

LE RYTHME d'EURIPIDE à DEBUSSY

par MAURICE EMMANUEL

Docteur ès Lettres — Professeur d'Histoire de la Musique au Conservatoire de Paris

L'objet de cette communication peut paraître inquiétant. S'agirait-il de ressusciter la querelle des Anciens et des Modernes, de jouer au doctrinaire qui se recommande d'Aristote pour étayer son verbiage ? Va-t-on gémir sur la dissociation actuelle des trois Arts Musicaux, Poésie, Musique et Danse, qui, indissolublement liés jadis, évoquent, au temps de leur parfaite union, les chefs-d'œuvre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane ? Déplorera-t-on l'actuelle indigence du rythme musical, si l'on se réfère par une comparaison impartiale, aux splendeurs du lyrisme grec ?

Qu'à Dieu ne plaise ! Nous devons aimer notre temps, l'estimer, le vouloir l'émule et l'égal du passé, malgré les secousses qui autour de nous ébranlent toutes croyances. Nous devons faire confiance à nos artistes, ne pas douter que, en dépit des outrances systématiques dont la mode sévit, ils ne soient capables un jour ou l'autre, de réaliser en de grandes œuvres la synthèse d'efforts éparpillés, déconcertants.

Que chacun des Arts Musicaux ait pris son indépendance, c'est un fait contre quoi toutes les théories du monde ne peuvent prévaloir ; et rien n'est plus singulier que de voir des « esthètes » se préoccuper encore de préconiser, les uns leur union, les autres leur rupture : il est né et il naîtra des chefs-d'œuvre, sous les deux régimes. Les artistes ne sont plus asservis à l'oligarchie des trois sœurs ; mais ils peuvent s'en réclamer encore et mieux que Wagner lui-même, qui était fêru de cette triple autorité, la restaurer selon leur bon plaisir. Rien n'est plus vide en art que les discussions de principe : seules les œuvres comptent, qui peu à peu s'imposent à l'admiration et provoquent non des imitations vaines, mais des activités libres. Et s'il est vrai que notre moderne rythmique soit indigente, il ne l'est pas moins que l'art musical, sur d'autres plans, a réalisé des conquêtes propres à nous consoler de ce déchet.

Mais la course du flambeau n'est pas une fiction vaine : les acquêts du passé doivent nous être connus ; de telle sorte, que si dans l'évolution de toutes choses, certaines pertes soient à enregistrer, nous puissions, par un regard vers le passé, les récupérer peu à peu. — L'histoire de l'art nous rend cet office et les travaux des érudits se transmutent en matière vivante, pourvu que les artistes sachent s'en emparer. C'est de l'histoire et de l'érudition que je voudrais tenter de tirer quelques éclaircissements sur la vie rythmique qui circule dans les Arts Musicaux, sur les essentielles origines de cette vie, sur les causes de ses perturbations et sur les motifs de sa pérennité. Nous apprendrons du même coup que telles questions posées de nos jours avec acuité, et qui semblent neuves, ne sont que vieilles querelles, enfouies pour un temps et qui, par résurgence, reprennent tout à coup leur fracas.

**

Si les trois Arts Musicaux ont été intimement, et pour un temps, indissolublement unis, c'est qu'un principe commun les régissait, principe mâle, disaient les Anciens ; par là ils entendaient le Rythme. Il était en effet l'organisateur de la « durée » dans chacun des Arts qui relèvent d'elle : durée des syllabes, durée des sons, durée des gestes. Et pour que ces trois éléments s'accordassent, il fallait bien qu'entre eux régnât une commune mesure. Aussi une convention, fondée

sur des nécessités logiques et que la structure de la langue suggérait, faisait-elle résider l'unité temporelle dans la syllabe, le son, le geste les plus courts. C'était là le « temps premier » ou brève, unité indivisible et qui limitait, par ses dimensions mêmes, la vitesse maxima que syllabes, sons et gestes pouvaient prendre dans le débit du discours ou du chant, dans la série des mouvements de la danse. On représentera ici cette unité de durée par une croche, en la supposant incorporée à un récitatif de moyenne allure.

Il faut se souvenir, pour s'expliquer ce choix de l'élément ou temps premier, que le grec ancien, issu de cette antique langue indo-européenne dont les poèmes védiques sont aussi une dérivation, n'était pas accentué à la manière de l'italien ou de l'allemand. Les accents y étaient mélodiques. Entendez qu'ils se marquaient par une élévation de la voix, soudaine sans brusquerie, sans renforcement, sans *ictus*, sans allongement de la syllabe qui les portait. Il y avait entre les syllabes, accentuées ou non, une différence de durée qui allait, théoriquement, du simple au double, — de la brève (♪) à la longue (♩) — mais qui, dans le langage ordinaire, ne comportait pas cette rigueur. Dans la langue poétique au contraire, le calibre des durées syllabiques était exact : le langage devenait le *substratum* régulateur ; le poète prenait, de par les mots, le pas sur le musicien et sur le maître de ballet que, pour la création d'une ode, d'une tragédie, d'une comédie, il semblait devoir s'associer. Mais on ne s'étonnera pas — puisque cette triade, Poésie, Musique, Danse, dans l'art lyrique ne pouvait se désagrèger, — qu'il fût presque nécessaire à un seul et même créateur, d'organiser le mouvement des mots, des sons et des gestes ; d'être à la fois le poète, le musicien et le « danseur » de son œuvre. Telle fut l'activité des grands dramaturges grecs.

