et que reconnaît tout le monde, il est au moins intéressant, et sans doute utile, de chercher comment les tracés indiquent l'une et expliquent l'autre. Ils nous montrent, par exemple, dans le cas des *é* fermés, que les vibrations conservent toujours certains caractères spéciaux. Dans le cas des mesures, il nous montreront de même, nous pouvons l'espérer, que la durée objective n'oscille qu'entre certaines limites et que de temps en temps elle reste relativement constante. Ces résultats nous serviront de base pour étudier le rythme du vers français : nous pourrions affirmer qu'il a pour principe l'isochronisme des pieds, au même titre que le rythme de la musique a pour principe l'isochronisme des mesures, si nous pouvons établir, à l'aide de nos tracés, que la durée objective des pieds n'oscille qu'entre les mêmes limites et reste aussi souvent relativement constante.

La physio-psychologie a bien démontré déjà par des expériences que la différence entre durées successives nous échappe, en moyenne, quand elle est inférieure à 10 pour 100. Mais M. Wallin vient de prouver que notre sens du rythme est moins rigoureux encore que cette sèche et abstraite appréciation des intervalles de temps (*Psychological Review*, XVIII, 1911, p. 100 s. et 202 s.). Nous ne pouvons pas non plus appliquer ses conclusions aux pieds du vers français. Ses observations ne portaient que sur des sons identiques par la hauteur et le timbre, ceux d'un diapa-

son, et les variations de durée apparaissent bien nettement, intercalées qu'elles étaient, cà et là, entre des intervalles aussi égaux que possible. La complexité est bien plus grande dans la poésie, à tous les points de vue, aussi grande au moins que dans le chant. (V. Verrier, *L'Isocronisme dans la Poésie et la Musique*, dans le *Journal de Psychologie*, mai-juin 1912.)

Comparons donc les pieds de nos vers aux mesures de la musique. J'aurais pu entreprendre moi-même des expériences, comme je l'ai fait pour l'anglais (*Métrique anglaise*, t. III, Paris, 1910). Mais je préfère me servir des chiffres que nous donne, d'après ses tracés, M. Landry : comme il admet l'isocronisme en musique et ne le reconnaît pas dans le vers français, on ne pourra le soupçonner de s'être laissé inconsciemment égarer par une assimilation préconçue des deux rythmes.

Le choix des sujets et des expériences.

Peut-être, cependant, ne sera-t-il pas inutile de présenter d'abord deux observations : la première sur le choix des sujets et des expériences, la seconde sur la scansion.

Pour indiquer dans une anatomie les formes du corps humain, on ne reproduit pas les dessins d'un écolier ou d'un caricaturiste, pas même l'Antiope du Corrège, avec son « raccourci », ni les peintures de Henner ou de Carrière, avec leurs contours flous ou vaporeux. On donne un schème aux lignes précises et nettes. Ce schème perce d'ailleurs pour nous à travers les déformations maladroites ou artistiques dont je viens de parler, et c'est même en s'y opposant que les dernières acquièrent leur valeur expressive, conforme à une certaine réalité. De même en musique : sous le rythme réel et relatif court le schème du rythme idéal et absolu. Ce schème est indiqué dans la notation musicale par la division, à l'aide de barres, en mesures théoriquement isochrones.

Nous devons analyser les exécutions les plus diverses, les plus irrégulières comme les plus régulières. Mais celles qui nous serviront surtout à constater la tendance à l'isocronisme et à en expliquer l'illusion, ce seront celles où ce schème se dégage avec le plus de netteté. Il en sera de même du rythme poétique. Or M. Landry a justement observé que l'isocronisme des pieds apparaît surtout et dans la diction qu'il appelle « poétique » et dans la bouche des poètes eux-mêmes. Enfin, si nous voulons

comparer le rythme de la déclamation au rythme du chant, il faudra mettre côte à côte des dictions de même caractère, soit inexpressives, soit expressives, — soit tempérées, soit pathétiques. C'est relativement facile.

La scansion.

La scansion présente plus de difficulté. Fausse, elle empêche d'apercevoir l'isochronisme des pieds — s'il existe. M. Maurice Grammont, qui reconnaît cet isochronisme, n'a pas su le faire ressortir. Je ne citerai qu'un exemple, ce vers de La Fontaine :

Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !

M. Grammont le divise en quatre pieds « égaux », qui se terminent chacun par une syllabe accentuée :

Que vous ê|tes joli ! | que vous me semblez | beau ! |

(MAURICE GRAMMONT, *Le vers français*, Paris, 1904, p. 22).

Il y a fort à redire à cette scansion. Dans « que vous me semblez beau ! », l'accent de « -blez » est reporté sur « sem- », si bien qu'il faudrait au moins diviser ainsi :

Que vous ê|tes joli ! | que vous me sem|blez beau ! |

Pour ne comparer que les deux derniers pieds, « que vous me semblez » ou même « que vous me sem- » est certainement beaucoup plus long que « beau », auquel on ne peut ajouter le silence final, puisque les pieds de M. Grammont se terminent toujours par une syllabe accentuée. Ces pieds ne sont pas délimités par des points fixes : le temps marqué n'est pas toujours à la même distance de la fin du pied, et le pied commence tantôt par une syllabe forte, comme « beau », tantôt par une syllabe faible, comme « que vous ê- », « -tes joli », « que vous me semblez ».

Il n'y a qu'une « scansion rationnelle », comme dit M. Havet : celle qui mesure les pieds de temps marqué à temps marqué. Ce n'est pas seulement pour le grec, le latin, l'anglais et le français que nous l'avons démontré, M. Havet, M. Landry et moi, c'est en réalité pour n'importe quel rythme. Voici comment je scanderais le vers cité (il y a un temps marqué au commencement de toute voyelle imprimée en italique) :

Que vous êtes joli ! que vous me *semblez beau* !

M. Landry le scanderait-il de la même manière ? Je l'ignore, et voilà ce qui m'inquiète un peu. Il confond le temps marqué avec l'accent, c'est-à-dire un phénomène rythmique avec un phénomène linguistique. Le temps marqué, pour lui, coïncide toujours avec un accent, et un accent fort, un « accent emphatique ». Qu'il se trompe, nous en trouvons la preuve dans les versifications depuis longtemps reconnues comme accentuelles. Ce vers de Coleridge, où j'indique l'accent par un accent aigu,

Beautiful excéedingly!,

contient deux accents et quatre temps marqués. Ces deux vers de Schiller,

Wenn bei dem Väter sich des Völkes Häupter
Versämmelten, die Pergaménte läsen...

contiennent chacun trois accents et cinq temps marqués. Le rythme, dans ces versifications, se fonde bien sur l'accentuation de la langue. Mais ce qu'on entend par là, ce n'est pas que tout « accent » coïncide avec un temps marqué, ni que tout temps marqué coïncide avec un « accent ». Il faut et il suffit que la syllabe forte, celle qui reçoit le temps marqué, ne soit pas moins accentuée que les syllabes voisines ou simplement que les suivantes. En est-il de même en français ? On peut le supposer. Et alors ne doit-on pas craindre que M. Landry ait passé quelquefois des temps marqués ? Il s'ensuit qu'en pareil cas, si les pieds sont égaux, cette égalité n'apparaîtra pas dans sa scansion. Le vers de Coleridge, où les quatre pieds s'unissent deux par deux en dipodie, — un *pied fort* et un *pied faible*, — ne comprendrait aux yeux de M. Landry que deux pieds divisés chacun en deux temps ou deux demi-pieds. Ce n'est là en apparence qu'une question de mots. Pourtant, ce qu'il appellerait sans doute ici demi-pied correspond à un pied des vers voisins :

I guéss 'twas fríghtful thére to sée
A lády so ríchly clad as shé —
Beautiful excéedingly!

Chaque « pied » du dernier vers, comme il l'entend, vaudra donc en durée deux pieds des vers précédents. Il répondra peut-être qu'au lieu de quatre mesures à $\frac{2}{4}$, on a deux mesures à quatre temps, de valeur double, et l'isochronisme reparaitra.

Mais dans les vers de Schiller, qui ne sont pas dipodiques, sa scansion en effacera jusqu'à la moindre trace.

Souvent aussi dans le chant ou le jeu des instruments : plus d'une fois le temps *marqué* l'est bien peu, et l'on aurait quelque peine à le reconnaître si le retour n'en était justement signalé par l'isochronisme, qui doit par conséquent servir de contrôle ou même de guide à la notation. Il en est ainsi en particulier du temps marqué secondaire, par lequel commence la deuxième mesure simple, ou *mesure faible*, des mesures composées (4 4, 6 8). Or il me semble que plus d'une fois les « pieds » de M. Landry sont en réalité des pieds composés, des dipodies ou des tripodies, tantôt régulières et tantôt occasionnelles, isolées. Dans le second cas, dont l'application de son principe au vers de Coleridge fournirait un exemple, il faut les décomposer en pieds simples avant de les comparer aux pieds simples voisins.

Chaque vers a sans doute un rythme normal, qui s'observe dans la diction inexpressive ou tout au moins tempérée. Quand la diction devient expressive et surtout pathétique, ce rythme court risque de s'effacer ; mais il est alors remplacé d'ordinaire par un autre, plus complexe, que l'erreur dont je viens de parler ne saurait guère laisser de contribuer à cacher. Dans ce rythme anormal, il se peut que deux pieds se contractent en un seul. « Volonté », par exemple ne recevra pas de temps marqué, sur « vo- » ou sur « -lon- », dans ce vers d'Athalie :

Soumis avec respect à sa volonté sainte...

(L. p. 194).

M. Landry le notera exactement (*ib.*).

Mais il se peut, au contraire, qu'une syllabe unique, allongée comme par un point d'orgue, remplisse à elle seule tout un pied. Le temps marqué suivant tombe sur une voyelle inaccentuée, au sens ordinaire du mot, sur un *e* féminin, par exemple. M. Landry ne le relèvera pas. Dans ces deux vers d'*Edipe Roi*, M. Mounet-Sully a donné à la voyelle des deux « -quoi [a] » la durée d'un pied, qui l'emporte même en longueur sur presque tous les autres, si bien qu'il doit y avoir un temps marqué secondaire sur « as » et « lors- » :

Pourquoi m'as-tu reçu dans ton ombre profonde.

O Cithéron ? Pourquoi, lorsque je vins au monde, ...

(L. p. 361).

Je pense que c'est là un cas relativement rare. En général, quand on rencontre ces syllabes prolongées, ce n'est pas à un *pied fort* qu'on a affaire, mais à un *temps fort* ou plutôt à la *partie forte* d'un pied, quelle qu'en soit la valeur, et la scansion de M. Landry ne donne alors aucune prise à la critique.

Dans les deux vers d'*Edipe Roi*, il y a, à la fin du premier, une interruption dans la forme des pieds. C'est probablement le silence intermédiaire qui en est cause. A ce propos, on peut se demander s'il faut toujours faire entrer les silences dans la durée des pieds, et comment. M. Landry a remarqué parfois que l'exécutant et l'auditeur ne semblent pas le moins du monde en tenir compte : ils les traitent comme inexistantes ; ce sont bien, comme on dit, des « silences morts ». Ailleurs (p. 218), il constate que « la perception de la durée se relâche pendant les pauses ». C'est aussi ce que j'ai observé. Avant de chercher à résoudre pour les vers cette question des silences, il faut les étudier dans la musique.

Ces détails de scansion signalés, sinon réglés, nous allons passer à la comparaison des pieds du français déclamé avec les mesures de la musique.

II

L'ISOCRONISME DANS LA MUSIQUE

M. Landry analyse dans son livre plusieurs morceaux joués ou chantés par des artistes éminents. Il donne la durée des notes et des silences, parfois celle des temps, rarement celle des mesures. Quand il s'agit de sommes calculées par moi d'après ses chiffres, je l'indique par (V).