Ils étaient guidés, dans leur triple rôle, — ceci est essentiel, — par l'allure cadencée du langage usuel, déterminée par la valeur temporelle des syllabes. L'accent, il faut le répéter, n'était pour rien dans cette démarche, dont la souplesse était extrême. Il fallait bien en effet qu'elle pût s'adapter à la forme rythmique des mots, éminemment variée et variable, par le jeu des déclinaisons et des conjugaisons.

Dans l'analyse de ces convenances et de ces nécessités un guide vient d'imposer, par la sûreté de ses méthodes et les témoignages qu'il apporte, une interprétation nouvelle et féconde. Elle s'oppose, en bien des cas, à celle de Schmidt, de Westphal, de Weil, de Masqueray, à celle que j'ai pratiquée moi-même et qui, pour toute une catégorie d'œuvres, repose sur une erreur. Tous nous avons cherché, tant la rythmique isochrone de la musique moderne nous avait enchaînés à ses barres de mesure, à retrouver dans le lyrisme grec, ces jalons régulièrement espacés que réclament nos habitudes. Or, si souvent ils s'y retrouvent, il est des cas, qui restent à déterminer, où un pareil cloisonnement est un contre-sens. Et du coup la Rythmique des Anciens, qui nous apparaissait déjà si riche, prend une allure plus haute encore et voit ses domaines élargis.

**

Lorsque la Rythmique est considérée dans ses rapports avec les seuls mots, elle s'appelle la *Métrique*, et « consiste à

styliser, à normaliser le rythme naturel de la langue. » Elle est, si l'on veut, la science des *mètres*, autrement dit des *mesures*, dont les éléments sont les syllabes longues () et brèves (). Créée par des grammairiens philologues tard venus, tous postérieurs à l'époque classique, elle tend, — son nom l'indique, — à enrôler dans un cadre mesuré toutes les poésies grecques, associées ou non à la musique et à la danse.

Les métriciens divisent les mesures en « pieds », qui tantôt sont l'équivalent de nos *temps* et s'associent par 2, 3, 4..... pour former des mètres, tantôt, vu leur longueur, sont eux-mêmes érigés en mètres.

Il n'y a pas de mètre qui comporte moins de 4 unités premières :

$$\frac{4}{8} = \frac{2}{4} \begin{array}{c} \text{longue} \\ \text{brève} \end{array} \quad \text{ou} \quad \begin{array}{c} \text{longue} \\ \text{brève} \end{array} \frac{4}{8} = \frac{2}{4}$$

Il n'y en a pas, disent les théoriciens, qui en puisse contenir plus de 25. $\left(\frac{25}{8}\right)$.

Au-dessous de quatre unités, les pieds s'associent au moins par deux, pour constituer un mètre. Exemples :

$$2 \text{ iambes} = \frac{6}{8} \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \text{ longue} \end{array} = 1 \text{ mètre iambique}$$

$$2 \text{ trochées} = \frac{6}{8} \begin{array}{c} \text{longue} \text{ longue} \\ \text{brève} \text{ brève} \end{array} = 1 \text{ mètre trochaïque.}$$

Il n'est pas nécessaire d'être helléniste averti pour lire couramment les durées syllabiques, en grec. Les règles qui les précisent ne sont point mystérieuses. Très vite on s'aperçoit, en appliquant son attention à des vers, que les pieds-temps et les pieds-mètres sont des figurations rythmiques d'une forme arrêtée, véritables rythmes-types, formés par la combinaison des longues et des brèves :

Les plus usuels :

Pieds-temps $\left(\frac{3}{8}\right)$ l'*iambe*  et sa monnaie le tribraque iambique  ;

» $\left(\frac{3}{8}\right)$ le *trochée*  et sa monnaie le tribraque trochaïque  ;

» $\left(\frac{4}{8}\right)$ l'*anapeste*  et son équivalent le *spondée*  ;

Pieds-mètres $\left(\frac{4}{8}\right)$ le *dactyle*  et son équivalent le *spondée*  ;

» $\left(\frac{5}{8}\right)$ le *péon crétique*  et sa monnaie de brèves ;

» $\left(\frac{3}{4}\right)$ les *ioniques*, 1° mineur  2° majeur 

» $\left(\frac{3+5}{8}\right)$ le *dochmiaque*  et leur monnaie en brèves.