Exemple I.

(Les morceaux de musique sont désignés par des chiffres romains.)

S'il est une musique qui exige l'observation rigoureuse de l'isochronisme, c'est la musique de danse. M. Landry en cite deux exemples.

Voici, d'abord, un menuet de M. Paderewski, joué par l'auteur (L. p. 401) :

♩ = 45 cs. (Métr. 132)

Puisque la mesure est l'intervalle compris entre deux temps marqués, la dernière de tout morceau est incomplète.

Mesures complètes (3/4) :

(cs. = centiseconde, ou centième de seconde.)

	I	II	III	IV	(V)
cs.	123.	105.	106.	123.	

Deux mesures égales entre deux mesures égales : la symétrie est frappante, et c'est là un *chiasme* parfait. Mais à deux reprises, de I à II et de III à IV, la différence de durée est tout aussi frappante, au moins dans les chiffres.

Pour comparer entre elles les variations de la durée dans des

séries quelconques d'intervalles rythmiques, je me sers, pour chaque série, de deux formules, qui se complètent l'une l'autre : la première nous montre de combien les intervalles successifs s'éloignent en moyenne de l'égalité absolue ; la seconde, de combien les intervalles s'éloignent en moyenne de la durée uniforme vers laquelle ils tendent. L'écart s'évalue dans les deux cas en fonction de cette durée (v. *Métrique anglaise*, t. III, § 150). Je prends pour unité (u) la durée moyenne des intervalles, et j'exprime en centièmes de cette unité (cu) : 1° la différence moyenne entre intervalles successifs ($d. m. i. s.$), 2° la différence moyenne entre les intervalles et l'unité ($d. m. i. u.$).

Ici, par exemple, je trouve :

$$u = (123 + 105 + 106 + 123) : 4 = 114,25$$

$$123 - 105 = +18 \qquad 114,25 - 123 = -8,75$$

$$105 - 106 = -1 \qquad 114,25 - 105 = +9,25$$

$$106 - 123 = -17 \qquad 114,25 - 106 = +8,25$$

$$114,25 - 123 = -8,75$$

$$(18 + 1 + 17) : 3 = 12 \qquad (8,75 + 9,25 + 8,25 + 8,75) : 4 = 8,75$$

$$d. m. i. s. = 10^{00}5$$

$$d. m. i. u. = 7^{00}7$$

La régularité n'est pas très grande, en apparence du moins, et il n'y a pourtant là que quatre mesures. Il est vrai que la symétrie en compense, jusqu'à un certain point, l'inégalité objective.

On estime souvent, M. Landry entre autres, que les pieds de la poésie ne correspondent pas aux mesures de la musique, mais aux *temps*. Voici les temps de notre menuet (les *temps forts*, c'est-à-dire ceux qui contiennent le temps marqué, sont indiqués par des italiques) :

	I		II		III				
<i>cs.</i>	<i>52.</i>	31.	<i>40.</i>	<i>52.</i>	14.	39	<i>51.</i>	15.	40.
			IV						
			<i>54.</i>	24.	<i>45.</i>				

Pour faciliter la comparaison avec les mesures, je ne prends jamais en considération les temps de la dernière, c'est-à-dire ici de la V^e, qui est incomplète.

$$d. m. i. s. = 58^{00}0$$

$$d. m. i. u. = 29^{00}9$$

Ces temps « égaux » sont loin de l'égalité absolue. L'irrégularité est due surtout au mélange des temps forts avec les temps faibles. Par suite de ce que M. Riemann appelle *agogique*, nous tendons

à prolonger les sons en raison de leur intensité. Comparons donc entre eux les temps de même espèce (il y a ici un son par temps) :

Temps forts :
d. m. i. u. = $1^{cu}7$

Temps faibles :
d. m. i. u. = $32^{cu}3$

Mais, dans un groupe ternaire, le troisième élément est en général moins faible que le deuxième :

Premiers temps faibles
 (31. 14. 24.)
d. m. i. u. = $31^{cu}0$

Seconds temps faibles
 ou temps faibles renforcés
d. m. i. u. = $4^{cu}9$

Ainsi donc, plus les temps sont forts, plus il se rapprochent de l'isochronisme : $1^{cu}7$; $4^{cu}9$; $31^{cu}0$. Les temps forts sont presque absolument égaux. Comme ils attirent spécialement l'attention, par leur intensité et par leur longueur, leur égalité doit contribuer largement à entretenir l'illusion de l'isochronisme.

On remarquera que dans leur ensemble les temps sont beaucoup moins près de l'égalité que les mesures.

Dans mes calculs sur les temps, j'ai pris pour point de départ la notation musicale, c'est-à-dire le rythme consciemment voulu par le compositeur et l'exécutant, qui ne sont dans le cas présent qu'une seule et même personne. Dans son jeu, par une agogique très marquée, M. Paderewski a rapproché le genre ternaire (3/4) du binaire (2/4), le molosse (- - -) du dactyle cyclique (˘ ˘ ˘). Les trois notes, la forte (F) et les deux faibles (f', f''), valent *en moyenne* :

	F	f'	f''
Dans le molosse (3/4)	52	52	52
Dans l'exécution	52	21	41
Dans le dactyle cyclique (2/4)	52	17	35

Dans l'exécution, malgré tout, nous n'avons qu'un rythme ternaire modifié par l'agogique. Si nous le regardions comme binaire (2/4), le temps fort (F), contrairement à la loi de l'agogique, serait plus bref que le temps faible (f' + f''), et en moyenne $52 : 62$, et dans chaque mesure prise à part. Supposons pourtant que le menuet, exécuté par erreur en 2/4, comprenne huit temps au lieu de douze :

I	II	III	IV	
52.	71.	52.	53.	51. 55. 57. 69. (V)

Pour les huit temps, nous trouvons : *d. m. i. s.* = $15^{cu}3$,

d. m. i. u. = 11^{es}3 (temps faibles, *d. m. i. u.* = 12^{es}9). De quelle manière qu'on envisage le rythme, les temps se rapprochent moins de l'égalité absolue que les mesures.

Exemple II.

M. Gentili a sollié « une danse d'ancien style anglais tirée d'un sien opéra-comique, d'abord telle qu'elle est dansée, ensuite avec l'expression qu'on y met quand on la chante » (L. p. 400).

$\text{♩} = 90 \text{ cs (Métr. 66)}$

I											
A DANSE 50 40 43 45 74 39 47 47 46 42											
B CHANT 50 44 49 53 133 46 49 60 44 50											
II											
A 70 38 46 44 43 41 100 35 26 40 39 44											
B 446 47 42 38 38 142 59 39 45 42 48											
III											
A 84 57 41 36 37 38 91 48 36 44 32											
B 403 36 43 36 33 31 123 29 45 51 45 33											
IV											
A 400 39 38 39 38 55 38 40 50 119 ^e											
B 96 33 38 43 34 32 86 36 48 53 162											
V											
VI											
VII											
VIII											

La septième mesure est rattachée à la huitième et dernière par une syncope, que M. Landry n'a pas résolue.

A

Mesures complètes de la danse (3/4) :

	I	II	III	IV	V	VI	
<i>cs.</i>	295.	282.	284.	293.	251.	254.	(V)
<i>d. m. i. s.</i>	= 5 ^{es} 6			<i>d. m. i. u.</i> = 5 ^{es} 8			

La régularité est relativement très grande.

Nous avons là, en outre, un autre exemple de symétrie : deux mesures presque absolument égales (295 et 293) sont suivies chacune de deux mesures plus brèves mais presque absolument égales entre elles (282 et 284, 251 et 254). On peut se demander si ce n'est pas une couple de mesures composées, de forme ternaire ($9/4$), comme chacune des mesures simples ($3/4$). C'est bien là, en effet, la forme ternaire, telle qu'elle s'organise sous l'influence de l'agogique : une mesure forte et longue, comme contenant le temps marqué principal, à laquelle se subordonnent deux mesures faibles et brèves, dont la seconde l'est un peu moins que la première. Il y a accélération, comme le prouve la durée totale des mesures composées (861^{cs} et 798^{cs}), ainsi que la durée des mesures simples correspondantes (295^{cs} et 293^{cs}, etc.). Mais 861^{cs} et 798 dépassent la limite qu'indique M. Wundt pour l'appréciation et la comparaison des durées et qui est en moyenne de 400^{cs} à 500. Il est vrai qu'il a dû se tromper. En tout cas, nous avons là, au moins, un entrecroisement de durées analogue à celui des rimes dans la strophe *AbbAcc*.

Temps de la danse.

Afin de pouvoir comparer exactement les divers intervalles au point de vue de l'isochronisme, je ne prends en considération que les temps contenus dans les six mesures étudiées ci-dessus (les autres, ceux de l'anacrusse, sont en parenthèse):

			I			II		
cs.	(90.	88.)	113.	94.	88.	108.	90.	84.
			IV			V		
100.	101.	83.	141.	77.	75.	91.	84.	76.
			VI					
			100.	77.	77.	(V)		
			<i>d. m. i. s.</i> = 19 ^{cs} 5		<i>d. m. i. u.</i> = 13 ^{cs} 5			

L'irrégularité, assez grande, est due en bonne partie à la différence entre temps forts et temps faibles : le rapport est en moyenne 100 : 77. Quelques temps forts sont presque absolument égaux ; plusieurs temps faibles aussi.

Temps forts :
d. m. i. u. = 11^{cs}1

Temps faibles :
d. m. i. u. = 7^{cs}5

A tous les points de vue, les mesures l'emportent en régularité sur les temps.

B

Mesures complètes du chant (3/4):

	I	II	III	IV	V	VI	
cs.	382.	311.	375.	282.	326.	276.	(V)

La forme *AbbAcc* (9/4?) est remplacée par *AbAbAb* (6/4?).

$$d. m. i. s. = 19^{cu}8 \quad d. m. i. u. = 11^{cu}0.$$

Les mesures du chant sont à peine plus régulières que les temps de la danse. La première et la troisième sont pourtant presque absolument égales.

Temps du chant:

			I		II		
cs.	(94.	102.)	179.	109.	94.	146.	89. 76.
	III		IV		V		
	142.	143.	90.	139.	79.	64.	152. 96. 78.
			VI				
			129.	81.	66.	(V)	
			$d. m. i. s. = 39^{cu}4$			$d. m. i. u. = 27^{cu}8$	

Ils sont presque aussi irréguliers que dans l'ex. I. Entre temps fort et temps faible le rapport est en moyenne 100:60. Par une exagération de l'agogique, comme par le renforcement du premier temps faible, le genre ternaire simple (3/4) est presque ramené au binaire composé (4/4).

Temps forts:

$$d. m. i. u. = 8^{cu}0$$

Temps faibles:

$$d. m. i. u. = 16^{cu}6.$$

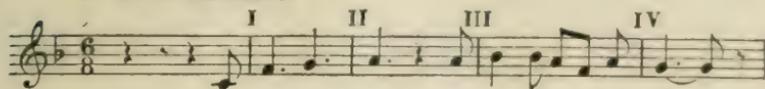
Beaucoup plus régulières que les temps pris en bloc, les mesures le sont encore plus que les faibles et presque autant que les forts.

L'expression ne joue à peu près aucun rôle dans les exemples précédents. Elle intervient de plus en plus dans les suivants, assez peu sans doute dans le premier.

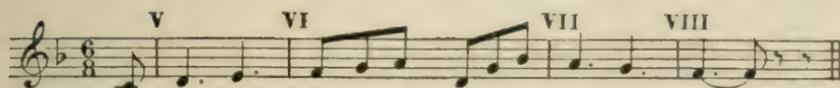
Exemple III.