Cet aperçu donne une idée du procédé par lequel, pour constituer des mètres, les Grecs ont utilisé les éléments du langage : alternances de syllabes longues et de syllabes brèves ; celles-ci représentant, relativement à celles-là, les parties faibles du pied ou du mètre. Les brèves, séparatrices des

longues, sont normalement 1 ou 2, exceptionnellement 3. Au delà de ce nombre, — supposons par exemple, entièrement monnayés, un péon () ou un dochmiaque (), comme on en trouve parfois dans les chœurs tragiques, — ce sont ou bien des licences désapprouvées par les Aristarque, ou des effets cherchés et voulus : sortes d'harmonies imitatives, ou de redondances comiques, pareilles à ces mots précipités que débite si allègrement l'*Opera buffa* des Italiens. Ce sont parfois des halètements tragiques, pleins de terreur, et qu'Eschyle lui-même a proférés. En tout cas, les séries de brèves sont rares. On verra ce qu'il advint à Euripide pour les avoir osées plus souvent.

Lorsque, dans un poème grec (épique, lyrique, tragique...) se présentent en séries régulières, évidentes, des pieds identiques entre eux — les 29 premiers vers déclamés de l'*Ajax* de Sophocle, par exemple :

(Fig. 1)

$$\text{Diiambes} : \frac{6}{8} \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \text{ longue} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \text{ longue} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \text{ longue} \end{array} : \\ \text{vers trimètre ou de 3 mesures} \\ \text{idem etc.}$$

il devient certain que ce sont là des compartiments isochrones faits chacun de six éléments premiers () ; et que l'on peut enrôler, si l'on y tient, dans notre 6/8, chaque mètre étant constitué par un diiambre.

Même régularité temporelle dans l'emploi des rythmes-types suivants :

(Fig. 2)

$$\text{Dianapestes} : \frac{2}{2} \begin{array}{c} \text{longue} \text{ longue} \\ \text{brève} \text{ brève} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ longue} \\ \text{brève} \text{ brève} \end{array} : \text{vers di-} \\ \text{mètre,} \\ \text{idem etc.}$$

à l'entrée et à la sortie du chœur tragique, dans les drames d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide : c'est une marche, pendant laquelle, sur un accompagnement instrumental du même rythme, le chef du chœur déclamaient *en mesure* les mots dont les syllabes dictent ces mêmes durées :

(Fig. 3)

$$\text{Ditrochées} : \frac{6}{8} \begin{array}{c} \text{longue} \text{ longue} \\ \text{brève} \text{ brève} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ longue} \\ \text{brève} \text{ brève} \end{array} \\ \text{idem etc.}$$

employés souvent par Aristophane et dont l'allure trochaïque, inverse de l'allure iambique, est, au dire d'Aristote, excellemment celle de la *cordace*, danse sautée et tourbillonnante, qui appelle en effet des « temps forts » et qui les installe commodément sur la longue () ;

(Fig. 4)

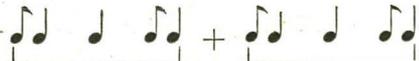
$$\text{Péons} : \frac{5}{8} \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \text{ longue} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \text{ longue} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \text{ longue} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \text{ longue} \end{array} \dots$$

dans les hymnes delphiques découverts par l'Ecole française, et qui s'associent par 2, 3, 4, 5 ou plus pour former des vers d'inégales longueurs :

$$\text{Ioniques} : \frac{3}{4} \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \end{array} \\ \text{ou} \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \end{array} + \begin{array}{c} \text{longue} \text{ brève} \\ \text{brève} \end{array} \\ \text{idem etc.}$$

(Fig. 5)

mètres commençant par la partie faible  ;

Dochmiaques :  (Fig. 6)

mesures « boîteuses » ; leur nom souligne l'inégale répartition de leurs éléments en $\frac{3+5}{8}$

Cette liste de séries, qui pourrait être allongée, n'est qu'une part du domaine où, sans contestation possible, règne l'isochronisme. Et il semble bien que celui-ci ait, par une envahissante progression, étendu ses états au fur et à mesure que l'art des grands lyriques prenait plus de recul : il a été le facteur le plus actif de la décadence rythmique.

Ce régulier cloisonnement des durées était certainement rompu, par endroits, en particulier dans les dochmiaques. Laloy l'avait signalé. J'en ai donné des exemples (*Encyclopédie* I. p. 510). Mais il est nécessaire d'étendre singulièrement cette liberté d'allures de la métrique, donc de la Rythmique grecque. Un opuscule de Meillet, *les Origines indo-européennes des mètres grecs* (Paris, 1923) apporte une méthode nouvelle. L'auteur avait déjà esquissé le sujet dans *l'Aperçu d'une histoire de la Langue Grecque*, ouvrage capital, paru en 1913.

Meillet observe que jusqu'ici on a fait, des mètres grecs, la théorie plus que l'histoire ; théorie, tout imprégnée du concept, simple à l'excès, que les musiciens professionnels (1) du XIX^e siècle avaient du rythme, et qui ne tient plus compte des exigences de la rythmique verbale.

Or, dans la langue indo-européenne (2), dont le grec, — comme la langue des Poèmes Védiques sanskrits, — est une dérivation, le jeu des syllabes, ou si l'on veut, leur « danse », puisqu'elles se différencient par leur durée, — doit réagir immédiatement sur l'organisation temporelle des sons et des gestes annexés aux mots ; l'accent verbal, purement mélodique, n'exerçant aucune influence sur le mètre. « Le rythme de l'indo-européen ne reposait que sur des différences de quantité (durée) entre les syllabes » : longues ou brèves. Dans ce langage, jamais d'ictus ! L'une des erreurs des métriciens a été d'en supposer l'usage, en grec, aussi en latin classique, et par l'adjonction d'une sorte d'accent aigu, signe dont ils coiffent certaines syllabes, de faire croire à l'usage du « temps fort » dans la rythmique des Anciens. Elle a ignoré, sauf dans les danses sautées où il était et où il demeurera toujours une nécessité mécanique, ce grossier jalon, érigé par nos solfèges à une dignité qu'il ne mérite pas.

« Des modernes dont la langue comporte un accent d'intensité — accent qui est très fort en allemand et en anglais — se représentent mal un rythme fondé uniquement sur la durée variable des éléments successifs. Mais la théorie générale du rythme montre qu'une alternance de longues et de brèves suffit à donner à un auditeur le sentiment du rythme... Les traits essentiels du vers védique et du vers grec ancien sont donc : indifférence de la place de l'accent ; rythme uniquement fondé sur la succession de syllabes longues et brèves (3). Ces traits résultent de la structure phonétique de la langue dans les deux groupes, védique et grec ancien ; structure héritée de l'indo-européen. »

Aussi, à l'époque où dans le grec — et le latin — cet organisme se modifiera par suite de la transformation de l'ac-

(1) Cette épithète est essentielle : les musiciens du folklore ne se sont jamais laissés enchaîner à l'isochronisme persistant des mesures, excepté dans celles des chansons *dansées* qui l'exigeaient.

(2) L'indo-européen est l'idiome ancien « dont il ne subsiste aucun débris, pas plus qu'il ne reste un souvenir du peuple qui s'en est servi ». Mais presque toutes les langues de l'Europe, ancienne et moderne, en sont issues et les concordances qu'on observe entre elles permettent d'aboutir « à une définition assez précise des caractères généraux de cette langue mère ».

(3) On ne peut que mentionner ici un jalon additionnel, résultant de la coupe des mots à une place définie du vers : une fin de mot doit se trouver à un certain rang dans le décompte des syllabes.

cent mélodique en accent d'intensité, se produira-t-il une véritable révolution, non seulement dans la Métrique appliquée à la poésie mais dans toute la Rythmique, musicale et orchestrale, aussi bien que verbale :

L'évolution de la Rythmique est liée à celle du langage.

**

Il convient d'insister sur le rythme du discours parlé, en grec attique, langue des écrivains athéniens du siècle de Périclès, et d'enregistrer avec Meillet (*les Origines...* p. 24) que le védique, — comme le grec — et comme l'indo-européen antérieur, a une prédilection pour le type  « Mais dans les vers il convenait d'admettre aussi le type  à cause de la fréquence des groupes de deux brèves. Enfin, il était nécessaire d'admettre le type  à certaines places, car les formes de ce type étaient fréquentes dans la langue. Et il était même bon de pouvoir loger  ou ... ». Fait remarquable : le védique et le grec évitent la succession  et quand ils l'emploient, parce que certains mots ou groupements de mots l'imposent, ils la réservent pour la région « non caractéristique » de la mesure ; en d'autres termes pour sa partie faible.

La preuve que la langue grecque s'appuyait normalement sur le rythme iambique est fournie par le dialogue parlé de la tragédie ; et l'on peut, en se référant à l'exemple cité plus haut et tiré de l'*Ajax*, constater que dans une aussi longue série d'iambes purs, jamais le sens ni la construction ne sont torturés. Sans doute, comme l'a dit Meillet, il y a là une recherche de style noble et soutenu. Mais pour qu'elle puisse aboutir, sans détriment pour la clarté, il faut que la langue s'y prête. Et le théâtre attique tout entier, y compris la comédie, fait à l'iambe, à ses dérivés et à ses analogues, une place prépondérante, dont la nécessité saute aux yeux.