Plaisir d'Amour, chanté par M. Landormy (L. p. 406).

$\text{♩} = 80 \text{ cs (Métr. 77)}$



104 242 234 326 100 77 184 92 171 96 283 419
Plaisir d'a - mour ne du - requ'un mo - ment :



98 261 256 93 90 50 66 97 86 110 296 205 97
Cha - grin d'a - mour du - re toute la vi - e! —

Mesures complètes (6/8):

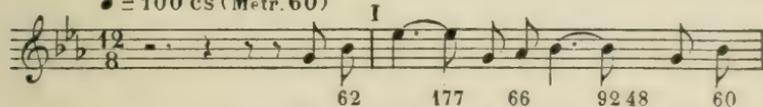
	I	II	III	IV	V	VI	VII	
cs.	476.	503.	543.	500.	517.	592.	501.	(V)
	<i>d. m. i. s. = 9^{cu}4</i>			<i>d. m. i. u. = 5^{cu}4</i>				

Mêmes remarques que pour II B. Les mesures II, IV et VII se rapprochent de l'égalité absolue.

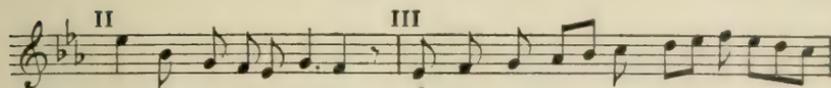
Exemple IV.

Noël Païen, de M. Massenet, chanté par M. Landormy (L. p. 400).

$\text{♩} = 100 \text{ cs (Métr. 60)}$



62 177 66 92 48 60
Sous le ciel — é - ton - né, — C'est quand



104 90 107 33 58 100 104 139 136
Mai nous rend sa ca - res - se Que nous chantons pleins d'al - légres .



73 72 227 89 54 21 96 62 29 81 353 359
- se Noël! — Noël! — L'amour est né!

Mesures complètes (12/8):

	I	II	III	IV	V	
cs.	443.	392.	479.	331.	621.	(V)

Il y a un point d'orgue sur la dernière note de la mesure V.

$$d. m. i. s. = 31^{cu}8 \qquad d. m. i. u. = 17^{cu}1.$$

Voilà qui s'éloigne encore davantage de l'isochronisme. L'irrégularité diminue sensiblement si nous estimons que la mesure V, comme c'est probable, doit compter pour deux :

$$d. m. i. u. = 11^{cu}6.$$

Exemple V.

Je cite la *Chanson de Solveig*, de Grieg, solfiée par M. Landry (p. 407), pour montrer l'irrégularité que peuvent introduire le silence et le point d'orgue (mesure VII). Je suis forcé d'omettre deux mesures (III et IV), à cause d'une syncope que M. Landry n'a pas décomposée.

$\text{♩} = 130 \text{ cs (Métr. 46)}$

The musical score consists of 11 measures, labeled I through XI. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/6. The notes are as follows:

- Measure I: Quarter rest, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure II: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure III: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure IV: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure V: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure VI: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure VII: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure VIII: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure IX: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure X: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure XI: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

Numerical annotations below the notes indicate counts of notes and rests:

- Measure I: 142, 144, 67 59, 86 48, 66 62, 67 69, 68 60, 76 78, 67 67
- Measure II: 126, 134, 128, 136, 128, 134, 134
- Measure III: 69 61, 42 42 62, 491, 76, 74 55, 52 58, 64 38, 72 64
- Measure IV: 130, 146, 129, 110, 102, 136
- Measure V: 112, 76 58, 99 97 66, 76 57 72, 54 278, 125 59, 57 47, 48 53, 49 39, 57 57
- Measure VI: 134, 131, 126, 104, 101, 88, 114
- Measure VII: 62 51, 82 57, 114 93, 64, 160 40, 63 333, 74, 214
- Measure VIII: 113, 139

Mesures complètes (4/4):

	I	II	V	VI	VII	VIII	IX	X	
cs.	532.	552.	477.	508.	719.	407.	523.	670.	(V)
	<i>d. m. i. u.</i> = 13 ^m 5.								

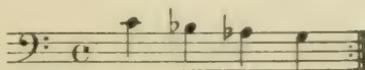
En ne tenant pas compte de la mesure VII, on trouve :

$$d. m. i. u. = 9^{m}9.$$

Si on laissait aussi de côté la mesure X, qui semble indûment prolongée par la pause finale, on n'aurait plus que *d. m. i. u.* = 7^m7.

Exemple VI.

Exemple de ritardando. Il s'agit d'une même mesure que M. Mengelberg a fait répéter à l'un de ses musiciens, douze fois de suite, en retardant peu à peu le mouvement (L. p. 411).



Mesures (4/4):

cs. 55. 55. 55. 57. 61. 69. 77. 97. 134. 185. 235. 352.

C'est là un exercice quelque peu machinal, un exercice d'assouplissement, dont on ne peut trouver le pendant dans la déclamation poétique. Aussi le ritardando est-il assez régulier. Cependant, si nous comparons les mesures à partir de l'endroit où il commence véritablement, nous constatons que l'isochronisme est de plus en plus enfreint. Il n'y a plus guère de régularité, en apparence, que dans la progression du retard. Si nous exprimons ce retard, pour chaque mesure, en fonction de la précédente, nous trouvons qu'il est successivement de

$$\frac{1}{27} \cdot \frac{1}{14} \cdot \frac{1}{8} \cdot \frac{1}{9} \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{1}{2}$$

Dans ce ritardando, que l'exécutant voulait continu, le changement de tempo fait quatre coupures très nettes :

	I	II	III	IV	V					
cs.	55. 55. 55.	57.	61. 69. 77.	97. 134. 185. 235.	352.					
	o o	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$

A chacune des trois dernières coupures, le retard augmente environ de moitié. Prenons chaque groupe à part :

	I	III	IV
<i>d. m. i. s.</i> =	0 ^{cu} 0	11 ^{cu} 6	28 ^{cu} 3
<i>d. m. i. u.</i> =	0 ^{cu} 0	7 ^{cu} 7	29 ^{cu} 0

La division que propose M. Landry (p. 411) donne des séries encore plus irrégulières à partir de la quatrième mesure (57^{cs}) :

cs.	57. 61. 69. 77. 97.	134. 185. 235.	
<i>d. m. i. s.</i> =		13 ^{cu} 9	27 ^{cu} 3
<i>d. m. i. u.</i> =		16 ^{cu} 4	18 ^{cu} 3

En réalité, les mesures de 57^{cs} et de 97 n'entrent bien dans aucune série, et il vaut mieux les regarder comme formant une transition. On obtient de la sorte :

cs.	55. 55. 55 —	61. 69. 77. —	134. 185. 235.	
<i>d. m. i. s.</i> =	0 ^{cu} 0		11 ^{cu} 6	27 ^{cu} 3
<i>d. m. i. u.</i> =	0 ^{cu} 0		7 ^{cu} 7	18 ^{cu} 3

Pourrons-nous appliquer aux pieds des vers des considérations aussi minutieuses ?

Exemple VII.

Exemple d'accélération et de retard. C'est une chanson populaire, *Derrière chez mon père*, chantée par M. Landormy (L. dernière rédaction, p. 411, B).

♩ = 50 cs (Métr. 120)

Der - rièr' chez mon pè - re Ya t'un
pom - mier doux, Ya t'un pom - mier doux.

Mesures complètes (2/4):

	I	II	III	IV	V
es.	106.	97.	99.	128.	133.
<i>d. m. i. s.</i>	= 10 ^{mo}			<i>d. m. i. u.</i> = 15 ^{me}	

Malgré l'accélération et le retard, l'isochronisme est moins enfreint que dans les exemples II B, IV et V. Il y a de suite deux mesures presque absolument égales : 97 et 99. L'impression d'isochronisme est d'ailleurs renforcée par la même symétrie, à peu près, que dans l'exemple I, par un chiasme.

Exemple VIII.

Exemple de changement de tempo : *rallentando* et *affrettando*. M. Landry a chanté une autre chanson populaire, *Le Vent frivoltant*, « en tâchant d'imiter l'interprétation que M. Bordes lui a fait donner par les soli et le chœur de la *Schola Cantorum* » (L. p. 399).

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, with lyrics written below. Measure numbers are indicated below each measure.

Staff 1: Measures I (54), II (81, 18, 28, 31). Lyrics: Der-rièr' chez nous y a t'un é . tang. C'est l'vent

Staff 2: Measures III (58), IV (44, 66), V (70), VI (96). Lyrics: c'est l'vent. fri . vo . lant! Trois beaux ca . nards s'en vont bai .

Staff 3: Measures VII (54, 20, 80), VIII (77, 83, 50, 5, 40, 52). Lyrics: -gnant. C'est le vent qui vo . le, qui fri . vo . le. C'est l'vent

Staff 4: Measures IX (64, 9, 39, 27), X, XI (65, 15), XII. Lyrics: c'est l'vent fri . vo . lant! C'est l'vent, c'est l'vent fri . vo . lant!

Mesures complètes (2/4):

es. 81. 77. 58. 150. 96. 154. 160. 127. 64. 75. 65. (V)

En bloc, cela donne :

$$d. m. i. s. = 34^{cu}8$$

$$d. m. i. u. = 34^{cu}0$$

Mais nous avons là, à première vue, un quintil de mesures longues entre deux tercets de mesures brèves. Il faut analyser chaque groupe séparément :

	I-III	IV-VIII	IX-XI
$d. m. i. s. =$	16 ^{cu} 0	27 ^{cu} 5	15 ^{cu} 4
$d. m. i. u. =$	13 ^{cu} 0	15 ^{cu} 1	6 ^{cu} 9

A cause du silence irrégulier qui prolonge indûment la mesure IV, il se peut qu'elle doive compter pour deux. On aurait ainsi trois groupes un peu différents (I-V, VI-VIII et IX-XI), dont le premier et le dernier présenteraient le même tempo. Cette division donne :

	I-V	VI-VIII	IX-XI
$d. m. i. s. =$		13 ^{cu} 3	15 ^{cu} 4
$d. m. i. u. =$	10 ^{cu} 0	9 ^{cu} 1	6 ^{cu} 9

RÉCAPITULATION.

Nous pouvons exprimer par nos formules l'erreur moyenne que présente la musique, au point de vue de l'isochronisme, dans les huit morceaux analysés ci-dessus.

Je choisis dans chaque exemple les chiffres les plus favorables : dans le IV^e, je regarde comme double la mesure allongée par un point d'orgue ; dans le V^e, je ne tiens pas compte de la mesure où se trouvent un point d'orgue et un silence ; dans le VI^e et le VIII^e, j'admets la division en trois groupes qui est indiquée en dernier lieu.

Moyennes absolues. — Si l'on se contente de prendre la moyenne absolue des $d. m. i. s.$ et des $d. m. i. u.$, on trouve pour les mesures de ces huit exemples :

$$d. m. i. s. = 12^{cu}23$$

$$d. m. i. u. = 8^{cu}90$$

Moyennes relatives. — Il est plus exact d'attribuer à chacune des $d. m. i. s.$ et des $d. m. i. u.$ partielles une valeur proportionnelle au nombre des intervalles auxquels elle correspond. Je multiplie chaque $d. m.$ par le nombre des mesures auxquelles elle s'applique (dans I, par exemple, 10^{cu}5 par 4, etc.). J'additionne

les produits ainsi obtenus, et je divise la somme par le nombre total des mesures. Cela donne :

(pour 43 mesures) *d. m. i. s.* = 11^m85 ;

(pour 62 mesures) *d. m. i. u.* = 9^m00.

Procédons de la même manière pour les temps des exemples I, II A et II B, les seuls que nous ayons examinés :

(pour 48 temps) *d. m. i. s.* = 36^m59

(pour 48 temps) *d. m. i. u.* = 22^m96

Comparons ces chiffres à ceux que fournissent les mesures de ces trois exemples :

(pour 16 mesures) *d. m. i. s.* = 11^m92

(pour 16 mesures) *d. m. i. u.* = 8^m22

Ailleurs aussi, bien qu'à des degrés divers, les mesures sont plus proches de l'égalité objective que les temps. Elles constituent bien l'unité par excellence du rythme, qui repose, par conséquent, sur le retour du temps marqué à intervalles sensiblement égaux.

III

L'ISOCRONISME DANS LE VERS FRANÇAIS

Le chanteur a sur le diseur l'immense avantage de savoir qu'il doit aller en mesure et de s'y être exercé consciemment. S'il y réussit mieux, nous ne pourrions en être surpris. Si dans la pratique les pieds de nos vers s'écartent un peu plus de l'isochronisme que les mesures du chant, nous n'en devons pas moins admettre que notre rythme poétique repose sur le retour du temps marqué à intervalles égaux.

Notre comparaison doit porter sur l'étendue des variations (*d. m. i. s.* et *d. m. i. u.*), sur le nombre des intervalles presque absolument isochrones, l'égalité approximative des syllabes fortes et les arrangements symétriques (chiasmés, etc.).

Sauf indication contraire, je suivrai exactement M. Landry pour la division des vers en pieds, en temps et en syllabes. Nous mesurons les syllabes de voyelle syllabante à voyelle syllabante (*v. Verrier, La Mesure des Durées rythmiques*).

J'avoue que j'ai reculé devant la tâche de calculer la durée de tous les pieds que contiennent les morceaux analysés par M. Landry. Ce n'est pas le courage qui m'a manqué, mais le temps. D'ailleurs, les réserves que j'ai faites sur la scansion m'auraient sans doute empêché d'entreprendre ce travail : quand faut-il compter un pied ou un demi-pied ? comment traiter les silences et les points d'orgue ? on se le demande parfois en vain (*cp. ex. IV et V*). J'ai pris quelques vers au hasard, presque tous ceux, entre autres, qu'a déclamés M. Landry lui-même (*p. 198-320 et 324-325*). Je n'ai pas laissé la prose de côté : elle est dans bien des cas aussi rythmée que les vers.

Exemple 9.

(Les textes déclamés sont désignés par des chiffres arabes).

Voici, d'abord, un exemple de déclamation pathétique, d'une

« extrême violence », où « il n'y a plus qu'un rythme énergique, mais irrégulier », où même, « au vrai... il ne reste plus de régulier que le syllabisme ». C'est M. Landry qui s'exprime ainsi (L. p. 318). Voici donc le vers en question, tel qu'il l'a déclamé (*ib.*):

(J'inséris la durée de tout pied complet, en centièmes, sous la voyelle qui reçoit le temps marqué, c'est-à-dire au commencement de l'intervalle.)

Est si fier qu'on croirait que c'est le chant des aigles!
 144 144 (V)

Les deux pieds complets sont absolument isochrones.

Ce sont probablement des pieds composés: il y a sans doute un temps marqué secondaire sur « qu'on » et sur « c'est »; s'il en est ainsi, les pieds simples valent 87 et 57, 82 et 62, avec égalité presque absolue des pieds forts (87 et 82) et des pieds faibles (57 et 62). Quoi qu'il en soit, ce qui importe le plus ici, c'est l'isochronisme parfait des deux pieds composés, ou dipodies, qui correspondent aux mesures ordinaires de la musique.

Exemples 10 et 11.

La prose elle-même, la prose déclamée, présente quelquefois des groupes de pieds absolument égaux. En voici deux exemples, que signale M. Landry :

(Quand je ne nomme pas le diseur, c'est M. Landry.)

Fendez la mer calme et brillante...

141 143

(L. p. 293);

d. m. i. s. = 1^m4

d. m. i. u. = 0^m7

est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi...

143

142

(L. p. 301).

d. m. i. s. = 0^m7

d. m. i. u. = 0^m4.

Étant donnée l'approximation des mesures du tracé, l'isochronisme est aussi parfait que dans le vers précédent.

Exemple 12.

Il l'est un peu moins dans le suivant :

La veille des Rameaux, au rûcher, par les sentes.

142

138

133

(L. p. 300).

Malgré la légère accélération du tempo (1 35 et 1/27), nous sommes encore beaucoup plus près de l'égalité absolue que dans tous nos exemples de musique :

$$d. m. i. s. = 3^{cu}3$$

$$d. m. i. u. = 2^{cu}3.$$

En outre, les quatre syllabes fortes sont égales : 78, 79, 76, (72), avec $d. m. i. u. = 1^{cu}4$ (sur la parenthèse, v. exemple II A, temps). Les faibles, beaucoup moins : (33), 18, 25, 21, 27, 32, 28, 29 (la faible initiale, ou anacrusse, est la plus longue) ; cependant, si nous comptons seulement pour deux les trois du premier pied, qui forment triolet (18 + 25 + 21 = 64 = 32 × 2), la $d. m. i. u.$ n'est que 6^{cu}7. Pour les trois parties faibles (64, 59, 57), nous trouvons : $d. m. i. u. = 4^{cu}4$. Les syllabes fortes et les parties faibles, dont chacune équivaut à un temps, sont donc respectivement plus proches de l'isochronisme absolu que les temps forts et les temps faibles de nos exemples de musique. Considérés en bloc (78, 64, 79, 59, 76, 57), les temps n'en sont pas plus loin : $d. m. i. s. = 24^{cu}7$, $d. m. i. u. = 12^{cu}8$.

Mais dans les temps l'égalité est atteinte de bien moins près que dans les pieds. C'est dans les pieds surtout que se manifeste la tendance à l'isochronisme. A ce point de vue, ils correspondent aux mesures (simples), tandis que par la durée ils ressemblent, en général, bien davantage aux temps de la musique.

Exemple 13.

Il peut être intéressant de comparer entre elles plusieurs dictiones d'un même vers : expressive (A), « plus calme » (B), « plus pathétique » (C).

Tout un monde fatal, écrasant et glacé;...

A(V) 130 139 146

(L. p. 319);

B(V) 132 141 130

(L. p. 320);

C(V) 99 129 135

(L. p. 320).

Il y a un ritardando sensible dans *A*, un très fort dans *C*.

	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
<i>d. m. i. s.</i> =	5 ^m 8	7 ^m 4	14 ^m 9
<i>d. m. i. u.</i> =	4 ^m 0	3 ^m 3	12 ^m 1.

Dans *A*, les syllabes fortes sont égales entre elles, égales aussi à la partie faible du pied, avec plus d'exactitude que dans nos exemples de musique :

	<i>d. m. i. u.</i> =				
Syllabe forte (˘) :	63.	72.	76.	(79.)	7 ^m 0
Partie faible (˘˘) : (66)	67.	67.	70.		2 ^m 0

Le ritardando se remarque surtout dans la durée des fortes, qui sont moins proches de l'égalité absolue que les faibles. C'est que le crescendo, auquel est dû le retard, se fait surtout sentir dans les fortes, comme l'exige naturellement l'accentuation. L'inégalité relative des pieds tient donc ici aux variations de l'intensité dans les fortes. C'est ce que j'ai constaté aussi, dans ma *Métrique anglaise*, pour les vers anglais et pour le chant.

Comme l'a observé M. Landry (L. p. 297), les pieds de ces vers forment des dactyles purs. Pour les six temps (˘ ou ˘˘), nous trouvons : *d. m. i. s.* = 8^m4 et *d. m. i. u.* = 5^m1. Ici encore, les temps sont moins près de l'isochronisme absolu que les pieds.

Dans *B*, malgré la recherche d'une diction plus calme et plus régulière, — ou plutôt à cause même de cette intervention artificielle de la volonté, — nous nous éloignons davantage de l'isochronisme absolu, excepté dans les fortes :

	<i>d. m. i. u.</i> =				
Syllabe forte (˘) :	68.	75.	70.	(41.)	3 ^m 8
Partie faible (˘˘) : (65.)	64.	66.	60.		3 ^m 5

Dans ce vers, déclamé cette fois à part, nous n'avons pas à tenir compte du dernier pied, pied incomplet, où le rythme s'arrête, comme dans la dernière mesure d'un morceau. Si nous le laissons de côté, nous voyons que les temps forts, contrairement à l'opinion de M. Landry (L. p. 320), sont aussi réguliers que les faibles. C'est dû au caractère plus calme de la diction.

Dans *C*, au contraire, comme le crescendo de la déclamation pathétique porte avant tout sur les syllabes fortes, elles sont plus

irrégulières que dans *A* et dans *B*, plus irrégulières aussi que les temps faibles :

				<i>d. m. i. u.</i> =
Syllabe forte (ˈ) :	42.	63.	68.	(50.) 18 ^m 1
Partie faible (ˌ) :	(53.) 57.	66.	67.	6 ^m 7

Pour les six temps (ˈ ou ˌ), *d. m. i. s.* = 8^m9 et *d. m. i. u.* = 12^m1. Ici, la *d. m. i. u.* est la même que pour les pieds, et la *d. m. i. s.* est même moins élevée. C'est là, si je ne m'abuse, une exception. En général, comme nous l'avons vu dans les trois exemples précédents (12, 13 A et 13 B), il en est de la poésie comme de la musique : les temps se rapprochent moins de l'isochronisme absolu que les pieds ou les mesures. Si M. Landry ne l'a pas aperçu, c'est qu'il s'en tient aux différences absolues de durée. A ce compte, évidemment, non seulement les pieds sont d'ordinaire plus inégaux que les temps, mais les mesures musicales sont incomparablement plus inégales que les pieds poétiques, — si bien qu'en me plaçant à ce point de vue j'aurais pu démontrer ma thèse sans recourir à tous ces calculs, aussi fatigants pour l'auteur que fastidieux pour le lecteur. Je ne pouvais malheureusement pas m'en dispenser. Tout est relatif dans notre appréciation de l'espace et du temps : une erreur d'un centimètre sur un décimètre est cinq fois plus grande qu'une erreur de deux centimètres sur un mètre.

Dans *A*, le vers a été déclamé au milieu du morceau auquel il appartient et sans recherche voulue d'aucun effet particulier (v. L. p. 319-320). C'est donc sous cette forme que nous devons en chercher le type normal. Or c'est là que, pour l'isochronisme et la marche du ritardando, nous trouvons le plus de régularité.

Exemple 14.

M. Georges Berr (L. p. 333).

Comme pour la musique, on le voit, je cite d'abord des séries de quelques intervalles seulement. J'ai commencé aussi par les plus régulières. Dans les suivantes, la régularité diminue, sans pourtant jamais s'effacer plus que dans la musique, ni même autant.

« Alexandrin ternaire » :

Les collin[e]s ayant des lys sur leurs sommets.

140

153

(V)

d. m. i. s. = 8^m9

d. m. i. u. = 4^m4

Les deux premières fortes sont presque absolument égales, avec un léger ritardando, comme les pieds : 55 et 60.

Exemple 15.

M. Landry (L. p. 291).

Célébrer avec vous la fameuse journée ...

99 115 110 (V)

d. m. i. s. = 9^m7

d. m. i. u. = 5^m6

Fortes : 52, 61, 55. La marche générale du rythme est croissante-décroissante.

Exemple 16.

M. Georges Berr (L. p. 333).

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi ...