**

Ce qu'on pourrait appeler les analogues de l'iambe, ce sont les pieds qui, commençant par la partie faible ( ou ) , engendrent des mètres dont l'équilibre est précisément l'inverse de celui que nos solfèges imposent à nos uniformes mesures : ces mètres se battaient de *haut en bas*. Ils correspondent soit au langage parlé, soit, — lorsqu'ils sont binaires, — à l'allure de la marche simple. Le *levé* et le *posé* sont indiqués ci-dessous par la direction des hastes :

(Fig. 7)

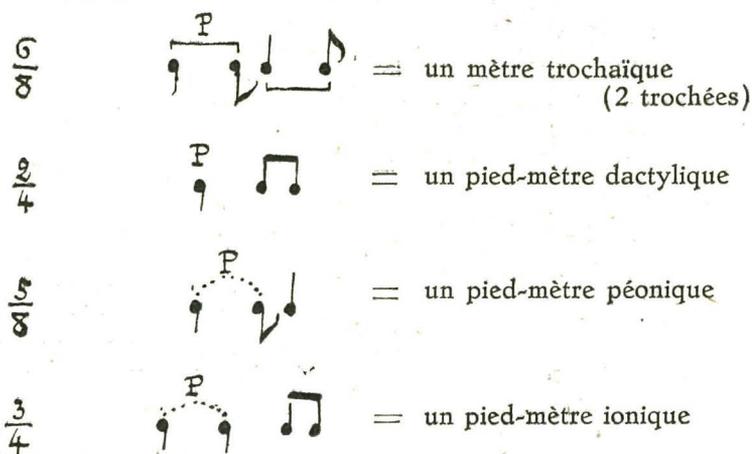
$\frac{6}{8}$		= un mètre iambique (2 iambes)
$\frac{2}{2}$		= un mètre anapestique (1) (2 anapestes)
$\frac{3}{4}$		= un pied-mètre ionique
$\frac{3+5}{8}$		= un pied-mètre dochmiaque

Aristote (*Rhétorique* III, 8) dont il serait absurde, par crainte de cuisterie, de récuser le témoignage, a non seulement écrit que le mètre iambique est « de tous les mètres celui

(1) Rythme usité à l'entrée et à la sortie des chœurs de la tragédie, lorsque ces évolutions étaient « marchées », ce qui était l'allure la plus fréquente ; allure régulière, isochrone et qui appelle impérieusement un rythme binaire.

qui, dans le discours journalier, frappe le plus souvent notre oreille », mais il complète cette observation par cette autre que : « le trochée est particulièrement lié à la *cordace* ; il est en effet le rythme qui court et tourbillonne ». Qu'est-ce à dire sinon que, pour les danses courues (1) ; sautées, tournées, où les percussions sont nécessaires, il importe que la tête du mètre soit *forte*, c'est-à-dire longue ? Car l'intensité, instinctivement, se lie à la durée et si dans le lyrisme grec, il faut exclure de l'interprétation vocale tout renforcement, tout *ictus*, ainsi que Meillet le démontre, il n'en est plus de même dans cette catégorie de chants orchestriques, où la danse, par sa gymnastique même, impose des percussions. Or celles-ci s'installent, nécessairement, sur les longues. De là une sorte de symétrie, par inversion, du précédent groupe et un ensemble de mètres qui, comme le mètre trochaïque, se battent de *bas en haut*, le posé y étant initial :

(Fig. 8)



Il est assez étrange, de prime abord, que le rythme dactylique à temps forts initiaux, pour parler comme nos solfèges, ne se montre pas apte, comme le rythme anapestique, à scander les pas « marchés ». S'il est, dans la littérature grecque, le plus ancien rythme qui nous paraisse employé, puisqu'il est celui des poèmes d'Homère, il ne se trouve plus dans la lyrique chorale et dans les chœurs de la tragédie qu'à l'état sporadique. « C'est un mètre savant, manié par des spécialistes, les aèdes qui composaient des épopées, les savants qui composaient des poèmes didactiques ». Meillet conclut que ce vers

(Fig. 9)



médiocrement adapté à la langue grecque, pourrait bien être une importation étrangère. Il y découvre d'ailleurs des traces certaines de liberté rythmique, au début du vers, où l'on voit l'iambe [♪ ♪], le trochée [♪ ♪], l'anapeste [♪ ♪ ♪] remplacer quelquefois le dactyle [♪ ♪ ♪]. Plus fréquemment le premier pied du vers est [♪ ♪ ♪] ; soit qu'il faille le compléter par un silence, [♪ ♪ ♪] soit qu'il faille l'interpréter : [♪ ♪ ♪] = [♪ ♪ ♪] ce

qui est plus plausible. En résumé le rythme dactylique contient une proportion de brèves plus élevée que dans le grec commun, *a fortiori* que dans le grec attique ; aussi, ne correspondant pas avec une suffisante exactitude aux nécessités habi-

(1) Le scholiaste (*Acharniens*, 204) dit : « Les comiques et les tragiques ont coutume d'employer le mètre trochaïque à l'entrée du chœur lorsque cette entrée se fait en courant. » La course est, en effet, une suite de sauts d'un pied sur l'autre et elle appelle des repères *forts*, initiaux.

tuelles de la langue, il ne joue dans la lyrique grecque, là où les trois arts musicaux sont unis, qu'un rôle très restreint.