68 87 89 (V)

d. m. i. s. = 12^m9

d. m. i. u. = 10^m9

Les deux derniers pieds sont presque absolument égaux. Les quatre fortes le sont aussi, deux à deux : 37 et 31, 27 (?) et 21. L'isochronisme n'est pas aussi bien respecté dans la plupart de nos morceaux de musique. M. Landry n'en estime pas moins que dans ce vers « le rythme lui-même est très irrégulier » (L. p. 334). On y trouve, ainsi que dans les exemples 14, 19 et 21, également de M. Georges Berr, une réponse au moins partielle à cette question : « D'où vient pourtant que ce débit paraît partout très cadencé ? » (L. p. 335). Mais, pour cela, il faut en mesurer les pieds et les comparer aux mesures du chant.

Exemple 17.

M. Landry (L. p. 204).

Tu me rends mon bonheur, ma raison, ma vaillance.

137 164 143 (V)

d. m. i. s. = 16^m2

d. m. i. u. = 7^m2

Un pied long entre deux pieds brefs et presque absolument égaux.

La partie faible (ff) ne varie pas d'un pied à l'autre : 62, 60, 62 (V). Comme nous l'avons déjà remarqué ailleurs (v. ex. 13), l'inégalité objective des pieds tient ici à l'intensité différente des fortes, qui leur impose une durée correspondante.

Exemple 18.

M. Landry (L. p. 198).

A représente un silence.

Chez la mère ou l'enfant, A chez l'amant ou la femme ...

158	177	144	(V)
<i>d. m. i. s.</i> = 16 ^{cu} 3		<i>d. m. i. u.</i> = 7 ^{cu} 2	

Même forme que ci-dessus (17). Le silence de la coupe vaut 57^{cs} ; j'en tiens compte dans la durée du deuxième pied.

Il y a dans les fortes un entrecroisement de durées égales : 86, 64, 81, 65.

Exemple 19.

M. Georges Berr (L. p. 332).

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

159	106	103	(V)
<i>d. m. i. s.</i> = 22 ^{cu} 8		<i>d. m. i. u.</i> = 19 ^{cu} 7	

Les deux derniers pieds sont presque absolument égaux (cp. ex. 14, 16 et 21). La plupart des syllabes faibles aussi : (34), 33, 37, 32, 11, 33, 18, 48.

*Exemple 20.*M^{me} Bartet (L. p. 343).

Retournez, retournez à la fille d'Hélène...

166	127	158	(V)
<i>d. m. i. s.</i> = 23 ^{cu} 3		<i>d. m. i. u.</i> = 10 ^{cu} 4	

Un pied bref entre deux pieds longs et presque absolument isochrones. Les fortes sont égales : 94, 90, 95.

Exemple 21.

M. Georges Berr (L. p. 333 A).

Une immense bonté / tombait du firmament.

128	100	136	(V)
<i>d. m. i. s.</i> = 26 ^{cu} 4		<i>d. m. i. u.</i> = 11 ^{cu} 7	

Encore un pied bref entre deux pieds longs et approximativement égaux.

Exemple 22.

Voici maintenant un fragment de quatre vers, déclamé par M. Landry (L. p. 319) :

I	II	III			
Si ton âme, enchainée ainsi que l'est mon âme,					
IV	V	VI			
Lasse de son boulet et de son pain amer,					
VII	VIII	IX			
Sur sa galère en deuille (sic !) laisse tomber sa rame.					
X	XI	XII	XIII		
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer...					

Pieds complets (je compte les silences, et je suppose qu'il y a sur la première syllabe du troisième vers un léger temps marqué, indiqué par une durée plus longue que celle des faibles suivantes et explicable par l'analogie des vers 2 et 4) :

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
es.	141.	176.	136.	165.	177.	145.	120.	191.	153.
			X	XI	XII				
			182.	145.	147.	(V)			
			<i>d. m. i. s.</i> = 20 ^{es} 3			<i>d. m. i. u.</i> = 11 ^{es} 6			

Pieds objectivement égaux : I (141), VI (145), XI (145) et XII (147), deux de suite, et les deux derniers ; II (176), V (177) et X (182).

Fortes :

	I	II	III		
es.	75	66	70		
	IV	V	VI		
	82	69	82		
	VII	VIII	IX		
	(résolution)	72	82		
	X	XI	XII	XIII	
	90	92	85	99	

Inutile de faire ressortir les égalités.

Dans plusieurs pieds, la syllabe forte et la partie faible présen-

Le chant n'est aussi loin de l'isochronisme que dans les temps des exemples I et II B. C'est que dans cette déclamation les pieds s'unissent deux par deux, en dipodies, comme les temps de la musique en mesures simples (2 4, 3 4) ou les mesures simples en mesures composées (4 4, 6 8, 12 8) : un *piéd fort*, allongé par l'agogique, et un *piéd faible*. La dipodie devient l'unité principale, comme la mesure (composée) en musique, et pour les mêmes raisons. Ici, nous avons :

$$224 + 136 = 360$$

$$243 + 170 = 413$$

La durée de ces pieds composés n'atteint pas celle des mesures que nous avons rencontrées dans les exemples III (*Plaisir d'Amour*), IV (*Noël Païen*) et V (*Chanson de Solveig*). Nous trouvons ici pour les deux dipodies :

$$d. m. i. s. = 13^{m}7$$

$$d. m. i. u. = 6^{m}9$$

Pieds forts (224 et 243) : Pieds faibles (136 et 170) :

$$d. m. i. u. = 4^{m}1$$

$$d. m. i. u. = 11^{m}1$$

En comparant entre eux les intervalles de même nature, soit les dipodies, soit les pieds forts, soit les pieds faibles, on constate qu'il y a un ritardando très marqué. Malgré ce ritardando, la régularité est plus grande que dans presque tous nos exemples de musique.

SILENCES.

Exemple 25.

M. Mounet-Sully (L. p. 356).

Si l'on ne tient pas compte du silence médian (= 109^r), ce vers se divise en trois pieds objectivement égaux :

Il marcha trente jours, (Λ) il marcha trente nuïts.

133

133

130

(V)

$$d. m. i. s. = 1^{m}1$$

$$d. m. i. u. = 1^{m}0.$$

On ne peut guère attribuer cet isochronisme parfait au simple hasard, et il ne s'explique pas, du moins pour le deuxième pied, par la forme de la matière linguistique. Doit-on admettre que dans certains cas, ici peut-être, on a bien affaire à un *silence mort*? Mais dans quel cas? Pour bien scander nos vers d'après les tracés, il faudrait pouvoir résoudre cette question.

Et si nous tenons compte des silences, nous serons bien forcés de procéder souvent comme en musique, de faire tomber un temps marqué au milieu d'un silence, mais à quel endroit? Le principe de l'isochronisme peut seul nous guider en pareil cas, toujours comme en musique, mais de quelle manière? Souvent, sans doute, il faudra ou bien passer certains intervalles compris chacun entre deux temps marqués audibles et coupés chacun par un silence, ou bien regarder chacun d'entre eux comme formant deux pieds, dont le second n'a plus qu'un temps marqué subjectif, signalé seulement par l'isochronisme. Les points d'orgue présentent la même difficulté. Dans l'interprétation de nos tracés, elle se rencontre même pour la musique: dans la *Chanson de Solveig* (exemple V), j'ai cru préférable de ne pas faire entrer en ligne de compte une mesure contenant un silence et un point d'orgue; dans le *Noël Païen* (exemple IV), il m'a semblé plus exact de décomposer en deux la mesure V, dont la dernière note est prolongée par un point d'orgue.

Si dans le vers cité nous estimons qu'il y ait un temps marqué subjectif au milieu du silence médian, nous trouvons :

$$\begin{array}{rcc} \text{I} & \text{II et III} & \text{IV} \\ 133 & 133 + 109 = 242 & 130 \quad (\text{V}) \\ & d. m. i. u. = 4^{uu} & \end{array}$$

L'isochronisme est encore atteint de plus près que dans n'importe lequel de nos exemples de musique.

Dans les exemples suivants (26-36), sauf indication contraire, je tiens compte des silences aussi bien que des syllabes pour établir la durée des pieds.

Exemple 26.

M. Landry (L. p. 312-313).

I	II	III
Que ta tendresse à sa fermeté s'assortisse,		
IV	V	
Comme sous les doigts du tisseur! \wedge		
VI	VII	VIII
Que ton amour à chaque instant te convertisse, \wedge		
IX	X	
Que ta force nue en douceur!		

Faut-il compter pour un pied ou pour deux le long intervalle qui chevauche sur deux vers et contient un silence ? Essayons.

1° Je le compte pour un pied, comme M. Landry :

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
es. 185.	136.	238.	114.	216.	179.	174.	258.	141. (V)
<i>d. m. i. s.</i> = 42 ^m 5					<i>d. m. i. u.</i> = 20 ^m 5			

C'est encore mieux, — si l'on peut ici parler de mieux, — que les temps des exemples I et II B, c'est-à-dire d'un air de danse et d'une chanson.

2° Je regarde III (238^m), V (216) et VIII (258) comme des pieds doubles :

$$d. m. i. u. = 16^{m}1.$$

3° En laissant de côté ces trois pieds, on trouve :

$$d. m. i. u. = 15^{m}8.$$

Ce sont à peu près les mêmes résultats que nous ont donnés 2° pour le *Noël Païen* (exemple IV) et 3° pour la *Chanson de Solveig* (exemple V).

Il y a deux pieds vraiment égaux : VI (179^m) et VII (174). Plusieurs syllabes fortes ont la même durée : I (76^m), II (73), III (76), VI (77), VIII (73), IX (75).

Exemple 27.

M. Landry (l. p. 315).

La prose rythmée présente les mêmes caractères que la poésie. M. Landry en cite deux exemples intéressants. Le premier appartient au style oratoire :

I	II	III	
Monseigneur !	Celui qui regne dans les cieux	et de qui	
IV	V	VI	VII
relèvent tous les empires.	à qui seul appartient la gloire, la		
VIII	IX	X	XI
majesté, et l'indépendance, est aussi le seul qui se glorifie de			
XII	XIII	XIV	XV
faire la loi aux rois, et de leur donner, quand il lui plaît, de			
XVI	XVII	XVIII.	
grandes et de terribles leçons.			

Pieds complets :

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
cs.	233.	114.	213.	126.	222.	138.	179.	157.	259.
	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	
	146.	142.	102.	198.	134.	146.	132.	97.	(V)

Faut-il ne pas tenir compte des silences? Regarder comme des pieds doubles les intervalles où il y en a un? Laissons-les de côté, comme nous l'avons fait pour la mesure VII de la *Chanson de Solveig* (exemple V), ainsi que le dernier pied complet, où il y a un changement de genre ou de tempo (cp. exemple V, mesure X, et exemple VI). Nous trouvons pour les autres :

$$d. m. i. u. = 9^{eu}3.$$

Il y a quelques fortes égales : II (53^e) et IV (50); VI (45) et VII (47); X (68), XII (64) et XIV (65); XVI (56) et XVII (58).

La tendance à l'isochronisme ne semble pas douteuse.

Exemple 28.

M. Landry (L. p. 314).

Elle apparaît encore plus nettement dans ce passage des *Martyrs* :

	I	II	III	IV
	Légers vaisseaux	de l'Ausonie, Δ	fendez la mer	calme et
V	VI	VII	VIII	
brillante !	Esclaves de Neptune,	abandonnez la voile	au souffle	
	IX	X	XI	
amoureux des vents !	Courbez-vous	sur la rame agile ! Δ	Reportez-moi	sous la garde
	XII	XIII	XIV	XV
	de mon époux	et de mon père, Δ	aux rives	
	XVII	XVIII		
fortunées	du Pamisus !			

Pieds complets :

	I	II	III	IV	V	VI	VII
cs.	147.	206.	141.	143.	239.	136.	267.
(sans le silence)		130.			158.		209.

	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
	214.	191.	158.	222.	123.	161.	140.
(sans le silence)		101.		163.			
	XV	XVI	XVII				
	189.	162.	149.	(V)			
(sans le silence)	131.						

Si nous laissons encore de côté les intervalles qui contiennent un silence, et le VIII^e (= 214^e), qui comporte sans doute plus d'un temps marqué, nous avons :

$$d. m. i. u. = 6^{m}4.$$

Cette régularité n'est dépassée, dans nos exemples de musique, que par « la danse » de M. Gentili (exemple II A), danse de six mesures seulement !

Pieds objectivement isochrones : I (147^e), III (141), IV (143), XIV (140), XVII (149).

Il y a plusieurs fortes égales : I (78^e), II (76), III (78), VII (73), X (73), XI (71), XIII (79), XVI (78) et XVII (78).

C'est bien là, sans aucun doute, de la prose rythmée, aussi rythmée que la poésie et même que le chant.

MÉLANGE DU DOUBLE ET DU SIMPLE.

Exemple 29.

M. Landry (L. p. 317).

Quand nous rencontrons un mélange de pieds longs et de pieds brefs, qu'ils alternent ou non, nous pouvons nous demander s'il ne faut pas y voir une combinaison de pieds composés et de pieds simples. En voici, me semble-t-il, un exemple :

I	II	III	IV	
Celui qui met un frein à la fureur des flots :				
V	VI	VII	VIII	
Sait aussi des méchants arrêter les complots. /				
IX	X	XI		
Soumis avec respect à sa volonté sainte, /				
XII	XIII	XIV	XV	
Je crains Dieu, cher Abner, / et n'ai point d'autre crainte.				

Pieds complets :

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
cs.	154.	133.	72.	186.	96.	128.	73.	175.	137.
		X	XI	XII	XIII	XIV			
		159.	199.	98.	151.	77.	(V)		

C'est de la même manière, à peu près, qu'un musicien intercale çà et là des mesures à 2/4 au milieu de mesures à 4/4. Afin d'évaluer dans ces vers l'approximation de l'isochronisme, il faut prendre pour unité le pied bref et regarder le pied long comme l'équivalent de deux pieds simples. Nous trouvons de la sorte :

$$d. m. i. u. = 12^{cu}5.$$

La régularité est aussi grande, sinon davantage, que dans les exemples IV, V, VI, VII et VIII.

Plusieurs syllabes fortes sont égales : I (66^{cs}), II (63), VI (69), IX (60), X (63), XI (59), XII (61) ; XIII (70), XV (74).

CHANGEMENT DE GENRE OU DE TEMPO.

Exemple 30.

M. Abel Bonnard (L. p. 303).

Il y a évidemment interruption de l'isochronisme quand survient dans un morceau une mesure à la fois plus brève que les autres et de genre différent, comme c'est bien souvent le cas dans la musique de Grieg. Seuls les *temps* peuvent rester égaux. Le même phénomène se rencontre aussi dans la déclamation du français. En voici un exemple :

Que tu peux jusqu'à Nice étreindre les marins.
 122 94 120 (V)

Dans chacun des deux grands pieds, la partie faible est rigoureusement égale à la syllabe forte : 61 et 61, 60 et 60. Dans le petit, elle en vaut à peu près la moitié : 61 et 33. Il s'agit donc bien d'une mesure à 3/4 intercalée entre deux mesures à 4/4, avec une durée d'environ 30^{cs} par temps : $\dot{\cdot}$ 00 $\dot{\cdot}$ 0 $\dot{\cdot}$ 00. Trois fortes égales et deux grands pieds égaux, voilà qui suffit à donner l'impression de l'isochronisme et surtout à prouver la tendance à l'isochronisme. Même en tenant compte des trois pieds pour établir

nos formules, nous trouvons des chiffres moins élevés que dans quatre de nos exemple de musique :

$$d. m. i. s. = 24^{m}1$$

$$d. m. i. u. = 10^{m}7$$

Il ne saurait toujours en être ainsi, et il faut sans doute se contenter en général de comparer entre eux les pieds de même genre. Cela nous donne ici pour les deux grands pieds :

$$d. m. i. s. = 1^{m}7$$

$$d. m. i. u. = 0^{m}8$$

Entre les trois pieds, l'impression d'isochronisme est maintenue par l'égalité des fortes et des temps : on peut regarder les trois fortes comme absolument égales ; les temps aussi (*d. m. i. u.* = $1^{m}4$), bien qu'ils ne le soient pas aussi parfaitement que les deux grands pieds.

Exemple 31.

M. Landry (L. p. 318-9).

Dans les vers suivants, je relève au moins trois pieds à 3 4 parmi une trentaine de pieds à 4 4 (il y a un temps marqué vers le milieu de chaque silence, qu'à l'imitation de la musique je représente par deux signes) :

I	II	III	IV	V
Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie ^Λ , 4				
VI	VII	VIII	IX	X
Se traîne et se débat comme un aigle blessé ^Λ , 4				
XI	XII	XIII	XIV	XV
Portant comme le mien sur son aile asservie ^Λ , 4				
XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
Tout un monde fatal, écrasant et glacé ^Λ ; 4				
XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV
S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle ^Λ ; 4				
XXVI	XXVII	XXVIII	XXIX	
S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle ^Λ , 4				
XXX	XXXI	XXXII	XXXIII	XXXIV
Eclairer pour lui seul l'horizon effacé ^Λ ... 4				

Pieds complets :

I	II	III	IV+V	VI	VII	VIII	IX+X
cs. 149.	111.	97.	208.	154.	118.	126.	227.

XI	XII	XIII	XIV+XV	XVI	XVII	XVIII	XIX+XX
125.	129.	88.	216.	130.	139.	146.	265.
XXI	XXII	XXIII	XXIV+XXV	XXVI	XXVII		
147.	134.	95.	264.	139.	81.		
XXVIII+XXIX	XXX	XXXI	XXXII				
223.	140.	146.	121.		(V)		

Le premier vers, évidemment, est très irrégulier, mais non l'ensemble du morceau. Pour les 32 pieds, avec une unité de 122 (122,4), la *d. m. i. u.* = 12^{es}8. Trois exemples de musique présentent une erreur plus considérable : V (pour 10 mesures), VII (pour 5 mesures) et VIII (pour 11 mesures).

Par la durée totale et sa répartition entre les syllabes, les pieds XIII (28 + 32 + 28 = 88), XXIII (24 + 34 + 37 = 95) et XXVII (38 + 29 + 14 = 81), ne valent que trois temps. Quant à II, III, IV et V, je ne sais trop où les classer. Si l'on ne tient pas compte de ces sept pieds, l'unité est 130 (129,52) :

$$d. m. i. u. = 8^{es}6.$$

Pieds approchant de l'égalité absolue :

I (149^{es}), XVIII (146), XXI (147) et XXXI (146) ; XVII (139), XXII (134), XXVI (139) et XXX (140) ; VIII (126), XI (125), XII (129) et XVI (130).

On remarquera en outre que ces quatre derniers pieds sont à peu près égaux à l'unité (130).

La forte conserve à peu près la même durée dans les pieds de même espèce, et les terminaisons féminines en représentent la résolution (V) :

I	II	III	IV
(99)	(81)	32	75 = (61 + 14)
VI	VII	VIII	IX
76	72	(58)	70
XI	XII	XIII	XIV
(65)	77	28	72 = (57 + 15)
XVI	XVII	XVIII	XIX
(63)	72	76	79
XXI	XXII	XXIII	XXIV
73	73	24	72 = (56 + 16)

XXVI		XVII	XXVIII
90		38	91 = (76 + 15)
XXX	XXXI	XXXII	XXXIII
72	74	(64)	72.

Parmi nos exemples de chant, dont le plus long contient 11 mesures (exemple VIII), aucun ne présente vraiment plus de régularité que ces sept vers avec leurs 32 pieds.

Exemple 32.

M^{me} Moréno (L. p. 350).

Dans chaque hémistiche du vers suivant, un pied bref se trouve inséré entre deux pieds longs :

Songe aux cris des vainqueurs, .		
112	97	111
songe aux cris des mourants !		
126	97	(20 + ?) (V)

M. Landry n'indique pas de temps marqué à « cris ». Il y en a un, sans doute, mais relativement faible.

La symétrie est frappante. L'isochronisme n'est guère plus enfreint que dans le menuet de l'exemple I, moins que dans la danse chantée de l'exemple II (B) et beaucoup moins que dans la plupart des autres exemples de chant :

$$d. m. i. s. = 16^{m}8$$

$$d. m. i. u. = 8^{m}5$$

L'égalité des trois grands pieds et celle des deux petits renforcent encore l'impression d'isochronisme.

Ici, contrairement à ce que nous avons constaté plus haut (exemples 30 et 31), il n'y a pas à proprement parler changement de genre. Les cinq pieds complets se divisent en trois temps, excepté le spondée irrationnel : $\bar{\cup} \cup \cup \bar{\cup} \cup \cup \cup$. Ce qui change dans les deux tribraques, c'est le tempo.

Exemple 33.

M^{me} Moréno (L. p. 350).

Dans les deux vers suivants, la scansion est compliquée par un silence de 85^{es} et par des changements de genre ou plutôt sans

doute de tempo, sinon tout simplement d'agogique. Le silence contient un temps marqué.

I	II	III	IV	V
Ariane, ma sœur, et de quel amour blessée[e].				
VI	VII	VIII	IX	
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée[e] !				

M. Landry n'indique pas de temps marqué à « amour ».

Pieds complets :

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
111.	46 + 1.	(85 —) + 60.	91.	112.	91.	122.	114. (V)
<i>d. m. i. u.</i> = 10 ^{eu} 3							

Les six premiers pieds se groupent deux à deux en dipodies comprenant chacune un pied long et un pied bref (comparez les mesures à $5 \cdot 4 = 3 \cdot 4 + 2 \cdot 4$). Deux des pieds longs sont vraiment égaux : I et V (111^e et 112). Deux des pieds brefs aussi : IV et VI (91). Les deux derniers pieds forment-ils également une dipodie ? Nous en aurions donc quatre (remarquez le ritardando) :

I et II	III	IV	(V)
393.	203.	236.	
<i>d. m. i. u.</i> = 6 ^{eu} 7			

Dans nos exemples de musique, il y en a un seulement qui présente plus de régularité : II A (*d. m. i. u.* = 5^{eu}8).

Les temps marqués principaux, ceux par lesquels commencent les dipodies, tombent sur « Ariane », « blessée » et « bords », c'est-à-dire sur les syllabes les plus accentuées. Voilà pourquoi les dipodies sont plus régulières que les pieds, comme, en musique, les mesures composées le sont plus que les mesures simples.

Exemple 34.

M^{me} Moréno (L. p. 350).

Au lieu de frapper un pied çà et là, soit de manière à l'isoler (exemple 32), soit pour le rattacher au précédent ou au suivant en une dipodie régulièrement répétée (exemple 33), le changement de tempo peut séparer comme par une coupure deux séries de pieds isochrones. Il s'agit alors d'une précipitation ou d'un ralentissement (*allrettando* ou *rallentando*), comme il en survient

assez souvent en musique : nous en avons rencontré un exemple dans une de nos chansons (exemple VIII) et même dans un ritardando soi-disant « continu » (exemple VI). Citons-en d'abord, pour la poésie, un cas très simple :

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques . . .
 92 95 130 117 (V)

En bloc, cela donne : $d. m. i. s. = 15^{m7}$ et $d. m. i. u. = 13^{m8}$. Nous sommes beaucoup moins loin de l'isochronisme absolu que dans la chanson chantée par M. Landry à l'imitation de la *Schola Cantorum* (exemple VIII). Mais, comme nous l'avons fait pour ce morceau de chant et pour le ritardando, examinons à part chaque groupe homogène.