Nos habitudes nous masquent certaines possibilités : les chefs-d'œuvre que l'isochronisme a réalisés dans l'art moderne nous rendent déconcertant un art qui souvent pouvait s'en passer. Or la plupart des *danses tragiques*, qui étaient surtout imitatives et expressives, ont manifestement adopté les types rythmiques de la série iambique et dédaigné les rythmes aptes aux percussions initiales que réclament les danses frustes. Et cela nous ramène aux nécessités rythmiques du discours, parlé ou chanté, conducteur des sons et des gestes.

**

Il s'agit en effet de caser dans les vers le plus de mots et de groupes de mots possible, car les poètes de la Grèce ne se sont pas contentés d'un vocabulaire restreint. Les mots qui, par leur structure rythmique, semblent rebelles à la versification, trouvent presque tous place, sans apparent effort, dans telle ou telle période poétique : la subtilité du génie grec, préservée des outrances par la pureté du goût, a su accorder des exigences presque contradictoires, et l'on peut dire que les nécessités verbales ont été pour la Rythmique des Anciens le stimulant qui l'a fécondée.

Pour permettre à presque tous les mots de prendre place dans les vers, il est divers moyens et artifices : les vers védiques qui « moins normalisés que le vers grec, sont de forme plus souple », ont pratiqué une formule rythmique dont il reste des traces certaines dans la poésie grecque, et dont la survivance, mise en lumière par les analyses de Meillet, a les plus larges conséquences. Et si les vers en sanskrit védique, d'une forme toujours pareille, ne nous renseignent pas sur tous les types possibles, du moins font-ils prévoir que, en mainte strophe de la lyrique grecque, peut et doit jouer un mécanisme analogue, différent de celui que les métriciens jusqu'ici avaient tenté de démonter, pour en expliquer les rouages.

Un seul cas va être examiné ; il fixera l'attention sur un type de vers particulier, où le nombre des syllabes est fixé, et qui est un type très ancien. On peut concevoir même une forme primitive où cette fixité du nombre des syllabes, indépendamment de leur valeur en durée, suffisait à déterminer un vers. C'est par la normalisation de la fin du vers et, comme dit Meillet, de sa « partie sensible », que la réglementation des durées syllabiques s'est établie. Les vers sanskrits védiques de onze syllabes, — abstraction faite de la coupe des mots, — se montrent sous la forme :



dont l'étroite parenté avec le vers grec saphique, déjà visible, devient évidente lorsque — forme courante — ils se présentent ainsi constitués :



Le vers saphique grec n'est que le décalque de ce type ; et il ne peut être question d'une fortuite coïncidence. Non qu'il s'agisse de décréter du védique au grec une filiation rythmique : indépendants l'un de l'autre, leur consanguinité n'est pas moins évidente et elle s'explique par l'ancêtre commun, disparu, mais certain. On observe que, dans le vers grec, iden-

tique à la figure 11 ci-dessus, il reste à la place 4 seulement (1) une trace de cette liberté quantitative appliquée, dans le vers védique (fig. 10) aux cinq premières syllabes. Par suite de la tendance propre à l'esprit hellénique, qui se plaît à normaliser, donc à édicter des règles rythmiques moins flottantes, la tête du vers concorde avec l'un des types pratiqués en védique, à l'exclusion des autres.

Il ne peut donc plus être question de découper le vers saphique en mètres égaux et de l'écrire :

(Fig. 12)



Il ne faut voir dans une pareille série de durées syllabiques que des alternances de longues et de brèves ; brèves redoublées par endroits, mais conservant chacune la même valeur temporelle. En définitive, traduisez :

(Fig. 13)



Cela doit être exécuté sans cloisonnements rythmiques, sans *ictus*, en donnant à chaque signe sa valeur normale. On ne parvient à « mesurer » et à *battre* de tels vers « qu'en y introduisant quelque hypothèse arbitraire : équivalence de $\frac{4}{4}$ à $\frac{3}{3}$;

allongement de la longue qui occupe l'avant-dernière place ; individualisation d'un *ped-mètre* dit *choriambe* [$\frac{4}{4}$ à $\frac{3}{3}$] à la mesure 2, alors que ce *choriambe* n'est qu'une apparence et doit céder le pas à une interprétation qui le brise (2).

Et voilà définis des vers constitués par des périodes composées d'un nombre déterminé de syllabes dont les durées se sont fixées peu à peu, en commençant par la fin du vers, et qui présentent ce caractère de *n'être pas réductibles à des mesures isochrones*.

Les vers strophiques de Sappho ne sont pas les seuls de cette sorte. Ceux d'Alcée (strophe alcaïque), qui comptent également onze syllabes, bien qu'ils diffèrent par l'organisation interne de leur durée, présentent ce même « trait frappant »

de la juxtaposition des pieds $\frac{4}{4}$ et $\frac{3}{3}$, non équivalents en

durée ; — autrement dit d'un $\frac{4}{8}$ et d'un $\frac{3}{8}$ qui, par leur contact, rompent l'isochronisme du vers. On lira donc ainsi le vers alcaïque :

(Fig. 14)



et on le rythmera sans prétendre l'asservir à une battue temporelle. Dans cette période rythmique, 2 syllabes sur 10 demeurent « indifférentes », la première et la cinquième.