L'isochronisme est presque parfait dans le premier (92 et 95) :

$d. m. i. s. = 3^{m2}$ $d. m. i. u. = 1^{m6}$

Il est encore très sensible dans le second (130 et 117) :

$d. m. i. s. = 10^{m5}$ $d. m. i. u. = 5^{m3}$

Il apparaît aussi dans les demi-pieds. Le premier est rempli par la syllabe forte, excepté dans le dernier pied, où il est *résolu*. Le second comprend deux syllabes, sauf à la fin du vers, où il est représenté par un silence.

 I II III IV
 46. 46. 49. 46. 64. 66. 63. 54. (V)

Nous avons ainsi une mesure à 2/4 de forme dactylique :

00 100 100 100 100 100

On voit du premier coup d'œil que l'isochronisme est presque absolu, surtout dans les quatre premiers demi-pieds :

	I et II	III et IV
$d. m. i. s. =$	4^{m3}	7^{m6}
$d. m. i. u. =$	2^{m4}	6^{m3}

Il l'est pourtant moins encore, en moyenne, que dans les pieds (v. ci-dessus). C'est donc le pied qui constitue l'unité principale du rythme, l'unité fondamentale.

Ce vers, d'aspect irrégulier, l'emporte en régularité sur les exemples de musique auxquels il ressemble par sa composition.

Exemple 35.

M. Mounet-Sully (L. p. 361. A).

Les vers d'*Edipe Roi* que j'ai cités plus haut (p. 7) donnent lieu à des remarques analogues. Comme on le sait, je suppose qu'il y a un faible temps marqué sur « as » et « lors- » : il me semble indiqué dans les deux cas par l'isochronisme ; dans le second cas, en outre, par la durée de la syllabe. Je donne, d'après M. Landry, la durée de toutes les syllabes :

I	II	III	IV	V	
Pourquoi m'as-tu reçu dans ton ombre profonde, A					
34.	135. 22. 31. 29. 84.	33.	15. 61. 32. 26.	171. 10. 21.	
VI	VII	VIII	IX	X	XI
O Cithéron ? Pourquoi, lorsque je vins au monde, A ...					
168.	18. 16.	122. 110.	42.	149. 40.	10. 23. 34. 14. 109. 9. 63.

Intervalles rythmiques (V) :

	I	II	III	IV	V
Pieds	135.	82.	132.	119.	(171. 31.)
Dipodies	217.		251.		(202.)
	VI	VII	VIII	IX	X
Pieds	(168. 34.)	122 + 1. 110 — 1 + 42.		149.	121.
Dipodies	(202.)		274.		270.

Les quatre premiers pieds et les quatre derniers sont réunis deux à deux en dipodies, en mesures composées à quatre temps, par l'accentuation que la durée respective indique pour les fortes et par la durée que présentent en conséquence les intervalles rythmiques. L'agogique prolonge bien moins ici la mesure simple principale, aux dépens de la secondaire, que les temps forts, par rapport aux faibles, dans les exemples I, II A et II B. Quant aux deux mesures intermédiaires (202 et 202), comme elles ne valent chacune qu'aux trois quarts la moyenne des deux suivantes, on peut les regarder comme une modulation ternaire, à trois temps (une blanche et une croche pour la syllabe forte, une croche pour le reste). En tout cas, nous avons du moins deux changements de tempo, comme dans l'exemple VIII, et par conséquent trois groupes distincts.

	A	B	C
	217	202	274
	251	202	270
<i>d. m. i. s.</i> =	14 ^{eu5}	0 ^{eu0}	1 ^{eu5}
<i>d. m. i. u.</i> =	7 ^{eu3}	0 ^{eu0}	0 ^{eu7}

Dans aucun de nos exemples de musique l'isochronisme absolu n'est atteint de si près.

Les pieds forts des dipodies (A, C) et les parties fortes des deux grands pieds (B) sont assez près de l'égalité absolue : 135^{eu}, 132 (je ne compte pas 122, sans doute inexact, parce qu'il faudrait ajouter une fraction du silence suivant) et 149, 171 et 168, avec *d. m. i. u.* = 9^{eu8}.

Les pieds simples d'A et de C, considérés tous les huit ensemble, se rapprochent bien plus de l'égalité absolue que les temps des exemples I, II A et II B, et même que les mesures de presque tous nos exemples de chant : *d. m. i. u.* = 11^{eu4}.

Enfin, si nous prenons les six mesures en bloc, — dipodies (A, C) ou pieds (B), peu importe, — nous trouvons :

$$d. m. i. s. = 13^{eu5} \qquad d. m. i. u. = 12^{eu3}$$

Voilà qui vaut mieux que les exemples de chant V, VII et VIII.

Exemple 36.

M. Landry (L. p. 324-325).

Voici, pour terminer, un exemple assez long et, en apparence, assez complexe :

I	II	III		
Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,				
IV	V	VI	VII	VIII
Échevelé, livide, au milieu des tempêtes,				
IX	X	XI		
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,				
XII	XIII	XIV	XV	
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva				
	XVI	XVII	XVIII	
Au bas d'une montagne en une grande plaine,				
XIX	XX	XXI	XXII	
Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine.				

XXIII XXIV XXV XXVI
 Lui dirent : 1 Couchons-nous sur la terre et dormons!
 XXVII XXVIII XXIX XXX
 Cain, ne dormant pas, songeait au pied des monts.

M. Landry n'indique pas de temps marqué à « milieu » (VI) ni à « comme » (XII). Dans le second cas, on penserait plutôt à « soir » : mais ce mot ne reçoit pas d'accent dans la déclamation de M. Landry.

Sur les vingt-neuf pieds complets, la durée moyenne est de 130^m dans dix-neuf et de 81 dans les dix autres. Faut-il voir là, comme dans les ex. 30 et 31, une modulation du ternaire au binaire, de 3/4 à 2/4? Deux des pieds brefs sont nettement coupés en deux moitiés égales () : XIV (48 + 46) et XXI (43 + 40). Ailleurs, le genre n'est pas facile à déterminer. M. Landry l'avoue, et il en résulte que le rythme ne peut se fonder ici sur la division en temps. Voyons s'il se fonde sur l'isochronisme des pieds. Ils se répartissent, comme les mesures des ex. VI et VIII, en plusieurs groupes homogènes.

Pieds complets (V):

	A	B	C	D	E	F
	I. 161.	IV. 96.	IX. 117.	XIV. 94.	XV. 147.	XVII. } 226.
	II. 142.	V. 77.	X. 120.		XVI. 157.	XVIII. }
	III. 164.	VI. 55.	XI. 117.			
		VII. 56.	XII. 118.			
		VIII. 76.	XIII. 120.			
<i>d. m. i. s. =</i>	13 ^m 02	21 ^m 05	1 ^m 09		6 ^m 06	
<i>d. m. i. u. =</i>	5 ^m 09	18 ^m 03	1 ^m 01		3 ^m 03	
	G	H	I	J	K	
	XIX. 95.	XXII. 138.	XXV. 92.	XXVI. 162.	XXVII. 131.	
	XX. 90.	XXIII. } 233.			XXVIII. 118.	
	XXI. 83.	XXIV. }			XXIX. 105.	
<i>d. m. i. s. =</i>	6 ^m 07				11 ^m 06	
<i>d. m. i. u. =</i>	4 ^m 07	7 ^m 07			7 ^m 03	

Chaque groupe présente ici beaucoup plus de régularité, en moyenne, que dans le ritardando « continu » exécuté comme exercice d'assouplissement, c'est-à-dire avec une conscience très nette du but à atteindre, par un instrumentiste de M. Mengelberg (ex. VI). — beaucoup plus, également, que dans *Le Vent frivolan* chanté par M. Landry suivant l'interprétation de la *Schola Cantorum* (ex. VIII).

Plusieurs pieds sont tout près de l'isochronisme absolu : let III, V et VIII, VI et VII, IX, XI et XII, X et XIII.

Les syllabes fortes sont très souvent égales: I (65), II (60), III (61); V (44), VII (48), IX (43), XIV (48), XV (46); XVII (40), XIX (40), XX (41), XXI (43), XXII (44).

Il est beaucoup plus rare que la syllabe forte et la partie faible soient égales. M. Landry n'en cite que deux exemples, deux dactyles: XIV (48, 46) et XXI (43, 40).

L'impression d'isochronisme repose donc avant tout sur l'égalité approximative des pieds appartenant à un même groupe et sur celle de plusieurs fortes consécutives, ensuite sur la durée moyenne autour de laquelle oscillent respectivement les pieds longs et les pieds brefs. Cette impression s'explique beaucoup mieux ici que pour nos exemples de musique, qui sont loin de présenter dans leur ensemble autant de régularité.

LA SCANSION.

Quant aux changements de tempo, *nuances* indiquées sommairement par des termes techniques, la théorie musicale n'en tient aucun compte dans la définition de la mesure ni dans la notation proprement dite. Nous n'avons pas non plus à nous en préoccuper dans la scansion des vers. Pas davantage, sans doute, des changements de genre, ou modulations rythmiques: ils tiennent en général à l'interprétation individuelle et variable des discours. Le professeur de déclamation et le critique doivent évidemment indiquer ces nuances, par des signes ou des termes spéciaux, comme on le fait pour la musique. Mais, en principe, les pieds de la poésie française sont isochrones.

Quelles formes, d'autre part, présentent-ils? Chaque vers, avons-nous dit, possède sans aucun doute un rythme normal, auquel il s'en substitue parfois un autre, plus complexe, dans la déclamation expressive et surtout dans la pathétique (v. p. 7). C'est ce qui arrive aussi dans le chant, au moins dans les solos sans accompagnement, non seulement quand l'interprète chante par routine, peut-être avec maladresse, mais même quand c'est un artiste expérimenté, et qui a étudié avec soin la musique du morceau. Sans parler des altérations du genre (v. ex. I et II B), nous avons vu que, par la prolongation d'un silence ou d'un point d'orgue, une mesure se décompose quelquefois en deux ou devient à peu près incommensurable avec les autres (ex. IV, V et VIII). On trouvera dans le t. III de ma *Métrique anglaise* des exemples encore plus frappants: dans le refrain d'une vieille romance,

Mon verre, j'ai converti huit mesures à 3/4 en cinq (ou quatre?) mesures à 6/8, de genre plus différent que ne l'indique cette différence de désignation (p. 135 et suiv.); M. Lo., dans *Long, long ago*, a remplacé les quatre dactyles purs, ou ∪ ∪ ∪, par des dactyles anticycliques, ou ∪ ∪ ∪ (p. 140 et suiv.); dans un fragment de *Sigurd*, M. Bé., amateur très distingué et bien entraîné, a transformé dix-neuf mesures (pleines, « décapitées » ou vides), — dont dix-sept à quatre temps et deux à trois, — en treize mesures à quatre temps (p. 171 et suiv.). Ces modifications occasionnelles, et presque toujours inconscientes, du rythme adopté par le compositeur, la notation correcte ne peut ni ne doit en tenir compte. Il en est de même de celles qui dans la déclamation imposent aux vers des variations métriques irrégulières, soit en augmentant ou en diminuant le nombre des temps marqués, soit en se bornant à les déplacer (v. ex. 9, 22, vers 1-3, 23, 24, 26, vers 2 et 4, 29, vers 3, 31, vers 6, 32, 35, 36, vers 1, 3, 4 et 5, c'est-à-dire 17 vers sur 48, ou 35, 4 %). Mais comme les poètes, contrairement aux compositeurs modernes, n'indiquent pas la division en pieds ou mesures, et que notre langue, d'autre part, ne présente ni dans la quantité ni dans l'accentuation la fixité du grec ou de l'allemand, il est parfois difficile, — bien qu'assez rarement, — de déterminer à coup sûr le rythme normal et d'établir sans conteste la scansion correcte. Il n'y a pas de doute sur l'accentuation normale de ces vers :

S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,...