Cette coexistence de $\frac{4}{4}$ et de $\frac{3}{3}$, fréquente dans nos

chansons populaires françaises, ne l'est pas moins, « en grec, dans les vers lyriques de la chanson » ; et s'il s'agit, dans les poésies de Sappho, d'Alcée, de Corinne, d'Anacréon, d'Archiloque, d'un art très raffiné, situé sur un plan autre, on ne peut

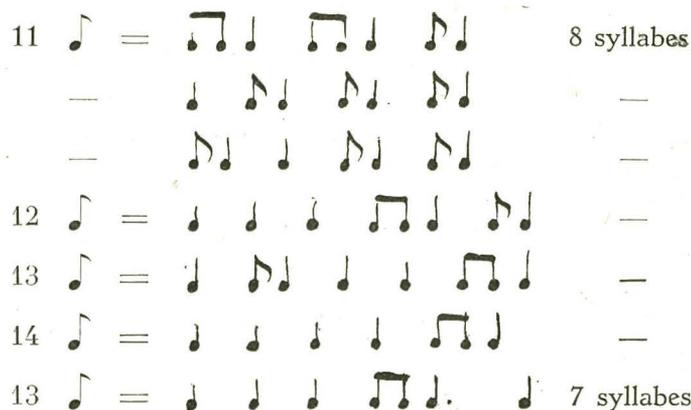
(1) La syllabe finale d'un vers, de quelque forme qu'il soit, est indifféremment longue ou brève.

(2) Ceci n'implique pas qu'ailleurs il ne se trouve pas de véritables *choriambes*.

s'empêcher de voir dans cette liberté rythmique, qui est commune à nos agrestes aèdes et aux poètes anciens, une manière conseillée au rythme par les mots (1).

Meillet étend aux vers dits glyconiens, de 8 ou 7 syllabes (2), que l'on rencontre non seulement dans les fragments de Sappho, d'Anacréon, etc., mais aussi chez les tragiques, l'interprétation non isochrone que les faits ci-dessus imposent au vers de onze syllabes. On rythmera donc, sans autre souci que de faire défiler les durées dans l'ordre où elles se présentent, des vers tels que ceux-ci :

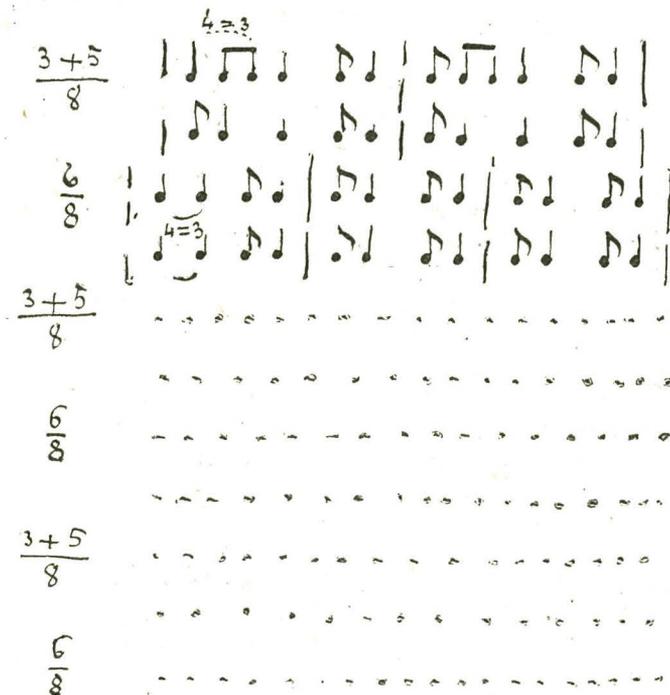
(Fig. 15)



Dans quelle mesure et dans quel cas cette interprétation peut-elle s'étendre aux strophes lyriques de la tragédie, quand les vers ne présentent aucune régularité dans le nombre des syllabes ? où ce nombre, par conséquent, est plutôt un élément perturbateur qu'un repère ?

Certaines strophes sont manifestement cloisonnées en mètres isochrones, dans l'étendue d'un même rythme. Entendre par là, par exemple : qu'Euripide (*Hippolyte*, 817 et suiv.) en nous livrant, par le compte et la correspondance des syllabes, d'un mètre à l'autre, et d'une période à l'autre, un type non douteux de musique mesurée, nous fait changer de rythme 6 fois en 30 mesures :

(Fig. 16)



(1) Bien que dans les vocables français, ou patois, l'influence sur le rythme ne soit pas de même nature qu'en grec ancien. On marquera plus loin la différence.

(2) Les deux longueurs peuvent être, en durées, équivalentes : dans l'heptasyllabe, il y a, par *catalexie*, un allongement possible, qui a été indiqué au dernier vers de la fig. 15, ci-dessus.

Cet exemple, cité par Masqueray (*Métrie*, § 349), et l'un des plus simples que l'on puisse prendre parmi les strophes de la grande Lyrique, permet de constater l'équivalence, dans le cas donné, de  et de .

Bien que relevant du dialecte dorien, cette strophe est as-

sez exactement représentative de l'alternance des longues et des brèves dans le grec attique : il y a plus de syllabes longues que de syllabes brèves ; les monnayages  sont relativement rares. Ce groupe de trois brèves consécutives est réservé ici à ce singulier pied dochmique, qui divise ses huit unités en 3 + 5.

(A suivre.)

Maurice EMMANUEL.

L'ORGUE ET LES ORGANISTES

Rédacteur en Chef : JEAN HURÉ.

LES BUFFETS D'ORGUE DE SEINE-&-MARNE

(Suite)

ANCIENNES ORGUES
DU DEPARTEMENT DE SEINE-ET-MARNE

Notre-Dame de Dammartin

Le buffet d'orgues en deux corps, à trois tourelles disposées en V, qui s'érige au-dessus de l'entrée dans l'ancienne collégiale Notre-Dame de Dammartin, a bien conservé l'étrincelante parure des 58 tuyaux de sa montre d'étain poli et brun, mais il demeure aujourd'hui vide du reste de ses jeux et de son mécanisme, lesquels furent, en 1908, transportés à l'église Saint-Jean de la même localité, et remontés sur une ancienne tribune par les soins de la Maison Mennesson, de Reims.

A la collégiale Notre-Dame, le chapitre, la fabrique et les habitants s'étaient assemblés le 28 février 1768 pour délibérer sur le sort d'un vieil instrument qui n'était plus à cette époque « susceptible d'aucun rétablissement » ; on avait donc décidé de faire faire une tribune et un instrument neufs. Quatre menuisiers de Dammartin, les sieurs François et Jacques Le Riche, Louis et Guillaume Baron, reçurent donc la commande de la tribune qui existe encore aujourd'hui, pour le prix de 1.000 livres, en même temps qu'un marché était passé le 5 mars 1768, avec le facteur parisien Pierre Miocque (1), lequel, moyennant la somme de 2.000 livres et l'abandon de l'ancien instrument, entreprit la construction d'un nouvel orgue à trois claviers et pédale, sur la composition primitive duquel il n'est demeuré aucun renseignement.

Le sculpteur François Lointier, de l'Académie de Saint-Luc, demeurant à Paris, rue Saint-Victor, était chargé d'autre part de l'exécution des sculptures du grand orgue et du positif, moyennant le prix de 250 livres ; il devait se conformer au dessin approuvé

par le chapitre et donner tous ses soins au couronnement des tourelles du positif dont celle du centre, la moins élevée, devait être surmontée d'un riche trophée d'instruments de musique, et celles des côtés « de vases de fleurs de bon goût ».

Les travaux terminés en 1770, furent expertisés, pour la menuiserie, par Nicolas Roussel, maître menuisier à Meaux, qui reçut 12 livres pour sa peine ; et pour la facture, par François-Henri Clicquot, qui ne voulut point se déranger pour moins de 90 livres.

Le facteur du roi signa le 25 mai son certificat de réception, duquel il résultait que l'orgue était achevé conforme au marché « et qu'indépendamment d'icelui » le dit Miocque y avait encore fait pour 490 livres de « travaux par augmentation » dont il lui fut aussitôt tenu compte, en même temps que l'on confiait à Miocque l'entretien et l'accord de l'instrument moyennant 48 livres par an.

Les comptes de la collégiale ne mentionnent que deux organistes : le sieur Gérard, en fonction au moment de la construction de l'orgue, et qui mourut au printemps de 1773, et son successeur le sieur Gallet. Ces deux artistes recevaient chacun 75 livres de traitement annuel (1).

Après la Révolution, malheureusement l'orgue de Pierre Miocque fut négligé à un tel point que, déjà en 1841, V. Offroy, dans son histoire de Dammartin, constatait son état lamentable de vétusté et d'abandon. Les matériaux qui en étaient encore utilisables servirent, comme nous l'avons dit plus haut, à établir l'orgue actuel de l'église paroissiale, petit instrument à un seul clavier et pédalier-tirasse composé des neuf jeux suivants :

Bourdon	8	Prestant	4	Trompette ..	8
Flûte	8	Quinte	2 2/3	Hautbois ...	8
Flûte	4	Doublette ...	2	Clairon	4

On y retrouve, principalement dans les jeux de fonds, la rondeur et la suavité caractéristiques de l'ancienne facture française.

Félix RAUGEL.

(1) Pierre Miocque devait par la suite établir le grand orgue de la cathédrale d'Angoulême (1780-1786), instrument de seize pieds en montre, à 4 claviers et pédale, comptant 38 jeux.

(1) Arch. de S. et M.-G. 201.