(Ex. 31),

Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants !

(Ex. 32),

Pourquoi m'as-tu reçu dans ton ombre profonde, ...

(Ex. 35),

Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,

Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva ...

(Ex. 36).

Pour les suivants, au contraire, il est possible que les avis soient partagés sur l'attribution du troisième temps marqué, que je n'indique pas ici :

Est si fier qu'on croirait que c'est le chant des aigles.

(Ex. 9),

Soumis avec respect à sa volonté sainte, ...

(Ex. 29),

O Cithéron ? Pourquoi, lorsque je vins au monde, ...

(Ex. 35).

Au bas d'une montagne en une grande plaine, ...

(Ex. 36).

On peut affirmer, en revanche, que dans les quarante-six alexandrins de nos exemples, à part deux ou trois formes « ternaires » (ex. 14 et 26), le rythme normal comporte quatre temps marqués par vers, deux par hémistiche, et que les deux *groupes syllabiques* (c'est-à-dire terminés chacun par une forte) dont se compose l'hémistiche, sont presque partout du type 3 + 3 (« si ton cœur, gémissant »), 2 + 4 (« se traîne et se débat ») ou 4 + 2 (« s'il ne voit plus l'amour »), d'où il résulte que chaque *ped* (« -cœur, gémiss- », etc.) contient 3, 2 ou 4 syllabes suivant le syllabisme du *ped* voisin. Voilà donc, avec ses variations régulières, le *mètre* de l'alexandrin. Mais ce sont là des questions qui ne rentrent pas dans le cadre de notre étude. Ce qui nous importe, c'est de constater que, dans le rythme déclamatoire comme dans le rythme normal, les pieds de la poésie française sont en principe *isochrones*.

IV

MUSIQUE ET POÉSIE

Dans la réalité objective, les pieds de nos vers se rapprochent de l'égalité absolue au même degré que les mesures de la musique. C'est là, du moins, ce que prouvent les expériences de M. Landry : preuve d'autant plus irrécusable qu'il ne songeait pas à la trouver dans ses chiffres, qu'il ne l'y a pas entrevue, qu'il en a même tiré une conclusion tout opposée.

Partout, cependant, je me suis fondé uniquement sur ces chiffres : je me suis contenté de les additionner pour mesurer les intervalles dont il a omis de donner la durée. Partout, également, pour la division des vers en pieds, je me règle sur les temps marqués qu'il indique lui-même, excepté dans huit cas, où j'ai admis un faible temps marqué, comme il s'en rencontre souvent en musique, en particulier dans la seconde moitié des mesures composées (4 4, 6 8, etc.). Pour « cris » (ex. 32, deux fois), « amour » (ex. 33) et « milieu » (ex. 36), je pense que tout le monde me donnera raison, sans doute aussi pour « m'as-tu reçu » (ex. 35). Restent « sur » (ex. 22) « lorsque » (ex. 35) et « comme » (ex. 36), qui peuvent se discuter. Mais s'il y a trois cas douteux, ils n'importent guère, au point de vue de mes conclusions, en regard des 204 où je suis aveuglément M. Landry. Il n'y a rien là, certainement, qui puisse le moins du monde infirmer la preuve.

Cette preuve, les comparaisons que j'ai indiquées çà et là dans les paragraphes précédents (ex. 9-36) suffiraient à l'établir. Résumons-les, cependant.

Je prends des deux côtés, musique et poésie, les nombres les plus sûrs : dans l'exemple IV (*Noël Païen*), je regarde la mesure V comme égale à deux, à cause du point d'orgue ; dans les exemples V (*Chanson de Solweig*) et 26, je ne tiens pas compte des mesures

ou des pieds qui contiennent un silence ; dans les exemples 30 et 31, notre plus long, je passe les pieds de trois temps ; je traite pareillement les exemples VI, VIII, 34, 35 et 36, bien que le premier soit un exercice d'assouplissement, où le musicien s'est efforcé de conserver exactement l'isochronisme dans les premières mesures et d'accélérer ensuite le tempo avec une progression continue ; pour les exemples de musique III (6 8), IV (12 8), V (4 4) et VI (4 4), ainsi que pour les exemples de déclamation 24, 33 et 35, ce ne sont pas les mesures ou les pieds simples que je considère ici, mais les mesures ou les pieds composés. Enfin, je laisse de côté les deux fragments de prose (ex. 27 et 28), où les intervalles rythmiques sont pourtant aussi proches de l'égalité absolue que dans n'importe laquelle de nos chansons, en particulier les quatre pieds cités à part dans les exemples 10 et 11. Nous ne comparerons ainsi que la poésie proprement dite à la musique, et dans les conditions les plus équitables.

D'autre part, les formules dont je me sers, *d. m. i. u.* et *d. m. i. s.*, expriment la moyenne des différences, l'erreur moyenne, non pas absolument, en *cs.*, mais proportionnellement à la durée uniforme vers laquelle tendent les intervalles de chaque série, c'est-à-dire, en pratique, à leur durée moyenne. Qu'il y ait, en effet, un écart de 2^{es} sur 50 ou de 4 sur 100, l'erreur est la même au point de vue de la tendance à l'isochronisme et de l'impression d'égalité ou d'inégalité. C'est d'ailleurs ainsi qu'on procède, je m'en suis aperçu après coup, et en physio-psychologie et dans les sciences physiques ou naturelles. Si je me trompe, cependant, j'avantage la musique, et de beaucoup : comme les mesures en sont plus longues que les pieds de la poésie, bien plus longues d'ordinaire, les différences absolues y sont aussi bien plus considérables. Mais je pense que mes formules correspondent à l'appréciation subjective des durées. Voyons donc ce qu'elles nous donnent pour l'ensemble de nos exemples.

	<i>d. m. i. s.</i>			<i>d. m. i. u.</i>		
	Moyenne <i>absolue</i>	Maximum	Minimum	Moyenne <i>absolue</i>	Maximum	Minimum
Musique (ex. 1-8)	12 ^{eu} 23	27 ^{eu} 3	0 ^{eu} 0	8 ^{eu} 90	18 ^{eu} 3	0 ^{eu} 0
Vers (ex. 9, 12-26, 29-36)	11 ^{eu} 43	26 ^{eu} 4	0 ^{eu} 0	7 ^{eu} 23	19 ^{eu} 7	0 ^{eu} 0

Moyennes relatives

(V. ch. II, fin).

*d. m. i. s.**d. m. i. u.*

Musique	(pour 43 mesures)	11 ^m 85	(pour 62 mesures)	9 ^m 00
Vers	(pour 93 pieds)	13 ^m 10	(pour 158 pieds)	8 ^m 87

L'avantage est en somme du côté de la poésie. Il en est de même. je crois, pour les mesures ou pieds et les fortes (presque) absolument isochrones.

On remarquera que, ni dans la musique ni dans la poésie, la *d. m. i. u.* n'atteint en moyenne le seuil moyen assigné par la physio-psychologie à la perception d'une différence de durée (10^m). Elle le dépasse, il est vrai, dans plusieurs de nos exemples ; mais j'ai déjà fait observer qu'il ne coïncide pas avec le seuil de la perception du rythme. Voir, pour plus de détail, Verrier, *L'Ischronisme dans la Musique et dans la Poésie*.

CONCLUSION.

Le rythme du vers français, en ce qui concerne au moins l'égalité des intervalles, présente les mêmes caractères que le rythme de la musique, la même régularité et les mêmes irrégularités. A-t-il donc aussi pour principe cet isochronisme ?

M. Landry ne le croit pas : à son avis, la durée des pieds est essentiellement variable. Au point de vue objectif, il a raison. Mais alors, il faut aller jusqu'au bout et déclarer qu'il en est de même des mesures de la musique. Cesserons-nous donc de les regarder comme subjectivement isochrones ?

J'y vois deux difficultés.

D'abord, comment expliquer que partout et toujours on a cru à leur égalité ?

Ensuite, sur quoi reposera le rythme de la musique et des vers ? Ce n'est pas sur le nombre des notes ou des syllabes par mesure ou par pied : il varie de 1 (on pourrait dire 0, à cause des silences), de 1 à 4 ou même à 5, sinon davantage encore ; l'isosyllabie des pieds ou même des vers n'existe, comme règle absolue, que dans bien peu de versifications, et elle n'y est souvent que la conséquence de l'alternance régulière entre syllabe forte et syllabe faible. Ce n'est pas sur le rapport de durée entre les notes ou les syllabes : ces rapports peuvent n'avoir rien de constant (—, —, —, —, — dans les vers « trochaïques ») ni même de simple (« durées irrationnelles »), de relativement simple et constant, sans que pour

cela le rythme disparaisse. Ce n'est pas davantage sur l'égalité des temps, qui constitue d'ailleurs un isochronisme, mais qui est en général atteinte de moins près que celle des mesures ou des pieds et qui s'efface parfois tout à fait dans l'exécution et même dans la notation (v. *Métrique anglaise*, t. II, p. 13). Ce n'est pas non plus sur la marche générale du rythme, crescendo ou decrescendo : à elle seule, si l'on supprime la distinction entre fortes et faibles, elle ne donne aucunement l'impression de rythme. Est-ce donc sur le retour du temps marqué à intervalles quelconques ? Mais il n'y a rien de plus arithmétique que certaines combinaisons de sons forts et de sons faibles. Il faut qu'il y ait une régularité dans le retour du temps marqué. En quoi consiste-t-elle ?

Les chiffres de M. Landry nous l'apprennent :

1° la durée des intervalles rythmiques ne varie qu'entre certaines limites ;

2° elle reste quelquefois (presque) absolument constante dans plusieurs mesures ou pieds, soit consécutifs, soit même séparés ;

3° les parties fortes et longues, qui frappent surtout l'attention, sont très souvent (à peu près) absolument égales ;

4° par suite d'arrangements symétriques, chiasmes, etc., qui rappellent nos rimes embrassées ou entrelacées, des intervalles objectivement égaux entre eux se combinent régulièrement avec d'autres intervalles objectivement égaux entre eux.

Est-ce que ces faits ne révèlent pas une tendance à l'isochronisme des intervalles rythmiques ? Et cette tendance, avec l'illusion qui en résulte, nous indique le principe du rythme poétique et musical, celui qui doit servir à en définir la nature : le rythme de la musique et de la poésie est constitué par le retour du temps marqué à intervalles égaux.

Pourquoi a-t-on mis si longtemps à s'en apercevoir pour la poésie française, alors qu'on le reconnaît depuis des siècles pour la musique ? C'est que le chant choral ou même simplement accompagné, mais surtout les progrès de l'orchestration, avec la multiplicité des instruments et les partitions compliquées, ont amené de bonne heure à le constater et à l'enseigner dans la pratique et dans la théorie de la musique. De là aussi, peut-être, plus de rigueur dans l'observation du principe, qui est consciente, consciemment voulue. Pour que ce principe se manifeste dans la diction poétique, où le diseur l'applique inconsciemment, il faut bien que le rythme du vers repose sur l'isochronisme des pieds.

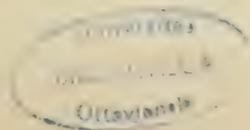


TABLE DES MATIÈRES

I	
CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.	1
II	
L'ISOCRONISME DANS LA MUSIQUE.	9
III	
L'ISOCRONISME DANS LE VERS FRANÇAIS.	22
IV	
MUSIQUE ET POÉSIE.	48

167

7529 X8 75

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

2018-01-28



a39003 001402071b

CE PC 2541
•I8V4 1912
COO VERRIER, PAU ISOCHRONISME
ACC# 1190616

UD 70POTTAWA



COLL	ROW	MODULE	SHELF	BOX	POS	C
333	06	03	02	10	07	6